

*INQUIETATO DALLE MUSE*  
 ISPIRAZIONE, POSSESSIONE E FELICITÀ  
 NELL'OPERA DI GIORGIO DE CHIRICO

*Sabina D'Angelosante*

Ha poco più di vent'anni Giorgio de Chirico quando siede *su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze*; da qualche tempo ha perduto il padre e lasciato la Grecia.

È un *pomeriggio d'autunno* del 1910, l'artista, reduce da una *lunga e dolorosa malattia intestinale*, rappresentazione sintomatica dell'angoscia, osserva un *sole tiepido e senza amore* illuminare la facciata del *tempio*, e la statua di Dante avvolto in un *lungo mantello*, con la testa inclinata verso terra, *pensosa*.

Il giovane de Chirico riesce a compensare solitudine e malessere psicofisico leggendo una partecipazione nei segni dell'ambiente: "la natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente".

Una volta dato il via al gioco visionario, la corsa della ruota dell'immaginazione si fa vieppiù vorticoso, ed è così, in questo *stato di sensibilità quasi morbosa*, che avviene il "miracolo", come scopriamo in uno scritto del 1912: "Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che è tuttavia un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva"<sup>1</sup> (fig. 1).

Circostanza fortunata, de Chirico ci fa assistere a una genesi: la realtà che si manifesta, il momento della rivelazione, l'enigma di primo grado, si può dire, condensa e contiene in nuce l'enigma dell'opera che ne scaturirà. Ne segue che il quadro è rivelazione di una rivelazione, un enigma alla potenza.

Non solo, de Chirico si sporge oltre, quasi incurante del potere deflagrante delle sue parole: l'opera svolge una funzione di "chiave di volta" tra la realtà e... se stessa! Leggiamo infatti in un altro testo capitale di poco successivo: "Una rivelazione può nascere tutt'a un tratto, quando noi meno



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

<sup>1</sup> *Méditations d'un peintre – Que pourrait être la peinture de l'avenir*, Manoscritti Paulhan, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 650 e sgg.

ce l'aspettiamo, e può anche essere provocata dalla vista di qualche cosa come un edificio, una strada, un giardino, una piazza pubblica ecc. [...] Quando la rivelazione deriva dalla vista di una disposizione di cose, allora l'opera che si presenta al nostro pensiero è legata da un rapporto stretto con ciò che ha provocato la sua nascita; essa gli assomiglia anche, ma in una maniera fortemente strana. Come la somiglianza che c'è tra due fratelli – o piuttosto tra l'immagine che vediamo in sogno di una persona che conosciamo e questa persona nella realtà; è, e nello stesso tempo non è, la stessa persona; c'è come una leggera e misteriosa trasfigurazione nei tratti.<sup>72</sup>

Notiamo il singolare ruolo di mediazione rivestito dal quadro: un momento di rivelazione del mondo (*la vista di una disposizione di cose*) provoca la nascita di un'opera che... *assomiglia* alla realtà, *ma in una maniera fortemente strana*: la visione della realtà crea l'opera che *ricrea* la realtà.

Senza addentrarci troppo in questa speculazione, preme qui rilevare accanto alla consueta vertigine a cui il Metafisico ci ha addestrato, proprio la scivolosità dei concetti (momento dell'ispirazione, opera, realtà), come sia difficile o vano tener fermo ciascun termine (nel senso sia di definizione sia di esito) su questa scacchiera, come l'enigma insegue circolarmente se stesso, rimbalza da un polo all'altro, ogni volta caricandosi di rinnovata tensione.

Se vogliamo cogliere l'ampiezza del raggio d'azione dell'opera dechirichiana allora non possiamo esimerci dal tentare di risalire a ritroso, arrischiandoci a recuperare quel momento originario della *rivelazione* di cui l'opera custodisce, amplificandoli, gli echi.

Continuiamo a rincorrere de Chirico, il quale, all'epoca, rincorreva Nietzsche: “Quando questi parla della concezione del suo Zarathustra e dice: sono stato *sorpreso* da Zarathustra, in questo participio sorpreso si trova tutto l'enigma della rivelazione che giunge all'improvviso”.

Ecco, nel racconto personale l'artista arriva a scomporre il momento della sua “illuminazione” nelle componenti fondamentali, in termini quasi consequenziali, come per motivarla: “dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che ha per titolo: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca...”, e il resto che conosciamo.

Ipotizzando con un paradosso di ricomporre virtualmente i frammenti di quell'istante ad alta densità, otterremo forse *L'énigme d'un après-midi d'automne*?

Parlando della scoperta di Nietzsche, de Chirico è immediatamente pronto a riconoscere in quel carattere di misteriosa “estranità”, passività, contenuto nel participio “sorpreso” proprio il cuore della rivelazione, mentre per quanto riguarda la *sua*, di rivelazione, notiamo come non sia qui affatto disposto ad abdicare alla forza del suo *Io* in nome di un potere sconosciuto, oscuro e, in una certa misura, estraneo.

È chiaro che già il termine “rivelazione” è spia di una modalità di conoscenza non a nostra completa disposizione, ma Giorgio de Chirico in questa fase ci appare “più realista del re”: più nietzschiano di Nietzsche<sup>3</sup>, rivendica superomisticamente a sé le proprie scoperte, alla potenza del suo *genio* (come

<sup>2</sup> Manoscritti Eluard-Picasso, in *ibid.*, p. 600. In realtà, parte di questo scritto compare anche nel succitato *Que pourrai être la peinture de l'avenir*, Manoscritti Paulhan.

<sup>3</sup> In realtà Nietzsche inaugura una rivoluzione nel sistema di comunicazione: nel *Tentativo di autocritica* premesso all'edizione del 1886 della *Nascita della tragedia* rimpiange di aver usato fino ad allora un linguaggio ancora di tipo logico anziché di “cantare [...] ciò che giaceva alla soglia del comunicabile”. Il suo linguaggio muove dunque in direzione di una scrittura “da poeta” (tipica delle ultime opere), il cui ruolo de Chirico del resto gli riconosce in pieno.

colui che *genera*) in grado di controllare attivamente e comprendere scientemente ciò che gli accade.

È estremamente singolare infatti e degno di interesse il fatto che, proprio da parte del Maestro indiscusso dell'enigma novecentesco, non assistiamo mai a un abbandono arreso al mistero dell'arte, un arrestarsi alle colonne d'Ercole del più avanti non si può andare, non si può dire, non si può capire, ma, al contrario, lo vediamo ostinato, ultimo illuminista, *monomaco* armato di una incrollabile fiducia nei mezzi positivi dell'arte, dell'ingegno, anche della parola.

Il pittore del sogno e delle zone sdruciolevoli dell'anima e della vita (basterebbero ad esempio i titoli dei suoi quadri, da *Le gioie e gli enigmi di un'ora strana*, a *La malinconia di una bella giornata*, *L'enigma della fatalità*, *Mistero e malinconia di una strada* e via dicendo), perfino quando dichiara enigmatico, inspiegabile, il momento della rivelazione, come nel passo riportato, continua strenuamente a tentare di spiegare, la sua è sempre una *parola parlante*, non cede mai al silenzio.

Anzi, forse non è peregrino azzardare che in de Chirico (novello Bonaparte, in cui due secoli son *l'un contro l'altro armato*...) una parte consistente dell'immane sforzo creativo possa emergere proprio dal conflitto tra un temperamento intellettuale estremamente attivo, ottocentesco nel desiderio ancora fiducioso di rischiarare coi lumi della ragione la realtà del mondo, e una sensibilità già notturna e modernamente inquieta.

