

## LA PARABOLA METAFISICA NELLA PITTURA DI GIORGIO DE CHIRICO

*Riccardo Dottori*

### Introduzione

Proprio all'inizio del Novecento, che è il secolo della radicale critica mossa alla metafisica e dei tentativi della sua distruzione, sia da parte del pensiero che si rifà ai suoi massimi cultori (intendiamo dire il pensiero di Heidegger), sia da parte del neopositivismo analitico, una nuova tematizzazione della metafisica prende corpo nell'arte, in una delle massime correnti, o Avanguardie, quella corrente che si chiama Pittura Metafisica, e che ha in de Chirico il suo corifeo e massimo rappresentante. Metafisica, questo nome, o titolo di una disciplina, appartenente alla tradizione filosofica, viene ora dato a un modo ben cosciente di fare arte, o a ciò che chiamiamo una poetica artistica, o una estetica: Ma perché questo titolo? In che rapporto si situa la sua pittura con ciò che intendiamo comunemente con metafisica?

Due sono i concetti fondamentali necessari per rispondere a tale domanda: 1) l'*enigma* (che contiene in sé ciò che de Chirico chiama la "rivelazione") e 2) la *malinconia*. Insieme essi costituiscono il principio della rappresentazione, cioè della sua pittura che egli chiama *metafisica*.

Come Dürer, de Chirico si sentiva nato sotto il segno di Saturno, e per questo riteneva di essere un melanconico; la malinconia è vista da lui come quello stato fondamentale della coscienza, attraverso cui ogni uomo che si pone dinanzi al mistero della vita, del senso e del fine ultimo di ogni nostra sofferenza e speranza, illusione e sconforto, deve passare. Sono proprio queste meditazioni che hanno portato Schopenhauer e Nietzsche alla malinconia, e de Chirico, confesserà più tardi: "Schopenhauer e Nietzsche per primi mi insegnarono il non-senso della vita, e come tale non-senso potesse venire trasmutato in arte."<sup>1</sup> In questa riflessione sul senso dell'essere l'artista coglie in un attimo una rivelazione di questo senso, che resta però un enigma e può essere rappresentato solo come enigma.

<sup>1</sup> È nello scritto *Noi metafisici*, pubblicato in «Cronache d'attualità», Roma, 15 febbraio 1919, che troviamo questa affermazione, che si riferisce evidentemente al periodo delle sue letture nietzscheane, cioè agli anni tra il 1909-1911; cfr. *Il meccanismo del pensiero* a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, p. 68, ripubblicato in *Commedia dell'arte moderna*, a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano, 2002, pp. 13-18.

### Malinconia ed esperienza metafisica

Nel più celebre degli autoritratti giovanili, *Portait de l'artiste par lui-même*, del 1911, vediamo de Chirico dipingersi nella posa di un ritratto nietzscheano; in questo autoritratto l'autore ci appare nel vano di una finestra, con la mano appoggiata sul mento, che è la classica posa della malinconia. Sullo stipite inferiore della finestra si trova la scritta a caratteri cubitali: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* Sullo stipite di sinistra troviamo in basso le iniziali G.C, e sopra la firma scritta per intero, *Giorgio de Chirico*, e l'anno 1908.<sup>2</sup> La posa in cui l'autore si ritrae è quella nella quale Nietzsche amava farsi fotografare, e nella quale si era fatto ritrarre anche Schopenhauer: la posa della malinconia; il tenue blu del cielo che degrada in un verde tremolante, con tutto il suo effetto marcatamente estetico accentua la dominante triste della rappresentazione. Questa malinconia sembra esprimere un lato fondamentale della filosofia: è cioè la contemplazione del mondo che ci pone di fronte all'enigma. La malinconia in de Chirico non è dunque altro che amore del mistero, volontà di andare oltre l'apparenza, il volto immediato delle cose. Ma che cosa può sapere l'uomo? Che cosa riesce a vedere nell'oscuro mistero dell'esistenza?

Che Giorgio de Chirico abbia avuto in mente tutto questo nelle sue prime teorizzazioni della metafisica ci è testimoniato dal *Ritratto di Alberto Savinio*. Anche qui il fratello ci appare nel vano di una finestra, di fronte a un paesaggio; indossa anch'egli un abito scuro, ma non un semplice abito borghese, bensì una specie di costume teatrale, con un collo a pizzi, che ce lo fa apparire in veste dell'Amleto shaekspeariano, e ci ricorda la sua questione fondamentale: *Essere o non essere*. Domina inoltre in questo quadro il mondo del mito (vedi il Centauro), il mondo della Grecia classica, che si riflette nel paesaggio. Anche questo vuol dire che lo stato d'animo della malinconia è dunque quella nietzscheana, e ne conserva le idee fondamentali, e precisamente il pensiero della tragicità dell'esistenza che si nasconde dietro l'apparente serenità del mondo greco classico; una tragicità che si accoppia alla questione originaria della metafisica classica, quella dell'essere e non essere, ovvero essere e nulla.

### La rappresentazione enigmatica

Il tema dell'enigma, che è quello in cui si pone ora la rappresentazione, è, dal punto di vista mitico, legato necessariamente all'oracolo, vedi *L'enigma dell'oracolo*, del 1910; è in questo quadro che troviamo la rappresentazione di quella tragedia della serenità del mondo mediterraneo, che sembra la più chiara trascrizione del corrispondente testo nietzscheano.

