

## DALLA POESIA DI ZARATHUSTRA ALL'ESTETICA METAFISICA

*Riccardo Dottori*

È da qualche anno ormai che, sulle orme di André Breton, due studiosi di de Chirico, Paolo Baldacci e Gerd Ross, si sono fatti sostenitori di una dipendenza radicale della pittura e delle idee di Giorgio de Chirico dal fratello Andrea, in arte Alberto Savinio; anzi, addirittura del fatto che il primo Manifesto della pittura Metafisica sia dovuto ad Alberto Savinio. Questa tesi, esposta originariamente da Baldacci nel suo libro del 1997, *de Chirico 1888-1919 La Metafisica*<sup>1</sup>, e da Roos nel suo *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*<sup>2</sup>, viene ripresa a ogni occasione, e ultimamente in occasione della mostra con il ritrovato quadro *L'enigma d'un pomeriggio d'autunno* (1910) a Winterthur.<sup>3</sup> Su queste idee, che abbiamo già discusso in passato nella recensione alla mostra di Düsseldorf nel 2001, *Die andere Moderne*<sup>4</sup>, e sulla interpretazione del quadro medesimo, da noi già ampiamente trattato, intendiamo ritornare ora per ulteriori rilievi da muovere sulla base di quanto di nuovo è stato da essi prodotto.

### La datazione della nascita della metafisica

Il primo motivo della discussione può essere costituito dalla nota questione della datazione del quadro medesimo, che secondo Maurizio Calvesi va collocato nel periodo fiorentino (marzo 1910 - luglio 1911), e quindi l'opera va collocata nell'estate del 1910, mentre per il Baldacci le lettere di de Chirico all'amico Fritz Gartz di Monaco<sup>5</sup> proverebbero che il quadro è stato composto quando de Chirico si trovava ancora a Milano e lavorava in stretto contatto con il fratello (giugno 1909 - marzo 1910), dal quale avrebbe tratto i motivi fondamentali per la sua poetica pittorica. Secondo il Baldacci queste lettere permettono di ricostruire la falsificazione che de Chirico fece della periodizzazione del proprio sviluppo spirituale, in quanto de Chirico dice nelle sue *Memorie* di aver dipinto nel periodo

<sup>1</sup> P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919 La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997.

<sup>2</sup> G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999.

<sup>3</sup> Giorgio de Chirico, *Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, a cura di G. Roos e D. Schwarz, Kunstmuseum, Winterthur, 23 agosto - 23 novembre, 2008.

<sup>4</sup> Cfr. R. Dottori, *De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 1-2, Milano, 2002, pp. 317-320.

<sup>5</sup> L'epistolario in questione è composto da dodici lettere e cartoline postali inviate a Fritz Gartz a Monaco tra il luglio 1908 e il gennaio 1911, dieci delle quali scritte da G. de Chirico, una lettera scritta dalla madre Gemma Gervetto de Chirico e una cartolina postale di Andrea de Chirico, a mano di Giorgio de Chirico. Le lettere sono state pubblicate da G. Roos, *op. cit.*, in lingua originale tedesca, pp. 422-430. Sono ripubblicate in questo periodico in immagine, trascritte in tedesco, insieme alla traduzione in italiano dell'autore a pp. 521-558.

di Milano ancora dei quadri di ispirazione böckliniana e di aver iniziato a comporre i quadri frutto di una nuova ispirazione e di una nuova maturazione culturale, quella propriamente metafisica, solo a Firenze: “La minimizzazione del periodo milanese e la limitazione della fase böckliniana servì soprattutto per oscurare, o per lo meno mettere in secondo piano, la stretta collaborazione con il fratello Alberto. L'intento era quello di rappresentare se stesso come unico, solitario inventore dell'arte metafisica.”<sup>6</sup> Ora, a parte il fatto che un tale giudizio è una semplice illazione da parte del Baldacci, veramente offensiva nei confronti dell'artista, e a parte ancora il fatto che Savinio iniziò a dipingere solo venti anni dopo de Chirico, per cui di tutto si potrebbe parlare meno che dell'influsso di una *poetica pittorica* di Savinio su de Chirico, è comunque tutto da provare che le lettere di de Chirico al suo amico di Monaco Fritz Gartz scoperte e pubblicate da Roos nel suo libro prima citato, permettano di riscrivere la storia intorno alla scoperta della Metafisica. Se prendiamo la lettera, che è considerata di capitale importanza per la cronologia delle due opere *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*, ci si presenta subito un non facile problema di datazione, dato che porta una doppia data: apparentemente 26 “gennaio”, e 24 luglio 1910, che è poi cancellato. Vi si dice:

1) “Ciò che ho creato qui in Italia non è grande o profondo (nel vecchio senso della parola), ma terribile. In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto.”

2) “Lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? [...] Io glielo dirò: si chiama Arnold Böcklin, egli è l'unico uomo che abbia dipinto quadri profondi.”

3) “Lei sa ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante o Goethe, o di altra gente. – Sono tutti dei malintesi – il poeta più profondo si chiama Federico Nietzsche.”

4) “Quando Le ho detto dei miei quadri che essi sono profondi, lei avrà sicuramente pensato a delle composizioni gigantesche, con molti personaggi nudi, che vogliono superare qualcosa, così come li ha dipinti l'artista più stupido, Michelangelo. No, caro amico, sono delle cose completamente diverse – la profondità come io la ho intesa e così come la ha intesa Nietzsche sta da tutta altra parte, rispetto a dove la si è cercata finora. – I miei quadri sono piccoli, il più grande 50-70 cm, ma ognuno di essi è un enigma, ognuno contiene una poesia, una atmosfera [*Stimmung*], una promessa, che Lei non può trovare in nessun altro quadro. È una gioia terribile per me averli dipinti – quando li esporrò forse a Monaco, in questa primavera, sarà una rivelazione per il mondo intero.”

5) “*io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano.*”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cfr. P. Baldacci, *Zum Gemälde. L'enigme d'un après-midi d'automne von 1909 in Giorgio de Chirico. Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, Kunstmuseum Winterthur, a cura di G. Roos e D. Schwarz, Richter Verlag, 2008, p. 24. La traduzione italiana è mia.

<sup>7</sup> Ciò che viene detto in 5) basta a sfatare il fatto che egli si senta dipendere dalle idee di suo fratello; se egli è stato l'unico a capire Nietzsche, evidentemente suo fratello non lo ha capito, o almeno non come lui stesso, anche se insieme hanno scritto la musica più profonda.

6) “Avrei da dirle ancora molte altre cose, ad esempio che mio fratello ed io abbiamo composto adesso la musica più profonda.”<sup>8</sup>

Tutto ciò dimostrerebbe secondo il Roos che i quadri di cui qui si tratta sarebbero i due detti quadri, *Enigmi: L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*, esposti poi nel 1912 a Parigi, dato che le dimensioni all'incirca corrispondono, anche se l'altezza dei quadri in questione è rispettivamente di 45 e 42 cm e non di 50. C'è qualcosa però di ben più importante che non corrisponde, e cioè il fatto che già l'11 aprile del 1910 scrive a Gartz, che gli ha mandato i formulari per l'esposizione alla Secessione da lui richiestigli nel Poseidione (dicembre) del 1909, che non ha più l'intenzione di esporre perché le opere di cui gli aveva parlato sono troppo profonde e apparirebbero spazzate, non sarebbero capite (è chiaro che si tratta dunque di tele dipinte nell'estate 1909).

Ci sono due elementi chiave nella teoria di Roos e Baldacci (oramai neanche più un'ipotesi!): il primo, che la Metafisica sia stata scoperta a Milano – e non a Firenze come afferma l'artista –, e il secondo che sia avvenuta nel 1909, e cioè un anno prima di quello che ha dichiarato de Chirico, firmando i suoi dipinti 1910 e confermandolo nelle sue Memorie. La vera vittima della loro teoria, oltre alla verità storica, è l'integrità dell'artista che avrebbe secondo loro falsificato la propria storia, per “oscurare, o perlomeno mettere in secondo piano, la stretta collaborazione con il fratello Alberto”. Tale dichiarazione, al di là dell'offesa, è assolutamente illogica, in quanto i due fratelli stavano insieme anche a Firenze, dove si erano trasferiti nel marzo del 1910.

Attraverso queste lettere edite dal Roos, l'intera questione dello sviluppo della tematica e della pittura dechirichiana è stata rimessa in discussione con conclusioni semplicistiche e affrettate. Lo stesso Roos, nella sua prima pubblicazione in merito<sup>9</sup>, non giungeva *sic et simpliciter* alle conclusioni a cui giungerà nel suo ultimo scritto sul tema, ma lascia ancora aperte le due o tre possibili alternative, con le seguenti ipotesi: *la prima* che de Chirico potrebbe aver dipinto a Monaco i quadri böckliniani, e nell'estate-autunno del 1909 i quadri ispirati a Nietzsche, e quindi propriamente metafisici, a Milano; *la seconda* è anche l'interpretazione tradizionale, basata sulle affermazioni dello stesso de Chirico<sup>10</sup>, che egli dipinse soltanto a Firenze i quadri enigmatici o metafisici, allorché il periodo böckliniano di Milano era passato; *la terza* possibilità, che Roos arriverà poi a sostenere definitivamente, è invece che a Milano nell'estate del 1909 de Chirico dipinse prima i quadri böckliniani e che passò poi ai quadri ispirati dalla profonda poesia di Nietzsche sempre a Milano. La conseguenza di questa terza ipotesi dovrebbe quindi essere che a Milano dipinse i quadri del suo stile più personale, enigmatici o metafisici, nietzscheani e böckliniani insieme; ma questo sembra poi improbabile al Roos, che ragiona in questo modo: se de Chirico già nell'estate del 1909 a Milano dipinse i quadri

<sup>8</sup> Cfr. G. Roos, *op. cit.*, p. 424; è stata da lui edita anche la fotocopia dell'originale, da p. 17, nelle tavole fuori testo.

<sup>9</sup> Cfr. W. Schmied, G. Roos, *Giorgio de Chirico. München 1906-1909*, Akademie der bildenden Künsten, Monaco 1994, pp. 172-181.

<sup>10</sup> Cfr. la riedizione in traduzione italiana dell'autobiografia firmata Bardi, *La vita di Giorgio de Chirico* in cui l'artista scrive: “Passò il suo primo anno italiano a Milano. Durante questo periodo dipinse delle opere in cui l'influenza böckliniana era ancora piuttosto evidente. Del resto, queste tele, le distrusse lui stesso.” In «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, Roma, 2006 p. 492. Ora in Giorgio de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, pp. 830-837.

più profondi e ispirati alla poesia di Nietzsche, tutti di piccole dimensioni, allora egli avrebbe dovuto dipingere i quadri böckliniani di grandi dimensioni, che ci sono rimasti, a Firenze, ma risulta molto improbabile che egli, dopo la lettera che suppone essere stata scritta nel gennaio 1910, in cui faceva un bilancio dell'attività dell'estate, potesse ancora dipingere un quadro come *Lotta dei Centauri*. In realtà non c'è nessun motivo per non credere che questo quadro possa essere stato dipinto nel suo primo periodo böckliniano a Milano, e non ci sarebbe nulla di strano nel pensare che il distacco da Böcklin sia avvenuto per gradi successivi, fino all'imporsi sempre più del suo nuovo stile personale, e che il pittore abbia potuto sviluppare più avanti quadri in cui la iconografia di Böcklin si sposa con la poesia di Nietzsche, per dar luogo ad una nuova poetica pittorica.

Come la mettiamo infatti con *L'enigma dell'oracolo*? è un quadro ispirato alla poesia profonda di Nietzsche, o anche a un certo lirismo di preistoria greca<sup>11</sup>, e quindi "metafisico", come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, e dunque, nella interpretazione di Baldacci e Roos, ma anche di Calvesi, non più böckliniano? E tuttavia l'icona fondamentale è proprio l'Ulisse di Böcklin. E questa icona non appare poi, anche se in una sagoma deformata, cioè senza testa, ne *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*? Se questi due quadri appartengono ai "quadri più profondi che esistono in assoluto" non sono tuttavia anch'essi ispirati da Böcklin, che egli chiama proprio in questa lettera il pittore più profondo? In questo caso non si potrebbe più vedere in essi l'inizio della nuova poetica pittorica di cui l'autore è entusiasta, e che noi vediamo pienamente all'opera con *L'enigma dell'ora*.