L'ispirazione, dalla notte dei tempi si sa, sia essa del poeta, del baccante, o del profeta, è un fatto oscuro.

Giorgio de Chirico ne riconosce la portata misteriosa ma non vi si arrende, la avvicina cautamente, come lentamente incede il traghettatore di Böcklin verso *l'Isola dei morti*. La circumnaviga per conoscerne la morfologia, per impararne il funzionamento: *per conquistarla*.

A riprova di questo titanico impegno possiamo enucleare alcuni passi suggestivi: "Ci vorrebbe un controllo continuo dei nostri pensieri e di tutte quelle immagini che si presentano alla nostra mente anche quando ci troviamo allo stato di veglia ma che pure hanno una stretta parentela con quelle che vediamo nel sogno. È curioso che nel sogno nessuna immagine, per strana che essa sia, ci colpisce per potenza metafisica; e pertanto noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazioni; i sistemi d'un Thomas de Quincey non ci tentano", leggiamo ad apertura dello scritto *Sull'arte metafisica* che compare nel 1919 nel fascicolo 4-5 di «Valori Plastici»<sup>4</sup>.

Cosa sta cercando de Chirico? Vorrebbe un *controllo continuo* dei pensieri affinché non vada perduto quell'immenso potenziale di immagini di straordinaria forza metafisica che si depositano nella nostra mente.

Sia pure *non nel sogno*, ma cerca una *fonte di creazioni*.

*Non* quello di *de Quincey*, ma cerca un *sistema*.

Sembra come colui che, sentendosi di aver trovato la pietra filosofale, ne voglia a ogni costo afferrare il meccanismo per possederne tutti i poteri. E la sua pietra filosofale è la grande scoperta che va compiendo: la sua *Arte nuova*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Sull'arte metafisica*, 1919, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 286.

<sup>5</sup> È il titolo di un paragrafo del medesimo testo *Sull'arte metafisica*, in *ibidem*.

L'artista si fa araldo di un nuovo sistema e prevede la fatica della sua impresa: è un messaggero, un *arcangelo affaticato*, e sente fortemente il peso specifico del “mistero terribile fermato tra i rettangoli delle cornici”<sup>6</sup>.

Ma a questo peso non può sottrarsi: emerge da subito un altro carattere fondamentale proprio sia dell'ispirazione sia dell'opera che ne scaturisce: quello della *necessità*.

Leggiamo in *Ecce Homo* a proposito dell'esperienza della rivelazione: “Qualcosa che, subitaneamente, con indicibile sicurezza e sottigliezza, si fa visibile, udibile, qualcosa che ci scuote e sconvolge nel più profondo. [...] Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda da chi ci sia dato; un pensiero brilla come un lampo, con necessità, senza esitazioni nella forma – io non ho mai avuto scelta.”

Quasi “risponde” il giovane de Chirico nei suoi appunti degli anni 1913-1914: “Dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche, mi accorsi che vi è una quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. Disegnavo meno, avevo anche un po' dimenticato, ma ogni volta che lo facevo era perché ero mosso da una necessità.”<sup>7</sup>

Nelle sue annotazioni l'artista indaga le “istruzioni d'uso” della sua Metafisica, di cui avverte la potenza quasi sovversiva, proprio come di un giocattolo teorizza l'apertura a fini conoscitivi: “Rappresentarsi tutte le cose nel mondo come degli enigmi, non solamente le grandi questioni che ci si è sempre poste, perché il mondo è stato creato, perché nasciamo, viviamo e moriamo [...]. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli bizzarri, variopinti, che cambiano d'aspetto, che qualche volta noi come dei bambini rompiano per vedere come sono fatti dentro.”<sup>8</sup>

Sarà allora l'aspetto misterioso che la nostra mente conferisce agli oggetti del mondo in certi momenti di “chiaroveggenza” che l'arte deve essere pronta a cogliere: “L'arte è la rete fatale che coglie a volo, come farfalloni misteriosi, questi strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni.”<sup>9</sup>

E qui l'autore ricorda con affetto l'esempio di Jules Verne, *l'esploratore impantofolato* – “Chi meglio di lui seppe azzeccare la metafisica di una città come Londra [...]. La spettralità di un pomeriggio domenicale londinese...” – quello scrittore *incoscientemente metafisico*, da cui il nuovo artista si distingue, confermandoci nell'ipotesi del vero nucleo nuovo dell'arte dechirichiana in linea con l'attitudine al voler comprendere, al tentare instancabilmente di spiegare: è de Chirico stesso ad avvertire che il valore della “rivoluzione copernicana” operata dalla sua pittura risiede nella sua “coscienza di metafisica”<sup>10</sup>.

Ancora illuminante ci sembra la celebre metafora della “collana”: “Che la pazzia sia fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d'arte ciò è una verità d'assioma. Schopenhauer<sup>11</sup> defini-

<sup>6</sup> *L'arcangelo affaticato*, 1918, in *Il Meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 52.

<sup>7</sup> Manoscritti Eluard-Picasso, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 611 e sgg.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Sull'arte metafisica*, in *ibidem*.

<sup>10</sup> “Non è cosa inventata ieri. Cionondimeno il caso di farlo coscientemente è di data recente anzi recentissima [...] un fatto di capitale importanza, la coscienza nell'arte metafisica”, in *Noi metafisici*, 1919, in *ibid.*, p. 269 e sgg.

<sup>11</sup> M. Calvesi ha chiarito che nel rifarsi alla lezione di Schopenhauer de Chirico vi proietta una sua personale inclinazione poetica, che ne devia il pensiero in chiave più misterizzante, maturata a contatto con il contesto culturale della Firenze di Giovanni Papini che per primo aveva già applicato alla

sce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria... Io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà *come* vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose."

Da questo passo, estratto dal paragrafo *Pazzia e arte* dello stesso testo *Sull'arte metafisica*, emerge ancora un'indicazione significativa sul meccanismo creativo che genera l'opera: si ribadisce l'impegno del soggetto nel disporsi a un certo *modo di guardare*, in una sorta di esercizio cosciente di spaesamento o straniamento, o sospensione ("la scena non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo"): l'arte è una "pazzia consapevole", e voluta.

In uno scritto del 1919 compare un'altra immagine affascinante, quella dell'*oggetto graduato*: un'ulteriore testimonianza dello sforzo del Maestro di giungere a una chiarezza "matematica", a una programmatica *Teoria della Metafisica*; del resto il suo compito a quest'epoca non è isolato, ma si inserisce nel progetto di un nuovo gruppo e di un avvenire da rinnovare (a Papini e a Carrà scrive lettere in cui parla di un *nuovo rinascimento*: "Siamo i nuovi Vespucci, i nuovi Colombo". Altrove dichiara di sentirsi "il superstite e il nascituro"<sup>12</sup>).

Scrivendo dunque de Chirico: "I primi popoli sfruttarono *incoscientemente* la potenza metafisica delle cose, isolandole, tracciando intorno a loro magiche e insormontabili barriere; il feticcio, l'immagine sacra [...] sono veri concentrati di metafisica. Tutto dipende da un certo *modo* d'inquadramento e di isolamento. Il primitivo lo fa incoscientemente [...] l'artefice moderno, invece, lo fa coscientemente, guidando, anzi, aumentando, truccando o sfruttando scaltramente la metafisicità scoperta negli oggetti. Tale stato metafisico viene rappresentato negli oggetti che lo possiedono da un distintivo che ne determina il grado. [...] Bisogna ancora aggiungere che l'oggetto patentato di metafisicità va visto in *un certo modo* e da *un dato lato* per poter apparire nel suo vero valore; così come un capitano, un colonnello, un generale in tenuta grigio-verde di combattimento, va guardato di faccia o di profilo e col berretto in testa per riconoscerne il grado."<sup>13</sup>

L'artista di Volos reagisce, si è detto, all'abisso che gli si spalanca innanzi della metafisicità del mondo, e dunque della rivelazione della sua arte, con un impulso di sistematizzazione quasi normativa: con questa materia che sente incandescente tra le mani, si adopera all'analisi delle variabili, a scandagliare, a esemplificare, a riconoscere le regole del gioco, con un atteggiamento incline alla catalogazione che ricorda quello di antichi trattatisti.

creazione artistica (nel suo caso, letteraria) il presunto principio del filosofo tedesco di considerare gli avvenimenti più comuni come se fossero "nuovi e insoliti". M. Calvesi, *La Metafisica scabarita*, Feltrinelli, Milano 1982.

<sup>12</sup> *Villeggiatura*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Il Meccanismo...*, cit., p. 49.

<sup>13</sup> *Arte metafisica e scienze occulte*, 1919, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 673-674.



fig. 2 Piazza con Arianna, 1913, New York, Metropolitan Museum



fig. 3 La gare Montparnasse, 1914, New York, MoMA

Le regole, si è visto, sono ad esempio: *rappresentarsi le cose nel mondo come degli enigmi, cogliere al volo questi strani momenti, soprattutto guardare in un certo modo e da un dato lato (un certo modo d'inquadramento e di isolamento) fino ad aumentare, truccare la metafisicità scoperta negli oggetti*. Appare chiaramente come in realtà si tratti sempre dello stesso prisma, a cui giriamo intorno: lo guardiamo da vari lati.

De Chirico stila quasi un elenco di “trucchi” del mestiere.

“Avvengono miracoli. Se siamo disposti a chiamare miracoli quegli spasmodici trucchi di radianza” recita una poesia di Silvia Plath, la stessa autrice di un componimento intitolato *Le Muse Inquietanti*.

L'artista risuona col mondo. Può sfruttare, truccare, aumentare questa risonanza (radianza?) ma non può prescriverla, essa resta pur sempre “miracolosa”.

Chiediamoci infatti ancora una volta: immaginando di seguire pedissequamente, come con un ricettario, tutti i “trucchi”, tutte le regole indicate da de Chirico, avremo forse come risultato *L'enigma d'un après-midi d'automne?*

Notevole è lo sforzo cognitivo compiuto dall'artista: ne emerge una lucidità, o desiderio di lucidità, sconcertanti. Eppure, qualcosa resta *fuori dal dicibile*, qualcosa sfugge al controllo.

Spia interessante di questa fuga sotterranea è da ricercare proprio nella già ricordata descrizione che lo stesso de Chirico fa della rivelazione di Nietzsche *sorpreso* da Zarathustra: “in questo partecipo sorpreso si trova tutto l'enigma della rivelazione che giunge all'improvviso”.

Se il *Pictor Optimus* con ogni mezzo (disegna, studia, dipinge, scrive poemi visionari, trattati teorici, discorsi critici e polemici) cerca di afferrare le chiavi della sua *Arte nuova* intuisce però che non può (coscientemente!) possederla del tutto: qualcosa elude la sua inesausta interrogazione, e sente tutto *l'enigma della rivelazione che giunge all'improvviso*: avverte che è la sua Metafisica, in buona parte, a sorprendere, a possedere lui! Ecco il senso della forte impressione che gli suscita il partecipo di Nietzsche. Come funziona allora l'ispirazione?

Possiamo solo tentare di evocarla, di avvicinarla. Perché la rivelazione viene all'artista *da lontano*, come dal di fuori. Altrimenti, le Muse... a cosa servirebbero?

Si è tentato di definirla, di scomporla in elementi in nome di una ragione che *divide et impera*: per governarla, per poterla avere in pugno, per possederla. Le parole di Giorgio de Chirico tradisco-





fig. 4 *Il grande Metafisico*, 1917, già New York, MoMA



fig. 5 *La Battaglia sul ponte*, 1969, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 332

no questo desiderio e questo sforzo, ma anche, nonostante tutto, la fatica estrema ed opposta: quella di ammetterne l'irriducibilità alla volontà e al pensiero dell'uomo.

L'anelito quasi superomistico alla chiarezza in de Chirico coesiste infatti con una sensibilità epidermica all'ombra che preme. Cogliamo un corpo a corpo all'interno dell'animo del *Metafisico*, del suo paesaggio mentale: e lo scenario artistico cui dà vita è forse così vasto e ricco proprio perché comprende in sé il suo contrario.

Ci parla l'artista dal *promontorio* del suo ventinovesimo anno: "Sono trascorsi nove anni da che tale scoperta illuminò la camera oscura della mia coscienza con lampo temporalesco e notturno; non conosco fotografie più terribili di quelle fatte di notte al bagliore del magnesio nell'interno di una casa."<sup>14</sup>

Riaffiora *il lampo* di Nietzsche.

In queste parole riconosciamo ancora la centralità della coscienza, ma non solo, poiché le metafore nella mente di un pittore sono, prima di tutto, immagini.

Nei quadri della giovinezza, la cui trama concettuale è forse più scoperta, ci appaiono le *terribili* stanze che svelano l'abitare del loro autore in bilico tra luce e ombra: dalla *Piazza con Arianna* del 1913 del Metropolitan di New York (fig. 2), in cui un'ombra densa sfiora, lambisce quasi il corpo illuminato dell'eroina dechirichiana ma si arresta in tempo, e rende quel punto di contatto incredibilmente audace, vibrante; a *La gare Montparnasse* (fig. 3) dell'anno successivo, del MoMA, che accende la luce tutta in un segmento incandescente a difendersi da un'ombra tanto prepotente da far muro

<sup>14</sup> *Promontorio*, 1917, in M. Fagiolo dell'Arco, *Il Meccanismo...*, cit., p. 50.

addirittura: da disegnare a suo piacimento lo spazio all'interno della struttura a *pilotis*, o ancora, perfino ne *Il grande Metafisico* del 1917 (fig. 4), in cui l'eroe sembra tale proprio per il suo potere di scandire, distribuire i ruoli: di ergersi ad arbitro tra luce e buio.

Facciamo un passo indietro e tentiamo ancora di seguire come investigatori il tragitto che va dalla "illuminazione" alla nascita dell'opera. Prosegue de Chirico: "Oggi, da questo promontorio del mio 29° anno vedo la latitudine dell'opera mia allungarsi per chilometri e chilometri...", e descrive il panorama che mira dal suo *promontorio*: "Acque che non rispecchiano stupidamente il paesaggio che le sovrasta perché ben colorate dalle bollenti cascatelle sulfuree che giù dalle rocce fumanti della riva grondano continuamente. Sfoghi soavissimi della bile tellurica.<sup>15</sup> In quel calore fecondo fatto di pomeriggio di zolfo e di vapore nasce l'opera dai mille palpiti, madida di sudore amaro."<sup>16</sup>

A proposito di vapore, Plutarco narra che la Pizia, sacerdotessa di Apollo a Delfi, inalava "dolci vapori" per ottenere le visioni profetiche.