Questo ci dice dunque che, se vogliamo seguire de Chirico che parla di periodo böckliniano che è ormai passato, possiamo solo intendere i quadri composti prevalentemente a Milano, come *Lotta dei centauri*, *Prometeo*, *Tritone e Sirena* e via dicendo, che certamente sono antecedenti ai quadri come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*, sino a un quadro carico di un ben diverso contenuto simbolico dell'asceti religiosa che è *Passeggiata sul monte*. Ma già nello stesso periodo, che de Chirico definisce propriamente böckliniano e che data 1908-1909, abbiamo *Serenata*, un romanticismo che va verso un nuovo tipo di simbolismo, non più semplicemente romantico, dato che figure allegoriche, come l'Afrodite velata, rispondente a sua madre, si intrecciano a icone quali la fontana dal Giano bifronte, simbolo dello scorrere del tempo nel passato e nel futuro, e il vincastro, simbolo della saggezza e guida paterna. Questo riferimento alla sua vita personale si intreccia con i motivi della preistoria greca anche nella *Partenza degli Argonauti*, in cui due Argonauti, e cioè de Chirico e suo fratello Savinio, hanno sulla destra una statua di Pallade Atena di fronte alla quale si notano gli animali uccisi per il sacrificio propiziatorio, e sullo sfondo un tempio circolare, o *tholos*, che riapparirà poi nei quadri metafisici.

Così possiamo vedere come il simbolismo di Böcklin, che si limitava alla pura rappresentazione del contenuto del mito, finisca per sfociare nell'allegoria, e precisamente nell'allegoria della propria vita personale, quella del pittore nato in Grecia, la terra che ha ispirato con la sua preistoria la filosofia di Federico Nietzsche, al quale de Chirico in questo momento si sente così vicino. È così che possiamo vedere anche il passaggio ai primi due *Enigmi*, in cui l'influsso di Böcklin è ancora pre-

<sup>11</sup> Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, rispettivamente pp. 78 e 85.

sente nella iconologia, anche se il pittore si incammina ancor più decisamente per la propria strada. Ciò che differenzia questi quadri da quelli di marca più precisamente böckliniana è però non solo il modo di trattare il mito, e il conseguente riemergere, in chiave personale, dell'allegoria sul simbolo, che diverrà poi una costante dell'arte moderna<sup>12</sup>, ma tutto il suo modo di dipingere: anzitutto il modo in cui tratta e si serve del colore, denso, forte e compatto in quei quadri, tenue invece, a larghe chiazze, sfumato e quasi monotono nei nuovi quadri, tanto da richiedere una forte marcatura della linea, a modo di Gauguin.

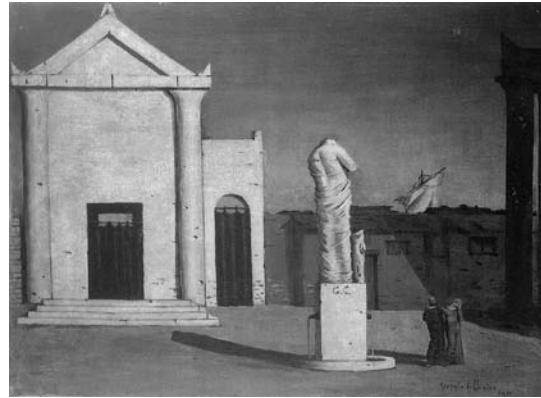


fig. 1 *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910

Inoltre il momento essenzialmente narrativo o tutt'al più simbolico dei primi quadri diventa essenzialmente enigmatico nei nuovi; enigmatica diviene infatti la figura o l'icona dell'Ulisse di Böcklin nel tutto della composizione, sia come figura dell'oracolo in una terrazza da pavimento preistorico, sia come nuova figura di Dante dalla testa mozzata in una piazza del tutto irreali; e se la tematica nietzscheana dell'enigma può risultare decisiva rispetto ai quadri più propriamente "böckliniani" precedenti, non va dimenticato che questo avviene perché l'iconografia di Böcklin viene ancora mantenuta, almeno nei primi due *Enigmi* che conosciamo, il che vuol dire che la liberazione da Böcklin e l'elaborazione della sua propria poetica avviene per gradi, e certamente non solo per i motivi filosofici, ma soprattutto pittorici. Non si può perciò dire, come fa Roos, che ne *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* avviene (fig. 1) "il cambio del paradigma dal pittore più profondo Böcklin verso il poeta più profondo Nietzsche"<sup>13</sup>, perché in questo quadro l'iconografia è ancora böckliniana e perché una poetica pittorica, intesa come l'insieme dei propri mezzi espressivi, non dipenderà mai soltanto da motivi filosofico-letterari, ma semmai da quella *poesia* dell'autunno di cui parla il pittore nelle sue Memorie<sup>14</sup>, e che dice basarsi sulla *Stimmung*, che è in questo caso l'atmosfera autunnale che egli ha vissuto a Torino nel 1911 nel ricordo di Nietzsche, e che non deve perciò a nessun altro.

Infatti nei primi due *Enigmi*, che non sono poi così distanti tra loro dal punto di vista pittorico, ritroviamo il conseguente senso di malinconia che provoca il pensiero dell'eterno ritorno, ma anche di compiacimento per i pomeriggi autunnali, di cui ci parla de Chirico nella lettera databile tra il 3 e l'8 gennaio del 1911; è dunque verosimile che i quadri composti dall'estate 1909 sino alla primavera del 1910 a Milano siano quelli dai quali si disaffezionò e che poi in parte distrusse perché *tropo böckliniani*, mentre i due primi *Enigmi*, dipinti nel estate-autunno del 1910, sono quelli in cui il

<sup>12</sup> È questa una tesi sostenuta per primo dal celebre critico Paul de Man, al quale Derrida ha sempre riconosciuto una grande stima, e che ha anche considerato, insieme a P. Riffaterre, come il fondatore del Decostruzionismo; di P. de Man cfr. i celebri lavori raccolti in *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven 1979, e inoltre, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

<sup>13</sup> Cfr. G. Roos, 1999, *op. cit.*, p. 315.

<sup>14</sup> Cfr. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 73.

pittore ha ormai trovato la sua più propria identità, non semplicemente di poeta, ma di pittore, che continuerà a sviluppare nei quadri successivi del 1911-1912, dipinti a Parigi. Nella lettera del 26 dicembre 1910 il pittore dice che quello che aveva creato era qualcosa di “terribile”. Il Calvesi nel suo recente contributo su questo tema accentua l’aggettivo “terribile”, che nella lettera è sottolineato, e rispetto a cui l’aggettivo “profondo”<sup>15</sup>, che viene tra l’altro attribuito ai quadri di Böcklin, passa in seconda linea.

Quanto profondamente l’artista sia toccato dalle sue recenti scoperte possiamo ben vederlo dal tono delle sue due lettere a Gartz in cui esprime tutto il suo entusiasmo per lo *Zarathustra* di Nietzsche. Nella lettera a Gartz scritta tra il 3 e l’8 gennaio 1911, de Chirico si riferisce alla lettera del 26 dicembre 1910 in cui definiva Michelangelo l’artista più stupido e lontano quanto altri mai dall’idea nietzscheana del superuomo (lett. oltre-uomo, *Übermensch*); Gartz aveva naturalmente fatto delle obiezioni in proposito ed egli in questa stessa lettera così risponde: “Lei non ha capito bene le mie parole quando ho detto di Michelangelo che è un artista stupido. – Egli lo è per me perché io ora conosco un nuovo mondo e tutto il resto ora mi appare troppo gretto e troppo insignificante. Perché io ho bevuto ad un’altra sorgente e una nuova e meravigliosa sete brucia ora le mie labbra – come posso ancora credere in tali artisti?! Io so a che cosa Lei pensa quando mi chiede: ‘non è il David un superuomo?’ Questo era il mio stato d’animo anteriore, anch’io un tempo la pensavo così. La maggior parte dei grandi spiriti di questo mondo la pensavano così. [...] ma una nuova aria ha ora inondato la mia anima – un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l’aria chiara, il cielo sereno – in una parola *Zarathustra* è arrivato, mi ha capito?? Ha capito quale enigma contenga questa parola – il grande cantore è arrivato, colui che parla dell’eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell’eternità – con nuove lenti esamino ora gli altri grandi uomini e molti appaiono terribilmente piccoli e gretti, alcuni odorano anche in modo cattivo – Michelangelo è troppo gretto – ho riflettuto per molto tempo su questi problemi e ormai non mi posso più ingannare. Solo con Nietzsche si può dire che abbia iniziato una vera vita.”

Qui vediamo chiaramente come la tematica filosofica nietzscheana entri nei quadri *L’enigma di un pomeriggio d’autunno* e *L’enigma dell’oracolo*, e questo vale ancor più per i quadri che seguiranno, a cominciare da *L’enigma dell’ora*, per terminare con i quadri del ciclo di Arianna; che l’iconografia böckliniana venga mantenuta, anzi impiegata per esprimere il sentimento nietzscheano del pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l’aria chiara, il cielo sereno – è fuori discussione se guardiamo i quadri che poi saranno chiamati “metafisici” sulla base del giudizio datone da Apollinaire; ma questa lettera è già del *gennaio 1911*, quindi dopo tre intere stagioni (dalla primavera 1910 all’inverno del 1910-1911) passate a Firenze. Ora questa lettera collima perfettamente, nello stile e nell’entusiasmo per Nietzsche, con quella prima lettera (26 dicembre 1910) in cui de Chirico sostiene di aver “dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto”, e non ci sembra perciò che possa darsi un anno di distanza tra la prima (ipotizzata erroneamente da Roos di essere del 26

<sup>15</sup> Cfr. M. Calvesi, *De Chirico “florentinus” dalla metafisica (1910) al museo in De Chirico e il museo*, a cura di M. Ursino, 20 novembre 2008 - 25 gennaio 2009, Galleria nazionale d’arte moderna, Roma, Electa 2008, p. 36.

gennaio 1910) e la seconda, anche perché Gartz risponde sempre quasi subito alle lettere dell'amico; un disaccordo sul tema del superuomo o oltre-uomo e sulla sua identificazione con le sculture e quadri di Michelangelo non può aver avuto un lasso di tempo così ampio. Questo ci induce pertanto a chiederci quale sia la effettiva datazione di quella lettera, di cui possiamo esaminare solo una fotocopia, e non l'originale; la datazione vera è comunque critica, perché è doppia: la prima data è infatti: Florence 24 Juillet, con sotto 1910; poi luglio è cancellato, il 24 è trasformato in 26; e sopra il luglio cancellato troviamo scritto, con la mano di de Chirico, *Januarius* o semmai *Januarii*, e non semplicemente il tedesco *Januar*. Questo potrebbe collocare la lettera, che inizia con gli auguri per l'anno nuovo, alla fine del 1910, quando de Chirico cancella il "luglio"; nessuno infatti quando fa gli auguri per l'anno nuovo può pensare di essere a luglio, come ha scritto il Calvesi; è molto probabile invece che si tratti di una lettera iniziata in estate, il 24 luglio, e poi non più scritta, ma ripresa in mano il 26 del *Januarius*, che non è *Januar*, come vuole il Roos, ma può essere solo il dicembre. È infatti del tutto verosimile che alla fine di dicembre de Chirico voglia fare gli auguri per l'anno nuovo e sostituisca il luglio con *Januarius*, e cioè il mese di Giano, il dio delle porte; per questo motivo egli non corregge la data 1910, non perché se ne dimentica, ma perché è effettivamente ancora il 1910, e precisamente il 26 dicembre. Giano, il dio delle porte, viene infatti sempre raffigurato con il capo dal doppio volto, sia dalla parte anteriore che dalla parte posteriore, perché guarda appunto sia colui che entra, sia colui che esce dalla porta; e poiché il 26 dicembre è il momento in cui si esce dal 1910, è un periodo di tempo per il quale si può adoperare il nome di *Januarius*, che ha pertanto un significato simbolico.