A spiare l'alchimista metafisico nel suo laboratorio, scopriamo emergere l'opera da un'interiorità remota, che siano le calde viscere della terra, come suggeriscono tanto lo zolfo (tradizionalmente associato al bordo dei crateri di vulcani) quanto i vapori; o ancora le profondità dell'artista: "mi sento sbattuto da tutta quella lontananza e fatalmente come premuto dalla mano di gesso d'un qualche fantasma inesorabile che mi vegliasse, piego sotto le doglie del parto imminente [...]. Vadano poi le grandi pitture metafisiche..."<sup>17</sup>

Nelle grandi pitture coesistono la più forte intimità (i vapori della terra, il ventre in gestazione) e *tutta quella lontananza*: immagine dell'estraneità.

L'opera è *partorita* dall'artista: frutto dell'*amaro sudore* del suo creatore e allo stesso tempo creatura dotata di vita propria, autonoma, palpitante. È *altro* da chi l'ha creata, perché figlia di un'*alterità* originaria.

*Sono io che ti chiamo. Io, che non posso nulla senza di te.*

*Io, l'idea, che può tutto insieme con te.*

Scriva Paul Valéry nel suo *Chant de l'idée-maîtresse*.

L'idea viene all'artista da *tutta quella lontananza*.

L'occasione iniziale si rivolge a "chiamare" il suo interlocutore: qualcuno che la accolga e la faccia germinare. E questo spunto è tanto autonomo, e il messaggio di cui è portatore di così lontana provenienza, che il destinatario ne rimane profondamente sorpreso:

*La tua intelligenza ordinaria sbalordirà di sé;  
e troverà cammini tali che ti sembrerà di delirare.*

Continua Valéry.

Dai tempi remoti l'ispirazione è concepita come un dono degli dei che travolge l'uomo, e lo innalza: nello *Jone* platonico Socrate parla della *theia mania*, ovvero della possessione divina come di qualcosa che fa del poeta il più stolido e il più sapiente degli uomini.

<sup>15</sup> Può essere interessante notare che nei dintorni di Volos si possono vedere ancora queste sorgenti sulfuree con l'acqua di color verde-azzurro, che ritroviamo anche in alcuni dipinti, come ha riconosciuto Katherine Robinson, quale ad esempio *La Battaglia sul ponte* del 1969 (fig. 5), della collezione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (nell'Archivio della Fondazione esiste anche una nota in cui de Chirico parla di *Acquae Calidae*).

<sup>16</sup> *Promontorio*, in *ibidem*.

<sup>17</sup> *L'arcangelo affaticato*, 1918, in *ibid.*, p. 52.



Nel bellissimo *Le nozze di Cadmo e Armonia* Roberto Calasso scrive: “Apollo e Dioniso sono falsi amici, come anche falsi nemici. Dietro lo scenario delle loro opposizioni, dei loro incontri e del loro sovrapporsi, qualcosa li unisce per sempre e li distacca da tutti gli altri compagni divini: la possessione. Sia Apollo sia Dioniso sanno che la possessione è la più alta forma della conoscenza.”<sup>18</sup>

Apollo scatena nei suoi adepti, ad esempio nella Pizia, un tremendo delirio: scrive Pindaro che “l'enigma risuona nelle mascelle feroci della vergine”. Suscita una possessione che sbigottisce e atterrisce, ma in questo ardore delirante cogliamo una parola profetica, che ha strette relazioni con la poesia, l'arte, la filosofia.

“Apollo è portatore per eccellenza di un sapere di cui non siamo padroni, che si svolge attraverso un'interrogazione incessante e che si regge su una coincidenza enigmatica di moderazione e di eccesso, di lucidità e di ottenebramento...”, scrive Mario Perniola.<sup>19</sup>

Coincidenza di opposti esemplificata, tra l'altro, da una simbologia che riconosce ad Apollo l'eccellenza nella fondazione di templi, nella protezione dell'edificare e del costruire. Continua lo studioso di estetica: “[...] viene ribadita la connessione tra la fiamma e la pietra: la sacerdotessa di Apollo portava con sé una pietra e saliva su di essa prima di parlare; molti miti che riguardano Apollo sono connessi con episodi di pietrificazione. L'ombelico del mondo, il centro della terra, era individuato a Delfi in una pietra.”<sup>20</sup>

*Sobria ebrietas*, pietra e fuoco sacro, furor poetico e autocontrollo, dati e mantenuti *insieme* in un'esperienza che attraversa i millenni, che ha parlato alla sensibilità dei poeti, dei filosofi, degli artisti.

“Noi sappiamo dire molte menzogne simili alla verità, ma sappiamo anche, quando vogliamo, proclamare la verità”, affermano le Muse nella *Teogonia* di Esiodo. E Adorno riprende, molti secoli dopo: “le opere d'arte *dicono* qualcosa che *nascondono* col medesimo *flatus vocis* [...]”<sup>21</sup>

Ancora legate ad Apollo, stanno le Ninfe alla *sorgente* dell'arte, della poesia: in origine le Muse erano ninfe delle sorgenti, il mormorio dei ruscelli avendo forse favorito l'impressione di una musica della natura. I romani veneravano alcune ninfe delle *fontane*, dette Camene<sup>22</sup>, cui analogamente attribuivano l'arte del canto e della divinazione. Allorché la mitologia greca si diffuse a Roma, con le antiche Camene si identificarono le Muse.

È forse un caso che ne *L'énigme d'un après-midi d'automne* il basamento su cui si erge la statua di Dante avvolto nel mantello, su cui compaiono le iniziali G. C., firma di quella stagione del pittore, sia a guardar bene anche... una fontana?

Interroghiamo le Ninfe: “[...] possedute dal dio, parlavano in versi impeccabili. Anzi, proprio allora gli uomini appresero che cosa vuol dire la parola perfetta, perché l'esametro era stato un dono di Apollo a Femonoe, sua figlia, sua Ninfa dei monti, sua Sibilla. Il dio sapeva che la potenza veniva dalla possessione, dal serpente arrotolato intorno alla fonte. Ma questo non gli bastava: le sue donne, le sue figlie vaticinanti dovevano rivelare il verso, non solo gli enigmi del futuro. La

<sup>18</sup> R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988.

<sup>19</sup> M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975.

<sup>22</sup> Tra cui celebre la ninfa Egeria, ispiratrice di Numa Pompilio.

poesia si presentò come la forma di quelle parole ambigue che i consultanti chiedevano per decidere della loro vita”, chiarisce Calasso.<sup>23</sup>

Apollo, il *Musagete*, lega per sempre la chiarezza alla poesia: appare con forza il doppio nodo, lo specchio riflesso tra verità e arte; per cui l'arte può essere ad esempio rivelazione degli *enigmi del futuro*, ma la profezia avviene in un impeccabile verso poetico: ha *forma* d'arte.

Non è la sede per indugiare, ma rileviamo nel mondo greco dunque l'affiorare del carattere mitopoietico della verità, l'emergere del problema del valore veritativo dell'esperienza artistica, questione alla radice dell'estetica, che dall'assunto romantico di Novalis passa a Nietzsche (“Il mondo è diventata favola”) e si pone al centro del dibattito filosofico contemporaneo.

Già nei tempi remoti l'intreccio tra possessione (rivelazione nel delirio) e arte era sentito come indissolubile: “La Ninfa è la possessione, *nymphóleptos* è chi delira catturato dalle Ninfe. Apollo non possiede le Ninfe, non possiede la possessione, ma la educa, la governa. Le Muse erano fanciulle selvagge dell'Elicona. Fu Apollo a farle migrare sulla montagna di fronte, il Parnaso; fu lui a educarle ai doni che fecero di quel gruppo di fanciulle selvagge le Muse, quindi le donne che invadevano la mente, ma imponendo ciascuna le leggi di un'arte” sottolinea ancora lo studioso del mito.<sup>24</sup>

Quando la cortina del mistero è troppo fitta l'intervento divino corre in aiuto.

“Quando qualcosa di indefinito e possente scuote la mente e le fibre, fa tremare la gabbia d'ossa, quando la stessa persona, fino a un attimo prima torpida e agnostica si sente squassata dal riso e dalla mania omicida o dallo struggimento amoroso e dalla allucinazione della forma, o si scopre irrorata dal pianto, allora il Greco riconosce di non essere solo. C'è qualcuno accanto a lui, ed è un dio.”<sup>25</sup>

L'ispirazione crea sbigottimento nell'uomo, la possessione con la compresenza dei suoi opposti di verità e follia è enigma eccessivo, ineffabile, insondabile.

Un tentativo di oggettivazione porta l'artista a ricorrere a una *Musa ispiratrice* in soccorso.

“L'uomo è il sogno di un'ombra – dice Pindaro – ma quando dal cielo gli piove un divino bagliore egli si riveste di luce e la vita gli è grata.”

Qui ancora la dialettica tra luce e ombra, secondo la metafora dell'illuminazione che scende dal divino e che avrà poi larga fortuna, ci permette appunto di sottolineare chiaramente proprio il ricorso all'ultraterreno nel fenomeno dell'ispirazione.

Dopo aver intravisto gli insondabili abissi della terra, con i vapori di zolfo, notiamo ora come il divino bagliore piova *dal cielo*: l'altrove per antonomasia.

Compriamo un volo pindarico ascoltando Philip Guston, artista sul cui alfabeto iconografico sono stati svelati di recente alcuni influssi dechirichiani<sup>26</sup>: “[...] un dipinto non è fatto di colori e pittura. Non so cosa sia un dipinto, né cosa susciti il desiderio di dipingere. Forse sono le cose, i pensieri, i ricordi, le sensazioni, che non hanno nulla a che fare con la pittura in sé. Il dipinto non è la superficie, ma il piano che vi è immaginato. È il piano che si muove nella mente. Non esiste affatto fisicamente. È un'illusione, una magia: ciò che vedi non è ciò che vedi.”

<sup>23</sup> R. Calasso, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Enigma Variations: Philip Guston and Giorgio de Chirico*, Santa Monica Museum of Art, 2006.

L'artista dunque è al centro del turbine delle voci che gli provengono da un altrove percepito come lontano, remoto. Che poi le voci degli dei siano in tempi moderni *tradotte* nelle voci che affiorano dalle recondite profondità di se stessi, nell'economia di questo discorso fa poca differenza.

Abbiamo a questo proposito accennato al "parto" alluso da de Chirico, ma si può ricordare anche una sua più eloquente dichiarazione: "l'opera veramente profonda sarà attinta dall'artista dalle profondità più remote del suo essere"<sup>27</sup>.

A svelare ancora il senso di un rapporto, intessuto attraverso l'opera, con un se stesso avvertito come altro da sé, con un io estraneo a sé, possibile oggettivazione dell'inconscio, può forse essere suggestivo indicare anche il verso di una poesia di de Chirico del 1915 o 1916 dedicata a Govoni in cui emerge il carattere di autoreferenzialità, sia pur misteriosa, del quadro: "Sul palcoscenico tutto è mistero...: *Lo specchio sul cavalletto*"<sup>28</sup>, che getterebbe luce anche sulla genesi di tanti autoritratti.

Si può a conforto chiamare in causa la nota tesi freudiana per cui è *dentro* all'uomo stesso che di fatto risiede l'altrove, per cui l'opera poetica, come Freud andava scoprendo in quegli anni (*Il poeta e la fantasia* è pubblicato nel 1907), sarebbe una formazione sostitutiva del soddisfacimento pulsionale che agita l'inconscio dell'uomo.

Resta il fatto che, ovunque la si voglia "localizzare", come già detto, la voce della Musa proviene da un *altrove* (esterno o interno, cielo o terra) che fa da contraltare all'*alterità* dell'opera.

È del resto alla scoperta di un'*altra realtà* che muovono anche i surrealisti.

L'ultra-terreno in de Chirico è declinato in oltre-realtà, in *Metafisica*, fondata come una religione laica con i suoi rituali e le sue regole, cui si è fatto cenno: quella nutrita schiera di accorgimenti lucidamente individuati dall'artista.

La già ricordata concezione positiva, propria di de Chirico, dell'attività umana, mirante ad evidenziarne il valore di sacralità, è ribadita con un aforisma nietzschiano: "Sulla terra. Ci sono molti più enigmi nell'ombra di un uomo che cammina al sole che in tutte le religioni passate, presenti e future."<sup>29</sup>

Si narra che Zeus, presentatosi a Mnemosine nelle sembianze di un pastore, giacque con lei per nove notti sul monte Pierio, e da questo incontro amoroso nacquero le nove Muse. Mnemosine era la personificazione della memoria, generata da Urano, dio del Cielo, e da Gaia, la Terra. Le Muse, custodi delle Arti, si manifestano dunque sì sotto il segno della memoria, ma innanzitutto del complesso connubio di cielo e terra.

"Le nuove magie son scese sulla terra"<sup>30</sup> scrive de Chirico in una poesia del 1917.

Il cielo, l'infinito nell'opera esiste solo grazie al suo contrario: nel perimetro, nella concretezza terrena, limitata, della sua materia, come nel verso già ricordato – "il mistero terribile fermato tra i rettangoli delle cornici". L'altrove non esisterebbe se non *qui*.

Messaggiere di arte, le Muse sono le donne più corteggiate di tutti i tempi: non c'era pressoché poeta dell'antichità che non soleva cominciare il suo canto con un'invocazione alle dee delle arti,

<sup>27</sup> Manoscritti Eluard-Picasso, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 607.

<sup>28</sup> *Il signor Govoni dorme*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Il Meccanismo...*, cit., p. 47.

<sup>29</sup> Manoscritti Eluard-Picasso, in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 602.

<sup>30</sup> *Epodo*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Il Meccanismo...*, cit., p. 48.

che ritroviamo ovunque, a partire dai proemi dei due più celebri poemi epici: l'*Iliade* e l'*Odissea*.

In effetti “non è soggetto in cui soglia e più sovente, e con maggiore studio adoprare l'arte sua ogni Pittore, e Scoltore indurre di quello delle nove Muse, per esser soggetto fra tutti e nobilissimo, e vaghissimo a vedere”, diceva Giovanni Paolo Lomazzo.<sup>31</sup>

Così anche Giorgio de Chirico *s'adopra* con le Muse a più riprese. Il caso più clamoroso e a tutti noto è quello de *Le muse inquietanti*, dipinto a Ferrara nel 1918 (fig. 6).

Da una lettera a Carrà datata 10 giugno apprendiamo il titolo originario del quadro: “Io lavoro sempre, ho finito un quadro: *Le vergini inquietanti*”.

Mentre in un articolo pubblicato nel 1919 sulla «Provincia di Ferrara» Filippo de Pisis parlando di un disegno andato perduto ci offre un utile riferimento per comprendere l'iconografia del dipinto: “Nei disegni [...] sviluppa e commenta temi prediletti e già espressi nei quadri ad olio. [...] La *Dea Estia*, solo per dare un esempio, in modo mirabile commenta quel meraviglioso quadro che è *Le muse inquietanti*.”