Questo ci viene confermato dal resto della corrispondenza, che in questo periodo si fa sempre più fitta; de Chirico scrive ancora ben due lettere, una il 28 dicembre 1910 e una il 3 gennaio 1911, chiedendo in entrambe aiuto a Gartz per organizzare il viaggio e il concerto del fratello a Monaco che si deve tenere in gennaio, 23 o 24, a meno che non debba essere poi spostato a febbraio, cosa che poi non avvenne. Quindi abbiamo la lettera che deve essere stata scritta tra questa del 3 gennaio e la successiva dell'8 gennaio; è la lettera scritta dopo aver avuto la notizia del suicidio del fratello di Fritz Gartz, che lo ha enormemente scioccato. Nel frattempo deve esserci stata anche una risposta alla lettera programma del dicembre con gli auguri di Buon Anno e con la sua critica di Michelangelo come l'artista più stupido, poiché in questa lettera, dopo l'espressione dello shock per il suicidio e le considerazioni sulla profondità dell'animo tedesco, de Chirico torna sull'argomento "Michelangelo" e cerca di spiegare a Gartz i motivi per quanto aveva scritto. Le due lettere piene dell'entusiasmo per Nietzsche e per il suo nuovo proposito in pittura sono dello stesso timbro e quanto mai vicine tra loro; tra la prima e l'altra non può essere passato un anno di tempo, e la prima lettera non può essere stata scritta il 26 gennaio, ma solo il 26 dicembre 1910.

Allora i "quadri più profondi che siano mai stati dipinti" sarebbero dell'estate 1910, mentre quelli che de Chirico non volle più esporre alla Secessione, secondo quanto dice nella lettera dell'11 aprile 1910, sarebbero quadri anteriori alla lettera del Poseidione 1909, nella quale chiede a Fritz di mandargli il regolamento, tanto quelli che ci sono pervenuti, quanto quelli che, stando alla confessione fatta nell'autobiografia di Angelo Bardi, il pittore stesso distrusse perché l'influsso di Böcklin era troppo evidente, o troppo marcato; il che potrebbe senz'altro dipendere da un eccesso di entusiasmo o

al contrario dalla mancanza di padronanza dei propri mezzi stilistici che lo legavano troppo a Böcklin, o anche da un eccessivo intellettualismo che ne era alla base.

Lo stesso Gerd Roos si chiede infatti quali possano essere i quadri che noi non conosciamo e che de Chirico dipinse tra il 1909, data in cui secondo lui sarebbe stato dipinto l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, e l'estate del 1911 (oltre a *L'enigma dell'ora* dipinto a Firenze), e le due successive *Meditazione mattutina* e *Meditazione autunnale* che sono state dipinte a Parigi<sup>16</sup>. Egli stesso ritiene infatti impossibile pensare che de Chirico abbia dipinto in tutto questo periodo solo due o tre quadri, visto che gli altri quadri böckliniani sono precedenti a questo; in tal caso infatti la tesi ultima del Roos, e cioè che l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* sia del 1909, si rivolge contro di lui. Se così non è, e non può essere per sua stessa ammissione, perché da quel periodo in poi non può aver dipinto solo due tele, allora è molto più logico presupporre che non solo fino all'estate 1909, ma fino alla primavera del 1910, con la sua ammirazione per Böcklin alle spalle, de Chirico abbia dipinto quadri che poi a una visione più distaccata, nell'aprile del 1910, decide di non più presentare a una mostra a Monaco, e alcuni dei quali quindi distrugge. Poi si accende, a contatto con l'ambiente fiorentino, l'interesse per Nietzsche e il conseguente entusiasmo per il suo pensiero, inizia a dipingere nell'estate dei quadri di uno stile completamente nuovo, ispirati dallo *Zarathustra* di Nietzsche, ma sulla base delle sue "rivelazioni", tra cui i due *Enigmi* in questione. Così scrive a Gartz il 26 dicembre, passato dunque il Natale, per fare gli auguri per il nuovo anno. Certo poi di aver trovato la sua nuova strada nella pittura, di cui parla nella lettera, e memore anche di Nietzsche, che saluta gennaio, in quanto Giano, il dio delle porte (*ianua*), come il mese in cui egli stesso dopo la sua malattia entra nel nuovo periodo della salute, egli pure, cancellando luglio, scrive direttamente *Januarii*. Della malattia che lo fece lavorare molto poco in quel periodo, e che lo costrinse a un soggiorno a Vallombrosa, parla de Chirico stesso nella sua biografia. Quando si trasferirà a Parigi a luglio 1911, riprenderà in mano il progetto di pittura nietzscheana mai dimenticato e ricomincerà a dipingere. Infatti, i due *Enigmi* in questione, oltre a essere tele ben meditate e mature, tanto che de Chirico le vorrà esporre poi a Parigi, si ricollegano direttamente a *L'enigma dell'ora* e ai quadri successivi dipinti a Parigi, ed è quindi molto più logico datare queste opere nel periodo della raggiunta padronanza dei suoi mezzi e della sua nuova poetica.

Come già notato dal Calvesi, il fatto che de Chirico dipinse nell'autunno del 1910, dopo che si era stabilito a Firenze, l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, è desumibile anche dalla descrizione, fatta poi a Parigi, di come sorse questo quadro. Infatti egli scrive: "Non era la prima volta che avevo visto questa piazza [...]"<sup>17</sup>, che vuol dire che la piazza gli era ben familiare; pertanto i quadri ancora böckliniani continuarono a essere dipinti fino al suo soggiorno fiorentino o alla primavera del 1910, prima dei quadri del suo nuovo punto di vista stilistico, che sarebbero dunque stati dipinti a partire dall'estate del 1910 e dopo la lettura di Nietzsche.

Quel che è certo è che è proprio in autunno che sarebbe maturato il linguaggio pittorico dell'ar-

<sup>16</sup> Cfr. G. Roos, *op. cit.*, 1999, p. 314.

<sup>17</sup> In G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, pp. 649-652.



tista, che ha alla base il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche<sup>18</sup>. Lo stato di esaltazione che la poesia di questa opera gli ha conferito ci induce però a pensare che egli l'abbia letta in tedesco, lingua che, come dimostrano queste lettere, conosceva molto bene; lo stesso Wieland Schmied, e una nostra conoscenza personale<sup>19</sup>, ci hanno raccontato come egli recitasse a memoria lunghi brani di Nietzsche, imparati appunto come si impara una poesia. E questo non può che riferirsi allo *Zarathustra* di Nietzsche, che in tedesco è composto praticamente in versetti, del tutto simili ai versetti della Bibbia.<sup>20</sup>

### La poetica metafisica tra de Chirico e Savinio

Naturalmente possiamo anche dire che il fatto che i due quadri siano stati dipinti a Milano o a Firenze non ha nessuna importanza, l'importante è che de Chirico abbia riconosciuto in essi la propria strada da percorrere, o l'inizio della sua poetica pittorica che chiamerà poi Metafisica, e che solo con questi quadri si distacca dal simbolismo e dal momento narrativo del mito. Questo distacco consiste anzitutto nell'abbandono del momento narrativo che era proprio di Böcklin; possiamo citare in proposito il famoso quadro *Il centauro dal maniscalco*. Commentandolo nell'articolo su di lui del 1921 de Chirico osserva che mentre i contadini, che con i loro bambini lo guardano stupefatti, hanno l'aspetto spettrale delle apparizioni grottesche e uccellesche, il corpo del centauro è invece di un realismo impressionante; egli posa lo zoccolo sul ceppo e mostra al maniscalco la riparazione da fare<sup>21</sup> come, potremmo noi dire, un ciclista mostra al meccanico la sua ruota forata. Il quadro ha dunque un fondamentale accento narrativo, nonostante il centauro nella scena narrata sia il simbolo di una realtà fantastica o mitica che sconvolge la comune visione della realtà dei due contadini, che restano appunto stupefatti. È proprio del simbolo contenere un riferimento a un altro ordine di realtà, ma in questo il simbolo è pur sempre narrativo, come lo sono i quadri böckliniani che sono poi ripresi da de Chirico, e come lo sono poi *La partenza degli Argonauti* e *La Salita su di un monte*, simbolo dell'ascesi religiosa. È proprio dal Simbolismo che si distacca appunto il suo nuovo modo di dipingere del tutto personale, che consiste nel sostituire il Simbolo con l'Enigma, o la rappresen-

<sup>18</sup> Roos riporta nel suo libro il racconto scritto del pittore greco Dimitris Pikionis, suo amico e compagno all'Accademia di Monaco, che ci riferisce di un suo incontro fortuito con lui a Parigi, in cui de Chirico stesso gli avrebbe raccontato di aver scoperto da un antiquario in una limpida giornata d'autunno e al mormorio di zampillanti fontane la dottrina dell'eterno ritorno di Nietzsche; cfr. G. Roos, *op. cit.*, 1999, p. 431. Baldacci e Roos assumono senz'altro che si tratti di *Così parlò Zarathustra*, opera che sarebbe stata acquistata nel suo viaggio nell'ottobre 1909 presso un antiquario a Roma; Jole de Sanna sostiene invece che si tratti della copia di *Al di là del bene e del male* ex libris Leotardi, acquistata possibilmente da un antiquario in Piazza Barberini, cfr. *Analisi della forma III. Iconografia*, in *Metafisica del tempo*, a cura di J. de Sanna, Ediciones Xavier Verstraeten, Buenos Aires 2000, p. 35; in questo testo Nietzsche trarrebbe le conclusioni di *Così parlò Zarathustra* per la teoria dell'eterno ritorno. Ma ella cita anche un altro testo, *La gaja scienza – L'eterno ritorno*, che è una traduzione del 1905 de *La gaja scienza*, ma non del 1882, bensì della seconda edizione 1887, a cura di Antonio Cippico, Fratelli Bocca editori, Torino 1905. In realtà nel racconto di Pikionis non si parla affatto di quale opera di Nietzsche si tratti, quindi è difficile mettere in relazione questo racconto con un evento preciso e con un'opera precisa per quanto riguarda la teoria dell'eterno ritorno.

<sup>19</sup> Quanto a W. Schmied, citato anche dal Roos, *op. cit.*, 1999, p. 287, vedi *Im Namen des Dionisos. Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst*, Oros Verlag, Monaco 1995, p. 216, a proposito dei versi del Canto di Zarathustra: "de Chirico ha amato questi versi di Nietzsche più di ogni altro ed era in grado di citarli persino in vecchiaia. Nessuno, che glieli ha sentiti recitare nella sua abitazione romana di piazza di Spagna, dimenticherà mai quella voce, in una lingua estranea a se stessa, che pareva provenire di lontano." L'altra testimonianza che noi stessi abbiamo raccolto è del dott. Joachim Brinkmann, che era stato assistente di H. G. Gadamer ad Heidelberg, e poi lettore di tedesco in Italia, il quale ci ha raccontato di aver incontrato de Chirico a Roma (dovrebbe essere stato tra gli anni Cinquanta e Sessanta), e di averlo udito recitare a memoria in tedesco dei lunghi passi di Nietzsche.

<sup>20</sup> L'affermazione è stata fatta personalmente da H. G. Gadamer, in seguito alla nostra osservazione sulla composizione metrica dello *Zarathustra*, e ci sembra essenzialmente fondata, dato che il tono del testo è quello di un nuovo profeta, quello della dottrina del superuomo e dell'eterno ritorno dell'uguale.

<sup>21</sup> Cfr. *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 169. Ora in G. de Chirico, *Scritti/1 1911-1945*, cit., p. 708.

tazione simbolica con la rappresentazione enigmatica, che non rinvia semplicemente, né rappresenta, un'altra realtà ma sospende piuttosto la rappresentazione usuale nella ricerca del mistero dell'esistenza. Questo mistero si svela all'artista e la sua opera è la rappresentazione di questa rivelazione. In questo consiste la nuova poetica metafisica.

Qui veniamo al secondo punto trattato da Baldacci, la poetica di de Chirico, e cioè quel che veniva una volta chiamato il suo stile, o il suo modo di comporre e di dipingere, il suo fare, detto in greco *poiein*. Si tratta, come dice Baldacci, di una poetica metafisica. Ma che cosa dobbiamo intendere per "metafisica", e come può quella che era considerata la massima disciplina filosofica, la filosofia prima per Aristotele, divenire una poetica, un modo di dipingere? È qui che arriviamo al cuore del problema.