Vergini dovevano essere, come Artemide, a segno di un distacco sovrano, le Vestali, le dodici sacerdotesse di Vesta, protettrice della città (di Ferrara, nella fattispecie), pena la morte della donna e la sciagura per la città.

Nel caso di Ferrara, arduo destino per l'una e per l'altra, stando a quanto riferisce de Chirico nelle Memorie: “I ferraresi sono terribilmente libidinosi; ci sono giorni, specialmente nell'alta primavera, in cui la libidine che incombe su Ferrara diventa una forza tale, che se ne sente quasi il rumore, come di acqua scrosciante o di fuoco divampante.”<sup>32</sup>

L'artista adombra un'atmosfera turbata e oscura nel carattere del luogo: “Quello che mi colpì soprattutto nei ferraresi fu una specie di pazzia, più o meno latente, che ad un osservatore acuto, come sono sempre stato io, non poteva sfuggire.” Adduce poi alla continua umidità e alle esalazioni della canapa (sulla scorta delle spiegazioni di un illustre frenologo, direttore del manicomio della città, e perfino di Baudelaire!) il motivo di questa pazzia, ma resta in ogni caso evidente uno spirito di inquietudine come *genius loci*.

Muse o Vestali, per de Chirico soldato trentenne sono loro: sono le vergini, sono le donne ad *inquietare*.

L'artista continua a fare i conti con il suo capolavoro per tutta la vita, non può sbarazzarsene. Lo vediamo, con la medesima modalità reiterativa del mito, riprendere questo soggetto tante volte, in



fig. 6 *Le muse inquietanti*, 1918, collezione privata

<sup>31</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Della forma delle Muse, cavata da gli antichi autori greci et latini, opera utilissima à Pittori e Scoltori*, Milano 1591.

<sup>32</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, (II edizione) Bompiani, Milano 2002, p. 102.



fig. 7 *Le muse inquietanti*, 1925, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

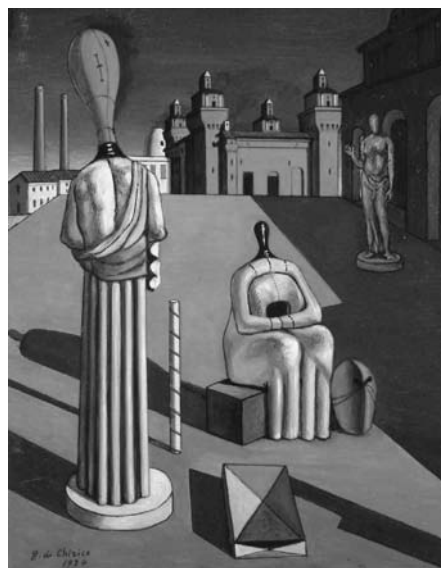


fig. 8 *Le muse inquietanti*, 1974, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 138

tante versioni, con tante varianti, qualche volta anche minime. La serialità è ancora oggettificazione, crea una distanza, permette di comprendere, di ripensare, forse rassicura.

Riconosciamo proprio nella sterminata produzione di de Chirico, dagli studi, i disegni, i bozzetti, alle infinite serie di dipinti, il carattere mitico del perenne ripetersi, del restare se stesso proprio nella misura in cui è disuguale a se stesso: c'è una generosità creativa inesauribile, un ricominciare ogni volta *ex novo*, ma con scarti infinitesimali, con la forma propria dell'eterno racconto, come quello con cui Ulisse tiene i Feaci in ascolto per tutta la notte.

De Chirico frequenta dunque le sue *Muse inquietanti* per tutta la vita, gioca alle variazioni sul tema.

Nella versione del 1925 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (fig. 7) le differenze rispetto al quadro del 1917-1918 della collezione Mattioli sono forse appena percettibili in un maggiore contrasto cromatico e in un'accentuazione della sinuosità di linee della Musa in piedi in primo piano.

Nel caso del dipinto del 1974 che fa parte della collezione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (fig. 8) la differenza più evidente è la scomparsa del pavimento a tonda di nave, il caratteristico "palcoscenico" inclinato su cui, appunto, l'artista instancabilmente *recita a soggetto*. Una variante che rende le sue Muse ancora più sospese, volatili.

Il dipinto è stato letto come un ideogramma del tempo "ritornante"<sup>33</sup>, un "ritorno cifrato al castello di Ferrara": la sede assegnatagli per espletare i doveri militari.

Ma l'artista, si è detto, riprende il tema, "torna a ritornare": affiora uno sfasamento dei tempi tipico della tragedia greca, tra l'eterno ripetersi del mito e il presente dell'azione scenica, e dunque

<sup>33</sup> J. de Sanna, *Il cavaliere errante (crasi del tempo)*, in *Giorgio de Chirico, dalla Metafisica alla "Metafisica"*, a cura di V. Sgarbi, Marsilio, 2000, p. 25.

l'irrisolta (tragica) dialettica tra la necessità del destino e la libera autodeterminazione dell'uomo.

La critica più volte ha avvicinato la pittura di de Chirico al teatro, per le sue luci innaturali, le scene allestite con tanto di quinte e fondali; potrebbe forse essere degno di interesse studiare anche quali spettacoli l'artista poteva avere nella mente e negli occhi, a fonte delle sue opere: se, oltre a quello della metafisicità che andava scoprendo nel mondo, non siano possibili riferimenti più puntuali alla tragedia antica, da parte di un artista imbevuto di cultura greca e appassionato studioso dell'autore della *Nascita della tragedia*.

Ma torniamo alle *vergini inquietanti*.

Narra Callimaco che Artemide a tre anni chiede in dono al padre Zeus la verginità perenne come segno di invincibile e sovrano distacco. E chiede anche le Ninfe come servitrici e compagne di caccia: "sessanta fanciulle danzanti". Naturalmente anche loro dovevano essere vergini a vita.

Ciò che colpisce è che tra tante figure divine Artemide abbia scelto come compagne di castità proprio coloro che, come già abbiamo ricordato, sono la possessione: *nymphóleptos* è chi delira preso dalle Ninfe. Proprio come le Muse, sono le donne che invadono la mente.

Si inscena un'atavica ambiguità, prefigurazione del dramma di Ferrara con le sue vergini Vestali e i suoi abitanti libidinosi?

"La possessione erotica è il fondo di qualsiasi possessione"<sup>34</sup> dichiara Calasso. La Ninfa provoca la possessione primigenia, la possessione erotica (da cui il termine *ninfomania*) che colpisce non solo gli uomini ma anche gli dèi.

Ora, a prescindere dalle questioni di castità, preme sottolineare qui un nesso fondamentale: ritroviamo ancora la possessione (il delirio rivelatore strettamente intrecciato, come si è visto, all'esperienza artistica) alla radice anche, e forse ancor più originaria, di quella amorosa.

Scopriamo allora la possessione come medio termine tra arte e amore, rivelato dal mito. Amore e arte sono le manifestazioni visibili della possessione, sono due facce della stessa medaglia.

Sia nell'arte, infatti, dove l'artista si sente "chiamato" da fuori, da lontano, dai suoi demoni, sia nell'amore, dove i demoni sono almeno altrettanto potenti, l'uomo fa esperienza di un sentire di cui non è del tutto padrone, in cui è in parte *fuori* di sé.

Del resto, il binomio è quanto mai noto e frequentato nella storia della poesia e dell'arte, attraverso i secoli, e dal celebre passo dantesco *I' mi son un che, quando Amore spira, noto, ed a quel modo che detta dentro, vo significando*, si propaga fino al motto del filosofo e scrittore statunitense Ralph Waldo Emerson: "l'arte è un'amante gelosa"...

Troviamo ancora una volta nel mondo greco arcaico conferma di questa genesi gemellare di arte e amore, dell'intreccio originario tra amore e *logos* inteso come pensiero e parola, sorgente dunque di poesia e arte. "La mirabile disimmetria su cui si fonda l'amore ateniese per i ragazzi fu descritta con la più minuta precisione dal geometra erotico, Platone" spiega lo studioso del mondo greco. La consuetudine greca prevedeva che l'amato prima o poi deponesse le armi e si concedesse all'amante. Ma se per gli Spartani, o Beoti, donare le sue grazie è per l'amato addirittura prescrizione dello

---

<sup>34</sup> R. Calasso, *op. cit.*



Stato poiché “semplicemente cosa bella, e in quanto tale obbligatoria”, ad Atene le cose, identiche nella sostanza, erano formalmente assai diverse.

Continua Calasso: “Gli Ateniesi, come sempre, sono un po' più complicati e screziati, anche nella legge dell'amore [...]. Non hanno l'impudenza di parlare di una grazia che si scopre poi essere un obbligo. Che cosa escogitare allora, per ottenere la grazia senza mai esserne sicuro? La parola. Come i guerrieri assediano la fortezza moltiplicando stratagemmi, perché quell'oggetto che a lungo è stato dinanzi ai loro occhi cada alla fine tra le loro mani, così l'amante ateniese è un guerriero della parola, circonda l'amato con discorsi che lo stringono come soldati. E quei discorsi non sono rudi galanterie, ma l'avvio fiammeggiante di ciò che un giorno, usando una parola greca senza ricordarne l'origine, si chiamerà *metafisica*.”

Che il pensiero sia una derivazione dal dialogo erotico si dimostra vero, per i grandi Ateniesi, nella più asciutta letteralità. Anzi, quell'intreccio fra un corpo da conquistare come una fortezza e il volo metafisico è, per Platone, l'immagine stessa dell'eros.<sup>35</sup>

Accanto al congiunto *avvio fiammeggiante* di logos ed eros, di filosofia e fisicità, di poesia e amore, un carattere è ancora da sottolineare: perfino quando è *prescrizione dello Stato* cedere alla corte dell'amante, l'amore (e il suo gioco) si manifesta sotto il segno dell'infinito, di una rincorsa per una conquista *senza mai esserne sicuri*, questo è il suo ritmo interno originario.

Eros figlio della mancanza, ce lo descrive Platone nel *Simposio*, ma “è ciò che tiene unite tutte le cose e il mondo intero” alla cui potenza persino Zeus non può sottrarsi.

L'amore, come l'arte, sfuggono sempre: sono accomunati da un potente sentire da cui l'uomo è posseduto, ma che non possiede mai.

Eppure, ancora Platone dice che solo l'amante è *éntheos*, è entusiasta: solo l'amante è *colmo del dio*.

Possiamo cogliere nel Savinio della *Nuova Enciclopedia* una malinconica analogia col motivo dell'eros che sfugge: “Durano solo gli amori inappagabili, gli amori che non hanno possibilità di arrivare all'amore, ossia al possesso della cosa desiderata. [...] L'amore dunque? L'amore propriamente non esiste. È un'ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi.”<sup>36</sup>

Difficilmente invece troveremo dichiarazioni esplicite di Giorgio de Chirico sul tema. Qui la loquacità del Maestro cede il posto al riserbo, analogo a quello che egli stesso riconosceva nel padre: “tra me e mio padre, malgrado l'affetto profondo che ci legava, c'era una certa distanza, un'apparente freddezza o, piuttosto, un certo pudore che ci vietava quelle ingenuie effusioni delle persone di mediocre levatura.”<sup>37</sup>

L'artista, come si è visto, si difende dall'abisso della possessione artistica a colpi di penna e pennello, e da quella erotica? De Chirico utilizza sapientemente l'espedito dell'*alter ego* (si tratta ancora una volta di un indizio dell'arte come oggettivazione ed espressione di sé attraverso l'*altro* da sé?); come è noto, la seconda moglie Isabella diventa la sua “controfigura letteraria”, dietro la cui firma l'artista pubblica diversi scritti, tra cui nel 1945 la *Commedia dell'Arte Moderna*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 33.

<sup>37</sup> G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 62.



fig. 9 Fotografia del Maestro a New York, 1937

“Isabella Far è l’imitazione di una musa della Grecia apollinea. L’artificio metafisico dello sdoppiamento di cui de Chirico è il massimo esponente nel XX secolo si perfeziona: il personaggio recita se stesso tenendosi esterno a se stesso.”<sup>38</sup>

De Chirico governa da signore incontrastato questo stragemma, si compiace della trovata di tale finzione letteraria. Nello pseudonimo Far convergono la funzione di guida (faro), e il senso della lontananza (dall’inglese *far*).

L’artista sembra avere più consuetudine con le Muse che con le donne in carne e ossa. Non troveremo mai nella sua opera, nemmeno nella sua fase più *renoiriana* che celebra la bellezza del corpo, figure femminili portatrici di leggiadria e leggerezza di *joie de vivre* cui le associa ad esempio Matisse.

Su un piedistallo intellettuale, sia pur illusorio, *Far* è la donna di de Chirico: ha il suggello della lontananza.

Il sentimento più congeniale al pittore sembra proprio quell’amore *de loin*, da lontano, cantato dalla tradizione trobadorica: l’amore cortese fatto di *mezura*, offerto all’amata irraggiungibile dal *Trovatore* (figura non aliena al nostro artista!).

Che de Chirico sia più a suo agio con le figure mitologiche lo cogliamo dalla sua tendenza a trasformare le donne in Muse. La sua produzione pittorica ne è costellata, ne troviamo uno stuolo quasi infinito, di più o meno “inquietanti”, più o meno evocative.

Un caleidoscopio di figure femminili in tutte le declinazioni, come in una curiosa fotografia del 1937 (fig. 9) che ritrae il Maestro a New York circondato da rappresentazioni oleografiche di donne che incarnano diverse tipologie: dalla contadina alla donna angelo che protegge, a quella con la bandiera degli Stati Uniti, alla fanciulla allo specchio.

Fioriscono allora nella sua opera profetiche Sibille, Ninfe, Nereidi, Grazie leggiadre, esotiche Odalische... e ancora Minerva, la sapiente guerriera, Artemide vergine dea della caccia, Andromaca la Sposa dolente, Antigone e l’amore fraterno, Elettra la vendicatrice di suo padre e consolatrice del fratello Oreste, Lucrezia la virtù femminile, fino alla Betsabea del racconto biblico.

Davvero una *tribù profetica dalle pupille ardenti*, come recita un verso di Baudelaire.

Raissa, la prima moglie, ballerina e archeologa, trasfigurata nelle possenti *Donne Romane* e negli *Archeologi*.

Isa, che presta il suo volto e il suo aspetto a tantissime delle figure sopra ricordate, oltre che Musa letteraria, come si è accennato.