Ora dobbiamo chiarire anzitutto una cosa, e precisamente la distinzione tra una estetica e una poetica, soprattutto quando diciamo che la Metafisica viene teorizzata esplicitamente soltanto dal 1917 in poi, e precisamente negli articoli in «Valori Plastici», quando de Chirico deve difendere il primato della sua nuova estetica non già da suo fratello, ma da Carrà. Per *estetica* intendiamo infatti anzitutto una dottrina della *aisthesis*, delle sensazioni e, successivamente, una distinzione tra le sensazioni del piacere per il bello e le comuni sensazioni di piacere o dispiacere, quindi una dottrina del bello. Ma questa distinzione, e soprattutto dire che cosa sia il bello, è stata sempre la domanda più difficile a cui rispondere, data la varietà dei gusti e dei giudizi su ciò che sia effettivamente bello; soprattutto ci si è accorti che il bello non è semplicemente una questione della sensazione, ma di giudizio, e che il problema è dunque se possa darsi una misura universale di ciò che è bello e un criterio universale del giudizio di gusto.

La distinzione tra il gusto del bello e il giudizio del bello porta a scoprire una differenza ulteriore, quella tra il bello naturale, che sembra identificarsi più immediatamente con il piacevole, anche se non è la stessa cosa, e il bello artistico, in cui il giudizio sembra avere un peso molto più forte che per il semplice bello naturale; questo sembra essere basato semplicemente sul gusto, mentre per il bello dell'opera d'arte il nostro giudizio è molto meno scontato, cioè molto più problematico e variabile da soggetto a soggetto, e non si identifica semplicemente con il gusto, ma richiede in più la ragione. Esso sembra perciò dipendere da vari fattori, e non solo da un canone di bellezza che sembrerebbe poter essere fissato invece sulla base di quello naturale. Ecco come siamo arrivati, seguendo Kant, a una estetica intesa non solo come dottrina delle sensazioni o semplicemente del gusto del bello, ma soprattutto come una teoria dell'opera d'arte, sulla base della quale determinare il nostro giudizio estetico.<sup>22</sup> Quindi ci attendiamo dall'*estetica* che ci dica in che cosa consiste propriamente l'*opera d'arte*, iniziando da una distinzione del bello artistico dal bello naturale, per passare quindi a dire in che cosa un'opera d'arte si distingue da un'opera semplicemente tecnica<sup>23</sup>, o

<sup>22</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Laterza, Bari 1997, in particolare i §§ 2-7 e il § 9: esame della questione se nel giudizio di gusto il sentimento del piacere preceda il giudizio sull'oggetto o viceversa, quindi i §§ 37-39, in particolare p. 261: "Il piacere del bello non è un piacere del godimento, né di una attività conforme a leggi, né della contemplazione ragionante secondo idee, ma della semplice riflessione."

<sup>23</sup> Cfr. *ibid.*, §§ 42-44 e § 45, p. 289: "Davanti a un prodotto dell'arte bella dobbiamo avere la coscienza che esso è arte e non natura; ma la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura"; da ciò deriva la necessaria conclusione che l'arte bella è l'arte del genio, di cui si dice nel rispettivo § 46, p. 293: "la parola *genius*, che significa lo spirito proprio di un uomo, quello che gli è stato dato con la nascita, lo protegge, lo dirige e dalla cui ispirazione provengono quelle idee originali... La natura mediante il genio non dà la regola alla scienza, ma all'arte, e a questa soltanto in quanto deve essere arte bella."

come l'opera d'arte di una certa epoca si distingue da quella di un'epoca successiva, e infine quale sia il suo scopo e fine ultimo.

Per *poetica* intendiamo invece propriamente ciò che riguarda l'operare dell'artista, il *poiein*, e quindi l'insieme dei modi del suo fare e dei mezzi in esso impiegati (ciò che si chiamava anche lo stile), e che oggi diventano sempre più rilevanti per il raggiungimento dei suoi scopi, e sempre più difficili da capire da parte del fruitore. Da tutto questo deriva il fatto che un artista può bene formarsi le sue convinzioni sull'opera d'arte, e cioè *la propria estetica*, e riflettere su ciò che sente essere il fine della sua arte e volerlo comunicare agli altri, perché comprendano quel che egli intende raggiungere con i propri mezzi, ma non potrà mai dire o comunicare *la propria poetica*, ovvero come egli fa ciò che fa, perché questo non si lascia semplicemente comunicare, e neanche apprendere da parte di coloro che vogliono fare la stessa cosa, cioè da parte degli allievi. Per questo vediamo che de Chirico non solo su «Valori Plastici», ma anche in molti altri scritti teorizza la sua estetica metafisica, ma mai la sua poetica, e cioè il suo modo di comporre, di accoppiare e armonizzare i colori, i calcoli di geometria che egli esegue per la composizione dei suoi quadri, e non solo perché ciò non avrebbe nessun senso per il pubblico dei fruitori dell'opera d'arte, ma perché non gioverebbe, anzi andrebbe piuttosto a detrimento dell'effetto totale della sua opera sullo spettatore, che deve fruirne nella sua interezza e così com'essa immediatamente si dà.

Sono i critici invece che si arrogano il compito di teorizzare la sua poetica, quando non hanno di meglio da fare, cioè quando l'autore stesso, come nel caso di molti artisti delle Avanguardie, e soprattutto nel caso di de Chirico, ha già teorizzato la propria estetica, compito che invece credevano a essi riservato. E si può naturalmente capire il modo in cui un artista lavora e come raggiunge certi effetti quando ci si riesce a immedesimare nella sua opera, ma questo non vuol dire certo che si è capaci di fare o di inventare le stesse cose; la poetica di un artista non consiste infatti in un metodo escogitato e stabilito una volta per tutte, o un insieme di regole, così come è il caso per le opere della tecnica; per questo vale ancora il giudizio da noi citato dato da Gauguin a proposito del suo critico Fontana: «Sapete chi è un critico? Uno che si immischia in affari che non lo riguardano!»

Questo va detto per dirimere semplicemente la questione ormai fin troppo dibattuta dell'influenza delle idee di Savinio su de Chirico, o addirittura della dipendenza di de Chirico da Savinio. Le idee estetiche sono qualcosa di assolutamente generale, le opere d'arte qualcosa di assolutamente particolare, diverso di volta in volta, e legate esclusivamente alla capacità individuale dell'artista. In fondo le idee sull'opera d'arte, ovvero le idee estetiche, hanno poca rilevanza sulla poetica propria dell'autore, o su ciò che l'artista non semplicemente *pensa*, ma *sente* individualmente e quindi *fa!* Ma con questo abbiamo introdotto un terzo elemento oltre l'estetica e la poetica, il sentimento, o la *Stimmung*, che è anche quello che de Chirico stesso chiama propriamente la *poesia*, e che anima la sua poetica, e cioè la poesia nietzscheana dei pomeriggi d'autunno, con la luce chiara e le ombre allungate, che il pittore vuole naturalmente tradurre sulla tela; anche qui dobbiamo renderci conto che questa poesia è qualcosa di schiettamente individuale, che ciascuno sente per proprio conto, e per cui è assolutamente irrilevante ciò che se ne possa dire nella comunicazione reciproca tra artisti o tra fratelli, e che comunque questa poesia alla base dell'opera è da

distinguere dai mezzi espressivi e dalle loro relazioni, che possiamo chiamare la sua poetica, alla quale si rivolge il critico.<sup>24</sup>

Naturalmente noi crediamo ancora che l'opera del critico serva al fruitore dell'opera d'arte, se non altro perché il critico può scoprire con la propria riflessione ciò che nell'opera d'arte è molto spesso nascosto, ciò che concorre all'effetto che l'opera ha su di noi, senza che spesso possiamo spiegarci questo effetto. Ma, appunto, la riflessione estetica segue la *poiesis*, il fare dell'artista che nell'opera si manifesta e si nasconde mentre si manifesta; questo lavoro della riflessione può servire al fruitore dell'opera d'arte, che è *in primis* lo stesso critico e in un secondo momento a colui che leggerà le sue spiegazioni, ma è qualcosa di assolutamente secondario e di posteriore rispetto alla *poiesis*, tanto che l'artista stesso non sa che cosa farsene di tali spiegazioni, che trova inutili, se non dannose per la propria intuizione o per il proprio fare. In conclusione, l'Estetica metafisica che de Chirico stesso teorizza, e che riguarda il senso delle sue opere d'arte, è qualcosa di ben diverso dalla poetica metafisica, e la riprova ne è il fatto che la poetica metafisica nasce nel 1910, mentre l'Estetica metafisica, la sua concezione dell'opera d'arte, viene teorizzata soltanto dieci anni dopo; e comunque, tutto ciò che può essere stato sentito e discusso in comune tra i due fratelli, ivi compresa la poesia nietzscheana, così come ciò che noi possiamo ancora sentire alla vista dei suoi quadri, è soltanto un presupposto della creazione artistica, non la creazione artistica stessa. Per questo si può parlare tutt'al più dell'influenza delle idee estetiche dell'uno sull'altro (non della poetica): ma questo vuol dire restare del tutto al di qua dell'opera d'arte stessa, di quella creazione personale e comunque immortale che – noi riteniamo – è la Metafisica dechirichiana.

Ciò premesso, passiamo ora alla poetica metafisica così come viene interpretata dal Baldacci. Per chiarire che cosa sia la poetica metafisica dobbiamo naturalmente chiederci che cosa è la metafisica, e perché de Chirico, accettando forse il giudizio di Apollinaire, chiamerà metafisiche le proprie opere, ovvero perché darà l'appellativo di Metafisica alla propria pittura. Su questo però sembra che Baldacci non sia molto in chiaro con se stesso, perché dapprima dice che il compito della metafisica idealistica del XIX secolo era stato quello di percepire il mondo come enigma da risolvere, e scoprire quindi le verità nascoste dietro il paravento della natura, mentre poi Schopenhauer, Nietzsche ed Eraclito lo avevano convinto che l'essenza metafisica del mondo o la "cosa in sé" non era che un'illusione; pertanto, mentre la disciplina filosofica della metafisica aveva come scopo l'identificazione di realtà ideali e assolute che si nascondevano sotto il velo di Maja, de Chirico intende con la parola metafisica un tipo di arte che rivela l'inesistenza e l'inconsistenza di questa realtà ideale e quindi il non senso delle cose, e insieme, con il proprio fare o creare, il loro nuovo senso che da esso può sorgere attraverso l'arte. Ora, a un filosofo di professione tutto ciò suona come un confondere semplicemente tutto, dato che la filosofia idealistica, cioè Fichte, Schelling ed Hegel vengono accomunati con

<sup>24</sup> Se questa poesia è fondamentale per de Chirico, altrettanto non ci risulta essere per Savinio, e questo è anche un motivo che conferma la nostra idea che de Chirico fu molto più vicino a Nietzsche perché sentì la poesia dei suoi scritti e della sua anima, di quanto non fu il caso per suo fratello, che pensò più alla nostalgia per la Grecia e alla convergenza tra il mito e la sua storia personale e familiare, e quanto a Schopenhauer e Nietzsche, alla convergenza di follia e genialità, di memoria individuale e memoria storica, al senso della fatalità e alla sua convergenza con la casualità, in cui consiste il senso metafisico delle cose, cfr. P. Baldacci, *Savinio e il surrealismo*, catalogo dell'esposizione *Alberto Savinio*, a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, novembre 2002 - marzo 2003, pp. 20-21.

Schopenhauer, mentre per questi essi sono i suoi più diretti avversari; e Schopenhauer e Nietzsche, che non sono filosofi dialettici, vengono poi accomunati con Eraclito, il primo filosofo dialettico, di cui Hegel dice che non v'è una frase che egli non abbia incluso nella sua *Scienza della Logica*.

In effetti Eraclito non è soltanto colui che appartiene alla visione mitica del mondo, che fa tutt'uno con una visione infantile, corrispondendo al ritorno del pittore ai giochi della propria infanzia; questa sarebbe veramente una ingenuità bella e buona; il fanciullo che gioca ha per Eraclito, Nietzsche e Heidegger un ben altro senso, quello di una superiore verità filosofica che non può comprendere una ragione positivista, ma solo quella del genio che è capace di esperire l'autentica trascendenza dell'essere e della vita, e per questo merita il nome di metafisica. Per Hegel invece, che recupera in tal senso Eraclito, solo una ragione dialettica, che discerne la contraddizione come la legge intima del reale, può comprendere effettivamente quello che per Nietzsche e Schopenhauer è soltanto una intuizione o visione. Così pure non bisogna confondere il dio della metafisica (di Hegel, ma anche di Nietzsche e di Eraclito), con Hermes, il dio dell'interpretazione.<sup>25</sup> L'ermeneutica sorge solo per superare il dolore della perdita della metafisica.

Il fatto è che quando de Chirico ci dice esplicitamente: "Schopenhauer e Nietzsche mi insegnarono il non senso della vita, e come questo senso potesse essere tramutato in arte", questo significa per noi qualcosa di diverso da quanto ritiene il Baldacci, anzitutto a proposito di Nietzsche e Schopenhauer. Come abbiamo creduto di poter dimostrare<sup>26</sup>, da Schopenhauer, e in particolar modo dalla lettura di una traduzione francese di alcuni brani dei *Parerga e Paralipomena*, uscita nel 1912 a Parigi con il titolo di *Métaphysique et Esthétique*, nasce l'accoppiamento di metafisica ed estetica, o meglio l'intendere l'estetica, e cioè la concezione dell'opera d'arte, come ciò che assorbe in sé la metafisica, cioè la visione dell'universo, ma anche di sé e del proprio destino nell'universo stesso, attraverso quell'isolamento dal mondo in cui si ha d'improvviso una rivelazione fondamentale del mistero della propria vita e del proprio destino. Le visioni, le apparizioni e i sogni hanno per Schopenhauer un valore essenziale, ma anche per Nietzsche, anche se egli pensa la visione e l'enigma in modo ben diverso, cioè più filosofico e meno naturalistico rispetto a Schopenhauer; la visione a cui egli pensa è infatti quella dell'eterno ritorno dell'uguale, e della volontà di potenza come autosuperamento della vita.

È appunto l'arte che dà senso, per entrambi, e anche per de Chirico, all'apparente nonsenso della vita, ma in quanto l'arte può attingere a questa visione in cui consiste il senso metafisico delle cose. Può ben essere per Nietzsche la cosa in sé degna solo di una omerica risata, e per Schopenhauer quella volontà che non fa altro che darci dolore e noia, quando passi attraverso la rappresentazione di sé, del proprio *principium individuationis*, cioè di una individualità che nella lotta per la vita deve sempre soffrire: alla fine però Nietzsche stesso giunge a riconoscere che una certa visione della vita squarcia l'enigma e ci mostra la pura volontà o volontà di potenza (volontà di volere) come ciò che supera ogni dolore, come l'autosuperamento della vita quale radice inestirpabile di ogni essere vivente e della realtà tutta: una visione che è da ultimo la visione dell'arte, la quale ci libera dal dolore, diversamente

<sup>25</sup> Così come fa il Baldacci, in *ibid.*, p. 56.

<sup>26</sup> Cfr. R. Dottori, *Quid est rerum metaphysica?* in *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, Atti del Convegno Europeo di Studi, Roma 15-16 ottobre 1999, a cura di C. Crescentini, M & M Maschietto Editore, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, Roma 2002, pp. 165-200.

dalla volontà o non volere di Schopenhauer. È il Sì alla vita pronunciato e voluto anche nelle più atroci sofferenze, quel 'sì' che Schopenhauer non poté pronunciare, ciò che costituisce l'autentica salvezza e legittimazione dell'esistenza, e a ciò ci può condurre soltanto l'arte; se anche questa fosse pura illusione, si tratterebbe tuttavia di una illusione necessaria: noi abbiamo appunto l'arte per non andare a fondo nella verità. Questa è per de Chirico la poesia di Nietzsche, la base della sua estetica metafisica, da cui potrà trarre però la sua poetica solo attraverso il suggerimento avuto da Schopenhauer: la rivelazione che proviene da certi attimi in cui l'individuo, completamente riflesso in se stesso, perviene a una sensazione e visione completamente nuova del mondo e del proprio destino.

È da qui che egli può riprendere l'icona di Böcklin, l'Ulisse che è oracolo, poeta, filosofo e sacerdote: è sulla base di questo momento della rivelazione, in cui il mondo gli appare completamente cambiato e tutto ciò che vede come se lo vedesse per la prima volta, che nasce l'idea di una pittura che è metafisica in quanto rivela quel senso ultimo delle cose che appare attraverso la visione di un mondo completamente mutato, strano, di una dolcezza straordinaria che viene dalla malinconia, e tramite cui l'uomo si sente redento. È questo sentimento della rivelazione che muta completamente la realtà e la fa apparire trasfigurata, misteriosa e che tuttavia allietta lo spirito. Questa è per de Chirico la base della sua estetica metafisica: ma è solo il suo fare di pittore, la sua ineguagliabile poetica metafisica che riesce a tradurre in realtà pittorica la visione interiore e a comunicare agli altri i segreti della propria anima e della propria malinconia. Questo è Arianna, e per questo il detto di Nietzsche: solo io so che cosa è Arianna; e solo de Chirico, possiamo aggiungere, sa rappresentare che cosa Arianna sia: non la semplice statua, ma la statua come simulacro della propria anima e come ciò in cui si materializza la propria malinconia. C'è tutto questo in Savinio, in questo periodo in cui, secondo Baldacci e Roos, vengono gettate le basi della poetica metafisica? Pensiamo di poterne dubitare, per le ragioni che addurremo.

Anzitutto Baldacci interpreta la fonte della rivelazione e delle annesse "sensazioni poetiche" come "risvegliate dalla letteratura", o dalla "combinazione di parole, le quali, grazie alla loro forza evocativa e uno specifico timbro, richiamano nel lettore o ascoltatore un sentimento che riproduce la sensazione dell'autore"; come se la poetica metafisica consistesse nella letteratura; cosa che de Chirico ha sempre avvertito, e che ha inteso come la più aspra critica nei suoi confronti, così come l'aveva intesa Gauguin. E ancora: "Queste parole non sono mai precise, né dal punto di vista concettuale, né da quello descrittivo, ma in un certo qual modo 'aperte' a diverse comprensioni o interpretazioni: la loro forza di evocare delle sensazioni conta di più della capacità di definire qualcosa. Quando si rende conto di questo, egli si mette alla ricerca di possibilità che gli permettano di applicare lo stesso metodo anche alla pittura e raggiunge infine il suo scopo attraverso l'esperienza della rivelazione."<sup>27</sup>

In realtà è proprio il contrario: è la rivelazione che viene assolutamente prima, e assieme a essa la sua traduzione nell'immagine del dipinto; la traduzione in parole è invece la cosa ultima, e pro-

<sup>27</sup> È quanto sostiene, ancora una volta, nel suo saggio introduttivo alla mostra di Winthertur. Cfr. P. Baldacci, *Zum Gemälde. L'énigme d'un après-midi d'automne...*, cit., p. 26. Infatti tutto questo era stato più volte ripetuto dal Baldacci, a cominciare dal suo lavoro del 1997, a quelli seguiti nelle sue mostre, ad esempio quella di Padova, *De Chirico*, Palazzo Zabarella, 20 gennaio - 27 maggio 2007, a cura di P. Baldacci e G. Roos, catalogo della mostra, Marsilio, 2007, p. 11: "Alla fine di Gennaio del 1910 i fratelli de Chirico e la madre si trasferiscono a Firenze. Il loro sforzo è ora indirizzato a governare il fenomeno della rivelazione, a mettere a punto un metodo di comunicazione visiva ad esso adeguato e ad approfondire le basi teoriche elaborando una vera e propria teoria poetica della metafisica". Governare il fenomeno della rivelazione! Tutto ciò è non solo assurdo, ma assolutamente falso.

priamente la sua esplicitazione nell'estetica metafisica. Che così stiano le cose, e cioè che mai la letteratura è stata all'origine dei suoi quadri, ci viene detto esplicitamente dallo stesso de Chirico nei suoi manoscritti parigini, in cui afferma che pensando ad Angelica e Rinaldo nella lettura del Tasso, o a Ulisse e Circe nell'Odissea, non faceva che rivedere qualcosa di conosciuto, e che soltanto a un certo momento ebbe quella rivelazione completamente nuova che fu poi all'origine del quadro, in questo caso *l'Enigma di un pomeriggio d'autunno*.<sup>28</sup> La sua fonte di ispirazione non è mai la letteratura, come dice proprio a proposito dei suoi primi quadri, *Enigma dell'oracolo* incluso. Ciò che egli chiama 'la rivelazione' quale sorgente prima della sua pittura metafisica, che egli cominciò ad avere nei suoi viaggi a Roma, è qualcosa di assolutamente personale, di improvviso, di non costruito né ispirato da altro, ma una immagine già pronta che l'artista vede e che è già completa in se stessa, e tale che gli resta solo da fissare sulla carta o sulla tela.

Così pure non ci convince l'interpretazione che la sua poetica dipenda essenzialmente da quella leopardiana dell'Infinito, sviluppata nello Zibaldone, anche se è vero che de Chirico conosceva e amava Leopardi. Questa idea viene basata dal Baldacci sul fatto che il muretto che troviamo nei suoi quadri a partire da *l'Enigma di un pomeriggio d'autunno* in poi corrisponda alla siepe leopardiana che nasconde l'infinito, che sarebbe poi l'ignoto; che senso avrebbe allora il treno che continuamente corre dietro a esso, dal punto di vista leopardiano? Non possiamo certo dire che il movimento e il viaggio, che sono denotati da segni quali il treno o la nave, possano essere considerati come l'ignoto; questo può esserlo forse per Savinio, come vedremo, ma non per de Chirico, per il quale non si tratta semplicemente dell'ignoto, ma del mistero. D'altronde lo stesso Baldacci vede questo muro come derivato, dal punto di vista iconografico, dapprima da un quadro di Böcklin rappresentante *Il santuario di Ercole* (1884), e poi da un quadro di Max Klinger, *La passeggiata* (1878)<sup>29</sup>; e qui, in entrambi i casi il muro non ha certamente il senso di dividere in due il quadro e separare il noto o la scena dall'ignoto o dallo sfondo, né hanno una sia pur minima somiglianza con i muretti dei quadri di de Chirico. In alcuni di questi anzi, ad esempio in *Melanconia*, il posto del muretto è preso da una siepe, ben piccola, che non nasconde certo l'orizzonte o il paesaggio che dovrebbe aprirsi dietro di essa.

Per Baldacci però tutti i quadri metafisici sarebbero basati sulla divisione del quadro in due parti attuata dal muretto, che divide la prima parte immobile della scena dall'infinito, inteso come l'ignoto, che è poi la parte in movimento, con il treno, la nave ecc. Ma in realtà tutto è immoto in questi quadri, anche il fumo che esce dalla ciminiera del treno; questi segni appartengono anch'essi alla parte anteriore del quadro, o alla scena metafisica, e sono tutt'al più l'esterno rispetto all'interno della scena o della piazza; e se vogliamo vedere in ciò che è al di là del muro, o meglio dell'orizzonte, l'infinito o l'ignoto, dobbiamo vederlo in quel cielo senza nubi e senza stelle, che è il semplice spazio vuoto. In molti dei

<sup>28</sup> È strano che lo stesso Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 55, citi questo passo dei primi Manoscritti parigini di de Chirico, anche se non completamente: "Leggevo; un passaggio d'Omero mi attira – Ulisse nell'isola di Calipso – qualche tentativo ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di aver trovato finalmente qualcosa; oppure leggendo l'Ariosto, Ruggero, il vero tipo del cavaliere errante si riposa sotto un albero, si addormenta, il cavallo brucia l'erba attorno a lui; tutto è solitario e silenzioso, ci si aspetterebbe di veder passare un drago nell'aria; la scena mi attrae, mi immagino il cavaliere, il cavallo, il paesaggio in un colpo solo, è quasi una rivelazione, ma ancora non mi basta..."; qui finisce la citazione, e basterebbe; il testo poi continua così: "Forse che Mantegna, Dürer, Böcklin, Thoma o Max Klinger non avrebbero potuto dipingere un quadro del genere? C'è bisogno di qualcosa di nuovo"; cfr. *Il meccanicismo del pensiero*, cit., p. 17. Ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 611. Questo passo prova nel modo più chiaro che non si tratta di un'ispirazione letteraria, ma di una rivelazione.