E, soprattutto, Arianna: ancora quasi un alter-ego per un artista instancabile che abita il labirinto dell’enigma, che, come Teseo, “sa che nella donna è il segreto che gli manca”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> J. de Sanna, *Postfazione a Giorgio de Chirico, Isabella Far, Commedia dell’Arte moderna*, Abscondita, Milano 2002, p. 259.

Arianna multiforme, come Giorgio de Chirico.

“Appena lo si afferra, il mito si espande in un ventaglio dai molti spicchi.”<sup>40</sup> Anche la sua Arianna rivive mille volte. “Nessuna donna, nessuna dea ebbe tante morti come Arianna. Quella pietra dell’Argolide, quella costellazione del cielo, quell’impiccata, quella morta di parto, quella fanciulla dal seno trafitto: tutto questo è Arianna.”<sup>41</sup> L’equivalente femminile dell’eroe, che vive non uno, ma molti *io*...

A voler scomodare anche Jung, l’altro mostro sacro dell’indagine sulla psiche umana, è fin troppo evidente come le numerose donne dipinte dall’artista siano differenti rappresentazioni archetipiche del principio femminile. Sono *il* femminile di de Chirico: la sua *anima*. Dalla parola greca *ánemos*, che significa vento, soffio, respiro: a *ispirare* l’artista.

Solo un confronto. Un olio su tela del 1973 della Fondazione de Chirico *La musa del silenzio* (fig. 10) trova nella precedente produzione grafica (cosa che accade di frequente, come infatti abbiamo già visto per *Le muse inquietanti*) esatti referenti iconografici: un disegno del 1916-1917 della collezione Broglio<sup>42</sup>, molto simile nella composizione, ha un titolo indicativo per il dipinto in questione: *La sposa fedele* (fig. 11), rivelando così della nostra Musa la sua natura di *sposa*.

Sembra un indizio per comprendere il vero senso dell’opera: chi è effettivamente la sposa – qui identificata come Musa – e di cui in un altro dipinto – *Il segreto della sposa* (fig. 12) che precede di un paio d’anni –, si bisbiglia il *segreto*? Tentando un raffronto tra le due “spose” sembra emergere l’insistere di de Chirico sul rapporto e lo scambio tra alcuni elementi essenziali.

Ne *Il segreto della sposa* la figura femminile è perno, asse di simmetria attorno a cui ruotano a sinistra l’immagine di una natura senza tempo, rappresentata dalle rocce, come viscere della terra che pure si richiudono sul tempo quasi a custodirlo (proprio come un segreto?) e a destra l’ascen-



fig. 10 *La musa del silenzio*, 1973, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 329



fig. 11 *La sposa fedele*, collezione Broglio

<sup>39</sup> R. Calasso, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> C. Bruni, *Catalogo Generale*, vol. II, n. 111/1. Ora alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.



fig. 12 *Il segreto della sposa*, 1971, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 30

dere potenzialmente infinito delle costruzioni culturali simboleggiato dagli strumenti di misurazione.

Ne *La musa del silenzio* la figura istituisce un'analoga relazione dialogica con la pianta sul pavimento, la testa di statua, gli oggetti misteriosi, i caseggiati sullo sfondo: un necessario bilanciamento spaziale e un interlocutore vivo che li mette in comunicazione tra loro attraverso il proprio sguardo.

Ancora: se la sposa era lì tela dipinta e posta su basamento, a sottolinearne audacemente il carattere doppio, tra pittura e scultura, qui la Musa è strutturata attraverso quegli strumenti tanto ricorrenti da assurgere al ruolo quasi di vocaboli della personale fraseologia dechirichiana.

Un'ultima nota significativa: se l'iconografia della donna "sposa" è da far risalire alla tradizione della *kore* capitolina, nel torso di spalle della Musa possiamo scorgere il coesistere di elementi femminili, nella generosità tornita delle forme, e nello stesso tempo pronunciatamente maschili, evidenti ad esempio nella possente muscolatura, nella posa e nel disegno della schiena.

Scrive Jean Cocteau: "Apollo, che in sé concentra le astuzie dell'androgino, / bello / come erano belli / in origine gli umani, / quando un sol cuore riscaldava due sessi congiunti..."<sup>43</sup>

Alla luce di questo raffronto, sembra svelata l'identificazione della sposa-Musa come arte: che sola è in grado di tenere in un equilibrio dinamico e "parlante" il mondo della natura e quello della cultura, della civiltà, della storia, il principio maschile e quello femminile della vita. L'artista attinge alla sorgente *indivisa* da dove tutto ha origine, dove sono congiunti i sessi, la parola e l'amore, il delirio e la rivelazione, la luce e l'ombra.

È ancora una volta l'*arte* il reale interlocutore di Giorgio de Chirico: la sua Musa, la sua vera sposa.

Ma confrontando le varie "Muse" del Metafisico emerge anche altro, forse il senso nascosto nella modalità ritornante tipica del mito, fatta propria da de Chirico, come già ricordato, ed esemplarmente esibita nella reiterazione di tante figure dalle mille facce; affiora il tipo di esperienza

<sup>43</sup> J. Cocteau, *Mythologie*, in M. Fagiolo dell'Arco, *G. de Chirico Metafisica dei Bagni misteriosi*, Skira, Milano 1988, p. 160.

conoscitiva che facciamo *nella possessione*: una conoscenza che ha il *pathos* di una subitanea accensione, di una improvvisa rivelazione, che non possediamo come acquisita una volta per tutte, ma che ci possiede, ci sorprende e ci *trasforma*.

Un sapere *metamorfico* dunque, che appare non in una sembianza, ma proprio nei passaggi tra l'una e l'altra, perché ogni cambiamento è un'acquisizione di conoscenza. Nelle infinite trasformazioni delle forme dechirichiane scorgiamo una traccia potente di questo tipo di sapienza.

Aristotele definisce *pathos* l'esperienza misterica, ma non solo, sorprendentemente il filosofo parla di colui che è preso, posseduto dalle Ninfe (*nymphóleptos*) in un contesto che tratta di... felicità!

Nell'*Etica a Eudemo* si arrischia addirittura a definire e precisare i confini della felicità, isolandone cinque tipi. E il *nymphóleptos* è protagonista degli ultimi due, descritto infatti come colui che entra in una ebbrezza per ispirazione di un essere divino o attraverso la fortuna.

Commenta mirabilmente Calasso: "La Ninfa o il divino o la fortuna sono potenze che agiscono improvvisamente, catturano e *trasformano* la loro preda. [...] L'elemento del tutto nuovo e sorprendente è il rapporto con la felicità. L'immagine moderna della possessione dipende ancora in gran parte, seppure non lo si ammetta, dall'occultismo ottocentesco. Sono bocche schiumanti o megere... Chi mai dei nostri studiosi ha osato considerare la possessione, questo morbo terrorizzante, una via verso la felicità?"<sup>44</sup>

L'"inquietudine" delle Muse di de Chirico proviene dal loro potenziale di possessione; nel loro manifestarsi attraverso perpetue metamorfosi, esse si rivelano portatrici di una conoscenza mobile, viva e pulsante che ci sorprende e ci spinge a rinnovarci continuamente, che ci impegna in un corpo a corpo con le figure che abitano il mondo e la nostra mente... ma in questa forma complessa di conoscenza noi facciamo esperienza di *felicità*.

Chissà, forse è anche per questo stretto coabitare con le sue Muse che il Maestro multiforme, il più antico tra i moderni e il moderno degli antichi, dichiara con un sorriso in una intervista: "io sono sempre felice, anzi ho proprio la *malattia della felicità*".

<sup>44</sup>R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005, pp. 25-26.