<sup>29</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 76, 78.

successivi quadri metafisici infatti il blu cupo del cielo, scendendo verso il basso, si attenua gradatamente nel verde, e infine nel chiarore della luce che illumina la terra; una luce che nel primo piano viene sì dall'alto, dal sole che la illumina, ma che poi scompare appunto gradatamente nello sfondo, man mano che il nostro sguardo si allontana dalla terra e si perde nel lontano infinito, nel vuoto spazio, simbolo del nulla metafisico. Che tutto ciò sia semplicemente un motivo letterario, che sia derivato dalla lettura di Leopardi, e che sulla base del fascino misterioso e indeterminato delle parole de Chirico sia stato indotto a sviluppare questa poetica pittorica ci sembra una totale demistificazione della sua pittura, che si scontra palesemente con quanto de Chirico dice in proposito e con quanto ha sempre negato di essere, una pittura letteraria. Ciò ci conduce al secondo motivo del rapporto tra i due fratelli.

Il secondo motivo della interpretazione del legame di de Chirico-Savinio, o addirittura della dipendenza di de Chirico dalle idee e dalla poetica di Savinio, è infatti costituito dal *Poema fantastico* che doveva essere rappresentato a Firenze, e che divenne poi il concerto *Le Rivelazioni – La musica più profonda che sia stata scritta*. Che egli stesso abbia inizialmente composto musica (sei di queste composizioni musicali sono dello stesso de Chirico) non vuol dire assolutamente che la poetica, o l'estetica metafisica fosse elaborata assieme e che potesse essere ispirata da Savinio; così, il fatto che Savinio abbia dipinto non vuol dire che egli abbia composto quadri 'metafisici' pari a quelli che de Chirico solo dopo molti tentativi riuscirà a raggiungere. Infatti l'unica opera di Savinio di questo periodo di cui vi sia ancora traccia, il disegno *L'oracolo*, è qualcosa di assolutamente insignificante rispetto a un quadro come *L'enigma dell'oracolo*; quello è veramente un disegno piatto e diviso in due dalla porta del tempio di fronte a cui si trova l'oracolo, mentre il quadro di de Chirico, estremamente complesso nella sua costruzione, sviluppa tutta una tematica filosofica nietzscheana ed eraclitea che abbiamo già discusso, e su cui ora non possiamo ritornare. Del resto l'epilogo fu che l'uno si dedicò interamente alla pittura e l'altro prevalentemente alla musica, e non perché la pittura fosse soltanto un mezzo espressivo pari a qualsiasi altro, la musica o la scrittura, ma perché egli vi vide la diretta espressione di quel che chiamava le sue rivelazioni. Basta leggere quel che egli stesso scrive in proposito nel 1913 a Parigi: "La musica non può esprimere il *nec plus ultra* delle sensazioni."<sup>30</sup>

Sostenere perciò che "L'arte metafisica non è tanto un modo di dipingere quanto un modo di pensare, che forse si esprime al meglio con la pittura ma che potrebbe esprimersi anche con altri mezzi"<sup>31</sup> vuol dire fare dell'arte metafisica una filosofia, un sistema di estetica o addirittura una ideologia, piuttosto che considerarla quel che effettivamente era per de Chirico, una pittura quale espressione più propria di ciò che sentiva come una rivelazione del tutto personale, e che sapeva fare in

<sup>30</sup> Cfr. *Il meccanismo del pensiero*, cit., Fr. IX, p. 16; la traduzione italiana dal francese è nostra; il passo continua così: "Con la musica non si sa mai di che cosa si tratta, e dopo tutto, dopo aver udito un brano musicale, sia di Beethoven, di Wagner o di Rossini, o del signor Saint-Saëns, ciascuno ha il diritto di dire (ed è anche capace di dire): cosa vuol dire tutto questo? Di fronte al quadro profondo al contrario questo è impossibile, si deve tacere quando lo si penetra in tutta la sua profondità allorché si gira l'angolo di tutti i suoi muri, e non solamente dei suoi muri." Poi v'è un ritorno della musica, dopo che si è penetrato il quadro profondo, quella che Gauguin chiamava la musicalità del dipinto, ma questo avviene dopo la visione della rivelazione che ha avuto l'artista e che ha trasmesso nel quadro; questa musica è la conseguenza del quadro, e della sua rivelazione. "Allora la luce, e le ombre, le linee, gli angoli cominciano a parlare e anche la musica si fa sentire, la musica nascosta che non si ode." Il brano termina poi con una indiretta citazione di un detto di Caspar David Friedrich: "Ciò che io odo non vale nulla, non c'è che quello che vedono i miei occhi aperti, o meglio ancora chiusi." Ora in G. de Chirico, *Scritti/1 1911-1945...*, cit., p. 609.

<sup>31</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2007, p. 8.



un modo che resterà unico, quello della sua Pittura Metafisica, che ci affascina come mai i quadri non solo di Savinio, ma di Carrà e di tutti gli altri che cercheranno di imitarlo, sapranno fare.

In ogni caso Baldacci è finalmente pronto ad ammettere, nella sua introduzione alla mostra del 2007, che de Chirico sia stato l'inventore della pittura metafisica<sup>32</sup>, mentre nel lavoro del 1997 vedeva nello scritto di Savinio *Le drame et la musique*, pubblicato nell'aprile del 1914 nella rivista di Apollinaire «Les Soirées de Paris», il primo manifesto della Metafisica.<sup>33</sup> Ma in che cosa consisteva dunque l'estetica metafisica teorizzata in questo scritto? Secondo il Baldacci essa fa perno essenzialmente sul concetto o sul senso della fatalità, e sulla sua convergenza con la casualità, in cui consiste il non senso metafisico delle cose; per questo senso della fatalità, che è la conseguenza del nichilismo di Nietzsche e Schopenhauer, de Chirico cercò il senso delle cose non in un 'In sé al di là di esse', ma alla fine nelle cose stesse, nella loro consistenza materiale; e tutto questo finisce poi nel concetto della spettralità delle cose stesse, scevro da ogni apparenza esterna, e nell'architettura come il linguaggio più adatto a questa immagine spettrale.<sup>34</sup> Ma se è pur vero che Savinio poté esprimere queste idee nel 1914 a Parigi, e in modo più compiuto nel suo articolo in «Valori Plastici», è poi anche vero che queste idee che egli esprime più compiutamente in questo articolo sono idee che *egli riferisce alla poetica di suo fratello*: non c'è infatti architettura o aspetto spettrale in musica o letteratura, e quando poi inizierà a dipingere, nel 1926-1927, non abbiamo certo traccia di architettura, né di aspetti spettrali, ma se mai mitici o surreali. Di fronte a questa obiezione, che Baldacci sa bene che potrebbe venirgli mossa, egli se la cava sostenendo naturalmente che quanto è stato fatto da de Chirico è stato però originariamente visto e teorizzato da Savinio.

Questa possibile risposta può certo rifarsi a quanto affermato in parte da Savinio nel suo articolo in «Valori Plastici» del 1918, e cioè che nel loro primo soggiorno a Parigi egli aveva già sostenuto l'importanza sia della fatalità che del momento spettrale nell'opera d'arte, nella discussione con suo fratello. In ogni caso però, teorizzare non significa né dipingere, né concepire un'opera d'arte, ma semmai esprimere idee di estetica; e comunque i Manoscritti parigini in cui de Chirico ci dice di aver abbandonato la musica per la pittura perché, sulla base delle rivelazioni che ha avuto, la musica non può esprimere il *nec plus ultra* delle sensazioni, e teorizza in un certo qual modo questo rapporto tra la rivelazione e la sua pittura, precedono di ben due anni il cosiddetto 'primo manifesto di Metafisica' delle «Soirées de Paris», e posseggono un ben altro valore teorico per quanto riguarda la sua poetica pittorica.

E qui veniamo al terzo aspetto della poetica metafisica originaria, che secondo il Baldacci sarebbe sempre opera di Savinio. Si tratta proprio di quanto egli sta svolgendo in relazione a Schopenhauer e Nietzsche sulla convergenza di follia e genialità, del fatto che il mondo è pieno di cose che sem-

<sup>32</sup> *Ibidem*: "L'incrocio di lavoro, di interessi, di temi tra i due fratelli, nonché le reciproche influenze, sono in questo momento enormi e solo la decisione presa nel 1911 di separare del tutto, almeno temporaneamente, le proprie strade (pittura per Giorgio, musica per Alberto) ci permette di continuare a parlare di de Chirico come dell'inventore della pittura metafisica. Quello che è certo è che fin dall'inizio del 1911 nessuno dei due aveva ancora deciso con sicurezza quale fosse il mezzo più adatto per esprimere quanto veniva scoprendo: se musica, pittura o letteratura." Quest'ultima affermazione non ci pare esatta, dato che de Chirico aveva fin da ragazzo deciso che la propria strada era la pittura, e per tal motivo aveva deciso di iscriversi all'Accademia delle Belle Arti di Monaco di Baviera. La musica era per lui qualcosa di secondario, nato dal rapporto con il fratello, così come per il fratello era stato qualcosa di secondario incominciare a disegnare e dipingere.

<sup>33</sup> Ciò è stato originariamente sostenuto dal Baldacci nel suo libro del 1997, e viene ripetuto sia nel saggio citato del 2002 della mostra *Alberto Savinio*, sia nel saggio ulteriore *De Chirico e Savinio. La parabola di una fratellanza intellettuale*, ivi, p. 76, pubblicato originariamente in tedesco per la mostra di Düsseldorf del 2001, e riconfluito in parte nel catalogo della mostra di Padova.

<sup>34</sup> Cfr. il mio contributo nella recensione della mostra di Padova del 2007 *De Chirico*, in questa Rivista, pp.733-738.

brano insignificanti e pure risultano piene di mistero se poste in relazione tra loro; ci si rende conto di tutto questo se ci si libera dall'idea di soggetto, se si prescinde dall'antropomorfismo e se si intende il soggetto stesso come cosa: è quel metodo nietzscheano che a detta di de Chirico, già in questi manoscritti, potrebbe dare grandi e inaspettati risultati in pittura. Ma tutto questo è semplicemente frutto dell'aspetto spettrale delle cose, o non piuttosto della invenzione poetica, o meglio ancora, di una improvvisa visione, o rivelazione metafisica, che è quanto de Chirico considera fondamentale in questo momento e a cui deve il suo abbandono della musica? Che le cose divengano segni, "i segni ermetici di una nuova melanconia" come dice de Chirico in «Valori Plastici», è detto da de Chirico quando ormai sta formulando la sua estetica metafisica, e cioè *dopo* quel che egli ha già fatto come pittore metafisico; quello che egli aveva già fatto è certo dovuto alla sua sensibilità poetica, al suo saper vedere nelle cose ciò che può diventare motivo di invenzione pittorica, e questo può anche diventare poi la base di una estetica e di una filosofia, o di una "estetica metafisica" appunto, ma soltanto sulla base del suo proprio sentire originario, che Kant chiama il suo genio che "non sa esso stesso come le idee se ne trovino in lui, né ha la facoltà di trovarne a suo piacere o metodicamente delle altre e di fornire agli altri precetti che li mettano in condizione di eseguire gli stessi prodotti"<sup>35</sup>.

E così veniamo all'ultima tesi del Baldacci che vogliamo discutere. Il dipingere è visto da lui come un processo psichico, fondamentalmente basato sulla memoria, e precisamente sul fatto che la sua memoria individuale si associa alla memoria storica, e porta alla identificazione delle proprie vicende personali con il proprio mondo storico che ne è all'origine, con il mondo della Grecia in cui i fratelli de Chirico sono nati e vissuti, e quindi con la Grecia antica e la sua preistoria. Questo sarebbe avvenuto al tempo in cui Savinio scriveva il suo *Poema fantastico* e in cui de Chirico collaborò con lui scrivendo e componendo; in tal modo il proprio mondo diventa il mondo del mito, o il mito diviene non semplicemente l'oggetto della rappresentazione, ma il vero soggetto del proprio operare, il motivo che lo anima e che crea appunto una nuova mitologia, o mitopoiesi; la mitopoiesi diviene quella della loro storia personale. Questo sarebbe stato riconosciuto dallo stesso de Chirico nel momento in cui dipinge il primo *Ritratto del fratello Andrea* in veste di Amleto, di fronte al paesaggio mitologico della Tessaglia, in cui abitavano i Centauri, tra cui Chirone che allevò Achille, e da cui Giasone partì alla ricerca del vello d'oro; proprio da quella città in cui nacquero, partirono poi i fratelli de Chirico, i nuovi Dioscuri dell'Arte moderna. Sullo sfondo del ritratto si vede infatti correre un centauro. E tutto questo sarebbe la prova che con questa composizione del *Poema fantastico* abbia avuto inizio la *pittura metafisica*, che però dovremmo piuttosto chiamare *mitopoietica*: il mito è infatti in tal caso il vero motore o soggetto agente dell'arte metafisica.

Certo tutto ciò non è lontano da quanto Nietzsche pretendeva con la sua *Nascita della tragedia*: possiamo vivere solo in un mondo circondato da miti. Ma nonostante *L'enigma dell'oracolo* ci riporti a questo mondo della preistoria greca e ai suoi conflitti, di cui è espressione la stessa filosofia di Eraclito, considerare essenziale in tutto questo il momento mitopoietico e la filosofia e poesia di Nietzsche vorrebbe dire lasciare al proprio destino la vera e propria poetica metafisica, che vive nella

<sup>35</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 46, p. 293. Ci sembra che questa citazione di Kant basti a chiarire e a far tacere una volta per tutte il discorso sulla influenza di un fratello su di un altro!

composizione, nell'architettura, nell'accordo dei colori oltre che nei significati enigmatici di questi quadri. L'arte metafisica in generale e la pittura metafisica in particolare sarebbe semplicemente un prodotto culturale o, nel migliore dei casi, un momento dello spirito e della filosofia europea, ma il fascino o il segreto di questa pittura sarebbe ignorato o forse perso per sempre. Ma volgiamoci ora a considerare il luogo in cui l'estetica metafisica venne teorizzata e vediamo qui il rapporto autentico tra le idee di de Chirico e Savinio.

### «Valori Plastici», o il vero laboratorio culturale

La rivista «Valori Plastici» viene giustamente spesso chiamata in causa in queste discussioni, poiché in essa de Chirico teorizza la propria estetica metafisica, e Savinio stesso teorizza nei suoi contributi l'arte metafisica di de Chirico. Vogliamo citare il parere di uno di questi autori, che per la maggior parte sono pittori. Italo Tavolato, che con un articolo dal titolo molto indicativo prende posizione proprio sul tema da noi trattato, quello del rapporto tra poesia, poetica ed estetica metafisica:

“In principio dell'arte non era il verbo – cioè il Logos, il concetto. Ogni arte che abbia formato e stile, ha origini magiche ed erotiche. Nel momento in cui rinneghi il suo sangue antico e si rassegni al Logos, l'arte è destinata a morire. Poiché il concetto, questa pubblicità delle cose ineffabili, distrugge l'area di intimità che protegge l'atto creativo, e disincanta il suo mistero d'amore. [...] Come un ritorno alle origini è l'amore. Come un ritorno alle origini è l'arte. Ma l'avanguardia cerca invano la dritta via nella selva oscura dei concetti.”<sup>36</sup>

Nella stessa annata appaiono nella rivista oltre agli articoli di Carlo Carrà, de Chirico e Savinio, anche gli articoli di Theo Van Doesburg e Wassily Kandinsky, il primo incentrato sul concetto dell'arte plastica quale si veniva elaborando in Olanda da Piet Mondrian e dal gruppo *De Stijl*, il secondo sul concetto dell'arte pura o dello spirituale nell'arte, contrapposto all'arte naturalista. Sono questi i temi fondamentali trattati un po' da tutti gli autori di «Valori Plastici». La risposta a Tavolato, che riguarda non solo questo articolo, ma anche il precedente nel n. V-VI della stessa rivista, dal titolo *La maschera della meccanica*<sup>37</sup>, verrà data nella prossima annata da Maurice Raynal, con un articolo intitolato *Il Purismo e la Logica*, che è una difesa dell'opera di Ozenfant e Jeanneret, chiamata *Logica plastica* apparsa in mostra a Parigi.<sup>38</sup> Dopo aver fatto osservare a Tavolato che l'opera d'arte non può essere opera dell'infinito, ma in quanto opera deve essere un'opera perfettamente finita, e pur essendo animata dalla più ricca sensibilità deve sempre essere rinchiusa in una cornice che la chiuda; dopo aver ancora osservato che il microcosmo che contiene il mondo intero deve essere pur

<sup>36</sup> Si tratta dell'articolo di Italo Tavolato, *Pavor nocturnus*, in «Valori Plastici», anno II, n. IX-XII, pp. 50-51; il passo citato è a p. 51.

<sup>37</sup> In questo articolo, pp. 50-52, Tavolato critica tutta l'arte delle Avanguardie, prima l'Impressionismo, il Cubismo, l'Espressionismo, Kandinsky e infine la pittura pura, ispirandosi alla teoria gestaltica, in cui confluiscono anche gli autori difesi da Raynal: “La ‘pittura pura’ è stata montata a ruffa di ragionamenti tecnici sulla simultaneità, il parallelismo, l'equilibrio, le masse, le delimitazioni, i rapporti funzionali, le localizzazioni meccaniche. [...] Oggi, i colori si usano come concetti, e le forme come neologismi, sicché il quadro è diventato una specie di prosa scientifica. Predomina l'analisi, la ricerca pittorica, le sostanze vive si frazionano via via in pezzi anatomici e corpi geometrici, in coordinazioni di linee e impalcature di piani, in chiazze e limbelli, briciole e cenere. S'è perduta la memoria che l'arte è organismo, non sistema, che l'opera d'arte è un'opera dell'infinito, un microcosmo contenente il mondo intero, e non già una elaborazione tecnica, un processo materiale, un pezzo da laboratorio.” Tavolato non sembra comunque essere lontano dalla Metafisica di de Chirico, poiché conclude poi questo discorso così: “L'arte è creazione originale, è destino, fatalità, missione; non è per nulla costruzione razionale, programma, numero e causalità.”

<sup>38</sup> Cfr. M. Raynal, *Il purismo e la logica*, in «Valori Plastici», anno III, 1921, n. III, pp. 54-58.

inscritto in una tela da cavalletto e servirsi di convenzioni, poiché bisogna stare attenti alle insidie che si nascondono nel voler guardare nell'infinito senza fondo, viene infine a parlare dell'Estetica e di Kant e Hegel, citati da altri critici per fondare il loro giudizio negativo sulla logica plastica. Vale la pena di leggere quello che scrive in proposito, perché ci dice come secondo lui debba essere inteso autenticamente il rapporto tra l'estetica, quale teoria dell'arte, e l'arte vera e propria.

A critici che, come Henry Eon<sup>39</sup> e P. Sentenac<sup>40</sup>, pensano che questi autori facciano della geometria, egli oppone giustamente l'idea che "la geometria è una lingua di cui l'arte è uno dei temi." E prosegue: "[...] è per il fatto che certi volumi hanno attirato in modo più speciale l'attenzione della nostra sensibilità equilibrata che la ragione ha dato loro le etichette della geometria e ciò per farne dei canoni, dei modelli, dei passe-partout, se si vuole." Il che vuol dire che la geometria è una forma di linguaggio, una lingua cioè, per una sensibilità artistica che vede nelle forme naturali qualcosa di più che la loro apparenza immediata, e che si serve appunto di questa lingua per esprimerlo. A R. De Nereys<sup>41</sup>, che aveva tirato in ballo le Estetiche di Kant e di Hegel per criticare la logica plastica, Raynal oppone che questi non ha capito il senso vero di queste estetiche, a cui egli stesso dice di richiamarsi (in particolare a Kant), e di vederle solo da professore. E aggiunge ciò che per noi è essenziale per rispondere allo stesso Tavolato, e anche per definire il nostro problema del rapporto tra la poetica vera e propria e l'estetica, e quindi tra de Chirico e Savinio:

"Certo che l'estetica non precede l'arte; ma commentando le manifestazioni che illustrano la sua epoca, l'estetico illumina sovente il cammino delle future generazioni. Io pretendo che se l'estetica non precede l'arte, questa precedenza non spetta nemmeno alla geometria. Ed è perciò, lo ripeto, che questo bisogno di ritrarre l'espressione della sensibilità dei mondi plastici della natura è l'origine dei commentari della geometria. [...] Sia detto, beninteso, una volta per sempre, che se la geometria è una speculazione fatta sulla plastica, la pittura ne è un'altra. Non si tratta di speculare matematicamente sul cubo, la sfera o il cilindro, ma bensì artisticamente sugli elementi plastici che hanno fatto nascere queste rappresentazioni idealizzate." Elementi plastici non può significare altro qui che gli elementi poetici che sono alla base della Logica plastica.

Questo risponde naturalmente a quanto veniva discusso in quel periodo a proposito dell'interpretazione di Cézanne, e la conclusione chiude veramente la questione: "L'arte non può vivere di definizioni, neanche di quella del bello, e poiché piuttosto ne morrebbe, deve nutrirsi solo di forme che sfrutterà a modo suo. La logica matematica è incompatibile con la logica dell'arte; le matematiche hanno le loro convenzioni più o meno legittime, e l'arte ha le sue."<sup>42</sup>

Ritornando ora a de Chirico e Savinio, è chiaro che se pur fosse vero quanto Baldacci e Roos sostengono, e cioè che il primo manifesto della Metafisica sia di Savinio, e che sia lui il teorizzatore dell'estetica metafisica, questo non riguarderebbe affatto la poetica di de Chirico, il suo fare artistico, che è quanto costituisce da ultimo il valore essenziale della sua pittura. Senza considerare poi il fatto

<sup>39</sup> L'articolo *La victoire* di Henry Eon viene citato da Raynal come pubblicato in «Chronique d'Art», senza specificazione dell'anno, del numero e del numero delle pagine.

<sup>40</sup> Di P. Sentenac l'autore cita un rimprovero apparso nel suo articolo *Les Arts*, in «Paris-Journal», senza citare il numero e la data dell'edizione.

<sup>41</sup> Di R. De Nereys l'autore cita probabilmente un libro, *L'Homme libre*.

<sup>42</sup> Cfr. M. Raynal, *op. cit.*, p. 56.

che il primo scritto di valore di Savinio in «Valori Plastici», «*Anadiménon*», *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, altro non è che una teorizzazione del concetto di arte metafisica fatta per spiegare e difendere l'arte di de Chirico e Carrà, quale punto culminante della rottura degli schemi accademici e rivoluzione della pittura iniziata da Cézanne e Gauguin. Di suo fratello dice alla fine:

“Questo pittore, vissuto per lo più fuori dei centri pittorici, non ebbe altrettanto modo di lasciarsi travolgere dal meccanismo dell'evoluzione formale, ma, sin da principio, si può dire, tese all'affermazione spirituale. Cionondimeno io, che ebbi modo di assisterlo durante la sua fase di Parigi, posso dire che pure lui, a un certo punto, si sentì in obbligo di rifare, per proprio conto, l'intero cammino della trasformazione formale pittorica, e questa attraversare tutta quanta, per ritornare alla finalità spirituale, affermata questa volta in una piena plasticità organica.”<sup>43</sup>

Che Savinio, oltre che i suoi primi tentativi del 1908-1909, che sono schizzi che rappresentano fauni, boschi, paesaggi esotici che terrorizzavano lo zio Gustavo, e che non hanno nulla a che fare con la Metafisica, ma tutt'al più con Böcklin, sia diventato pittore soltanto dopo il 1926, un anno dopo che de Chirico era ritornato a Parigi, e su incoraggiamento di de Chirico stesso, ce lo dice la moglie stessa, Maria Savinio, nel suo libro di memorie<sup>44</sup>; era l'anno in cui Savinio e la moglie vivevano ancora a Roma in via Appennini, vicino alla Nomentana, che era allora al confine con la campagna, e nella quale viveva anche Pirandello: “La sera, in casa, Savinio disegnava o dipingeva.” E prosegue: “Giorgio, entusiasta dei lavori di Bettì (diminutivo di Alberto), gli scriveva spesso per incoraggiarlo.” Cita poi una lettera di Giorgio: “Carissimo fratello, ho finalmente avuto i disegni. Sono molto belli e impressionanti. Li ho già mostrati a qualcuno e tutti sono rimasti stupiti. Credo che una mostra dei tuoi disegni avrebbe qualche successo. Non bisogna mescolarci più coi surrealisti – sono gente cretina e ostile. Con Guillaume e Rosenberg combineremo qualcosa. Seguita a lavorare e se ne hai degli altri, mandameli. Solo ti consiglio di evitare certi colori un po' crudi e volgari come il rosso carminio o il blu puro; mescola del grigio a ogni colore e ammorbidisci un po' le forme. Ti consiglio di evitare certi aspetti come *Oreste e Elettra* e il *Derby Royal*.”<sup>45</sup>

È chiaro che de Chirico ammira questo disegno del 1926 perché fin troppo simile ai suoi temi originari, anche se i colori sono molto lontani dai suoi primi colori metafisici. Nonostante le sue raccomandazioni furono poi proprio i surrealisti, fu Breton, a cercare di tirare dalla loro parte Savinio e di metterlo contro de Chirico, presentandolo come colui al quale de Chirico doveva le sue idee, o come l'inventore della Metafisica; cosa che poi riuscì, perché ci fu in effetti un tacito screzio tra i due fratelli, forse perché de Chirico credette che Savinio avesse prestato fede e acconsentito a questa manovra di Breton, dopo il successo avuto da lui dal 1926 in poi a Parigi.<sup>46</sup> Solo che il problema è, come abbiamo sostenuto fin dall'inizio, di quale metafisica? Di una metafisica come filosofia o tutt'al più come estetica, cioè come concezione dell'opera d'arte, o della Metafisica come pittura? Di questa

<sup>43</sup> Cfr. «Valori Plastici», anno I, nn. IV e V, aprile e maggio 1919, p. 14.

<sup>44</sup> Cfr. M. Savinio, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di Angelica Savinio, con una nota di L. Sciascia, Sellerio, Palermo 1987.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 57. Maria stessa aveva percepito questo screzio, e ci racconta di un incontro tra i due fratelli avvenuto circa nel 1951, che portò alla riconciliazione dopo tali fraintendimenti: “I rapporti tra Giorgio e Bettì si erano allentati senza una vera ragione – forse parole mal riferite, suscettibilità, malintesi [...]. Avevano finito per non vedersi quasi più, e tutti e due ne soffrivano. Un giorno, in via Capo le Case, Bettì incontrò Giorgio, che vedendolo, l'abbracciò e scoppiò in pianto.”

non poteva certo esserlo stato, dato che come pittore egli inizia nel 1926 a Parigi, e proprio su consiglio di suo fratello. Basta leggere ancora ciò che scrive sempre Maria Savinio riguardo al 1926 a Parigi: “Fu Paul Guillaume a mettere Savinio in contatto con Fabre, il primo mercante che capì in fondo la sua pittura. Quando Fabre chiese di venire in studio a vedere i quadri, ci trovammo in grande imbarazzo. Come fare? Non solo i quadri non c'erano, ma non avevamo neppure il denaro necessario per comperare tende e colori. Un prestito di mille lire di mio cognato Ascanio (marito di mia sorella Matilde) risolse il problema e potemmo comprare un bel po' di materiale. I quadri finalmente c'erano! Si poteva cedere alle insistenze di Fabre.”<sup>47</sup>

Il primo quadro, racconta ancora Maria, Savinio lo dipinse in una stanza dell'Hotel Jacob, e tutto procedeva con l'aiuto e le conoscenze di de Chirico, di cui lei stessa riprodusse in ricamo dei quadri: “Madame Cutroll mi propose di lavorare per lei: mi venne in mente di riprodurre in ricamo un quadro di de Chirico “Il trovatore” (in quel tempo Savinio non dipingeva ancora). Giorgio tracciò su una tela piuttosto grossa il disegno di un manichino con molti oggetti geometrici sul petto, e io lo ricamai a punto lanciato. Per i ricami geometrici usavo le sete artificiali tanto di moda nel 1926, che davano al quadro finito un gran tono. Questo mio primo ricamo lo comprò Rosenberg. Subito dopo dipinsi un Cavallo, sempre da un dipinto di de Chirico, con delle rovine a destra. [...] Le cose adesso andavano sempre meglio. Fu organizzata nel 1927 una grande mostra delle opere di Savinio nella galleria Chez-Bernheim Jeune, che era allora l'epicentro dell'Olimpo pittorico parigino. La presentazione al catalogo la fece Jean Cocteau. La mostra ebbe un immenso successo. La nostra vita cambiò.”<sup>48</sup>

Un'idea dei disegni di Savinio del 1925, di cui parla de Chirico, possiamo averla da un esemplare che era stato dato a sua moglie con una di quelle lettere che egli scriveva la sera nel periodo in cui si conobbero e nacque il suo amore per lei, lettere che Savinio le lasciava il giorno dopo nel camerino del suo teatro; il disegno è stato riprodotto nel libro di memorie di sua moglie, e mostra in primo piano una donna in paletot con una grande valigia, in cui è scritto di traverso a caratteri cubitali: *'Vers l'inconnu'*, mentre dietro di lei si vede un radioso sole che tramonta, e tra i suoi raggi sta scritto ancora a caratteri cubitali molto più grandi: Paris. Lo sguardo della donna è proteso verso il vuoto, ma sulla destra in alto, in una specie di nuvola o parete tenebrosa è ben visibile una grande X uncinata, la stessa che de Chirico aveva disegnato nel suo “Autoritratto” o “Composizione metafisica” del 1914. In basso sul disegno è scritto il titolo: “Partenza di Maria verso l'ignoto”; Maria infatti sarebbe dovuta partire in tournée teatrale, nella compagnia di Pirandello, per Berlino, cosa che poi non fece per sposare appunto Savinio. Sotto il titolo sta ancora scritto: “N.B. Il grande nerume a destra simboleggia appunto l'oscurità dell'ignoto, e poi dicono che il simbolismo è morto!” Questo basta per farci vedere come nel 1926 Savinio scambi ancora la Metafisica con il Simbolismo.

In una delle sue lettere a Maria, che oggi sarebbero ben tacciate di sentimentalismo, egli raccoglie alcuni pensieri, a proposito del modo scherzoso con il quale sono soliti parlare, mentre si frequentano, e sente in questo come la presenza di una persona invisibile, ironica all'eccesso, che esercita il proprio potere su di loro, senza che essi possano liberarsene, e commenta così: “Maria – ed è

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 41.

ormai un dolore per me, un tormento continuo pensare a questo dualismo che divide la nostra vita – a questo gioco di scenari, di piani così disposti che ricordano l'ultimo atto del Rigoletto. E vivere – pensi, Maria – vivere di segni impercettibili, talvolta indecifrabili, che spesso prendono sino un aspetto di ostilità, spesso di dispetto. Che mitologia è la nostra, Maria!”<sup>49</sup>

Sia il disegno, con il suo “N.B”, che quest'ultima osservazione, parlano molto chiaro, e ci permettono di tirare ormai le fila di questo lungo discorso.

*Anzitutto* è dunque chiaro che le idee dei due fratelli si incontrano su molti punti, cosa del resto ovvia se pensiamo che hanno coltivato studi e interessi molto simili, sebbene abbiano sviluppato poi le idee così affini originariamente in due campi artistici diversi, e cioè nella pittura l'uno, nella musica l'altro; la letteratura e la poesia sono invece campi propriamente in comune, ma qui sin dall'inizio Savinio è molto più produttivo, ovvero questo è il suo vero e proprio impegno dopo la musica. I temi comuni dunque, o anche le idee sulle quali si incontrano, sono, come abbiamo visto, lo spettrale come elemento proprio dell'opera d'arte; il fatalismo e l'indecifrabilità del futuro e del proprio destino, o l'enigma per de Chirico, e infine il mito, come esperienza originaria di vita che viene calata nell'attività artistica, ovvero in *mitopoiesi*; e in ciò consiste la loro *estetica*, cioè la loro idea dell'opera d'arte, il loro rapporto con la vita e la società.

*In secondo luogo* è chiaro che è de Chirico che porta alla pittura suo fratello, quando questi vorrà diventare pittore, e che gli fornisce i temi della sua propria *poetica*, o quelli che Savinio chiama “simboli”, ad esempio la X, presa da Savinio come simbolo dell'ignoto. E qui c'è appunto da fare questa importante constatazione: Savinio crede che questa poetica, e la conseguente estetica che vi si accompagna, possa essere ancora identificata come *simbolismo*; questo sarebbe semplicemente un ritorno a Böcklin o a Klinger e alla poetica del Romanticismo, e questo è il suo limite rispetto a de Chirico, per il quale la pittura non era semplicemente un mezzo, come pretende Savinio, e come egli dice anche di se stesso, ma un fine. Questo ci viene detto da de Chirico fin dai suoi primi *Manoscritti* di Parigi, ovvero sin dai primi passi di quella che sarà chiamata poi la pittura metafisica: “Ciò di cui v'è bisogno è sbarazzare l'arte di tutto quel che essa contiene di noto fino al momento presente, ogni soggetto, ogni idea, ogni pensiero, ogni simbolo deve essere messo da parte. Se io accetto ancora qualcosa di Max Klinger non è come pensatore, come simbolista o come sapiente; è perché ha *inventato* qualcosa che non esisteva prima.”<sup>50</sup> Il simbolo ha infatti un rimando all'idea o alla cosa di cui è simbolo, e si inserisce pertanto nella logica di questo rimando che è anche la logica del quadro; nulla di tutto questo in de Chirico, com'egli ci dice ancora nello stesso passo: “Bisogna che la rivelazione che abbiamo avuto dell'opera d'arte, che la concezione del quadro rappresenti quella tal cosa che non ha senso per se stessa, che non ha un soggetto e che dal punto di vista della logica umana non voglia dire nulla del tutto; bisogna, dico, che una tale rivelazione o concezione o come voi volete, sia talmente forte in noi, che ella ci procuri una tale gioia o un tale dolore che noi siamo obbligati a dipingere, spinti da una forza più grande che quella che spinge l'affamato a mordere come una bestia quel pezzo di pane che gli

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>50</sup> Cfr. *Il meccanismo del pensiero*, cit. p. 18; la traduzione dei passi è sempre nostra. Ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 613-614.

cade in mano.<sup>51</sup> Noi infatti abbiamo visto che i mezzi di de Chirico non sono simboli, ma il suo stesso linguaggio, quello cioè della geometria e dell'architettura, e che queste sono la stessa rappresentazione enigmatica dell'universo, calata nelle quinte della scena teatrale in cui si manifestano i dubbi e le angosce, le gioie e i dolori indicibili del mistero del mondo e dell'esistenza. Nulla del genere lo troveremo in Savinio.

*In terzo luogo*, o per concludere, è chiaro quindi che la Metafisica non è semplicemente un'estetica, anche se de Chirico parla di Estetica metafisica, ma anzitutto l'opera che ciascuno per proprio conto pone in atto, servendosi non solo di certe idee e di certi mezzi espressivi, ma del proprio saper fare; perciò essa è sì una poetica, ma la poetica è anzitutto *poiesis*, la più personale, in cui non si tratta semplicemente di capire, o di manifestare delle idee, ma di incontrarsi con il proprio mondo per creare, tramite il proprio linguaggio, un mondo completamente nuovo, il mondo della propria poesia, la poesia triste e dolce insieme della fatalità, del gioco e dell'enigma dell'esistenza. Perciò quando Savinio molto più tardi (1948) parlerà "di quel poetismo detto da noi 'metafisico', di cui cominciammo a dare i primi modelli intorno al 1909"<sup>52</sup>, dobbiamo dire che egli ha ragione, nonostante il termine Metafisica verrà adoperato soltanto tre anni più tardi da Apollinaire nelle sue recensioni delle tele di de Chirico: l'espressione 'poetismo' è dispregiativa, e ben al suo posto, perché si riferisce non alla poesia autentica da cui scaturisce l'arte metafisica, ma tutt'al più a discussioni comuni che possono essere il principio di idee destinate a divenire una estetica, mai al significato autentico, perché schiettamente personale, di quella che può essere la poesia metafisica, che anima la poetica artistica e da ultimo l'opera d'arte metafisica; quel tipo di opera d'arte che, con buona pace di Baldacci e Roos, Savinio non ha mai autenticamente conosciuto.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>52</sup> A. Savinio, *Si capisce in Val d'Aosta...*, in «Corriere dell'informazione», 13-14 settembre 1948.