<sup>2</sup> Il nome è quello con cui l'artista si firmava nei primi anni di Parigi, e il titolo è stato anticipato, come è stato dimostrato in occasione della mostra a Milano del 1921: alla prima di mostra di de Chirico al *Salon d'Automne* a Parigi il quadro portava la data 1911. Questa ricostruzione della datazione è stata fatta da E. Cohen, *Pensavo ai racconti omerici ... Carrà - De Chirico* (pp. 103-42), e *Giorgio de Chirico* (pp. 143-314), in *La Metafisica: Museo documentario*, cat. della mostra Palazzo Massari, Ferrara, Grafis Edizioni d'arte, Casalecchio di Reno, Bologna, 1981, pp. 155-156; cfr. inoltre P. Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano, 1997, pp. 105-107.

### *L'enigma dell'oracolo*

Domina qui in primo piano, sulla sinistra del quadro, la *silhouette* di una figura avvolta in un drappo scuro e vista di spalle, che non ricorda soltanto la figura di Ulisse nel famoso quadro *Ulisse e Calipso* di Böcklin, che de Chirico certamente aveva in mente, ma anche una figura a cui lo stesso Böcklin si è ispirato, e cioè il *Monaco in riva al mare* di Caspar David Friedrich, motivo ricorrente di tutti questi primi quadri metafisici. Il volto di questa figura, che alcuni ritengono essere una donna, la Pizia, mentre altri ritengono essere Ulisse, è anche qui rivolto in basso, quasi a scrutare dentro di sé. Sulla parte sinistra del quadro una tenda è sospesa sull'ingresso aperto nel muro; questa tenda è sollevata in alto dal vento, e lascia apparire pertanto il paesaggio mediterraneo, le colline che si ergono sul mare, le case bianche e il cielo chiaro; su questo paesaggio si staglia la *silhouette* della figura con il viso piegato in basso. Ora, può darsi che il volto della donna rivolto verso il basso osservi e ammiri il paesaggio; ma poiché essa è girata di spalle, non ci è dato saperlo, solo l'analogia con la stessa *silhouette* in tutti gli altri quadri che vedremo ci lascia pensare che la donna mediti su di sé. Non sappiamo neanche se la donna stia uscendo dal tempio e meditando sul responso dell'oracolo, oppure se mediti semplicemente, guardando il mare e lo spettacolo che si apre di fronte a lei. Certo è che possiamo ben applicare a quel che è qui rappresentato l'espressione con cui De Chirico soleva designare le costruzioni dei templi greci: terrazze erette come platee innanzi ai grandi spettacoli della natura, quello spettacolo in cui si rappresenta la "tragedia della serenità". Ma possiamo ora chiederci: in che cosa consiste l'enigma dell'oracolo, o la dimensione enigmatica, cioè metafisica del rappresentato? Nella tensione che intercorre tra le due parti del quadro, cioè tra la parte che si apre sul paesaggio, e su cui si staglia la *silhouette* della figura che sembra meditare entro di sé, e la parte oscura, dominata dalla tenda nera, che copre la statua della divinità, così come il Velo di Maya ricopre la cosa in sé? Non è in questo contrasto tra la chiarezza e luminosità del mondo che si apre di fronte alla terrazza e all'ingresso del tempio, e la buia tenda che copre la statua del dio, che consiste l'enigma, o la dimensione profonda, metafisica dell'oracolo? Questo quadro sembra essere in realtà proprio la trascrizione in pittura di una celebre metafora nietzscheana nella *Nascita della tragedia*; come quando si vuol guardare nel sole e se ne deve poi distogliere lo sguardo perché è impossibile sopportare una tale vista, si vedono poi formarsi di fronte agli occhi delle macchie scure, così se qualcuno, potesse gettare uno sguardo nell'abisso profondo del nostro essere, che è l'abisso profondo del nulla, ritraendone lo sguardo inorridito vedrebbe innanzi a sé delle macchie luminose. Le macchie luminose sono per Nietzsche le figure apolliniche immaginate dall'animo dell'artista, le forme plastiche dello scultore e del pittore, scaturenti da quel potere particolare dello spirito che si manifesta altrimenti nel sogno. La figura al centro, voltata di spalle, simile al monaco di Caspar David Friedrich, si libra tra queste due scene, l'interiorità del tempio, o del Sé dell'artista, e l'esteriorità di quella parte di esso che è a diretto contatto con la natura, il paesaggio, il mare e il cielo; essa costituisce il mezzo tra queste due scene, e ne incarna, nel suo atteggiamento meditabondo e introverso, riflesso in sé, tutta la tensione: la tensione tra l'animo dell'artista plastico, che si appaga della vista del paesaggio mediterraneo, e l'animo del metafisico, cioè di colui che ha guardato, in modo oracolare, nell'abisso del nulla, ed è riuscito a riemergere, tanto che può ancora appagare il proprio animo meditabondo in questa clas-

sica “superficialità dei greci”. L'enigma dell'oracolo è nient'altro quindi che la profondità metafisica della tragedia della serenità.

### *L'enigma del tempo*

Elemento essenziale di questo trascendimento e di questa riflessione sul senso dell'esistenza umana, così come del presagio, è il tempo. Ma che cosa è il tempo scandito, l'attimo, il presente fissato nella rappresentazione dalle lancette dell'orologio, quale il significato del suo continuo ritornare nella rappresentazione? La sua presenza è sentita, e presentata a noi da de Chirico come un enigma. *L'enigma dell'ora*, del 1911, rappresenta un edificio ad arcate che non sembra certo abitato da nessuno, forse una stazione ferroviaria, o forse semplicemente una costruzione che non ha altro senso nella rappresentazione che quello di delimitare la scena. Entro la loggia in basso sembra passeggiare un uomo avvolto in un pastrano, visto di profilo, mentre di fronte all'edificio, sulla sinistra vediamo la *silhouette* di una donna, avvolta in un lungo abito bianco e rivolta sì verso lo spettatore, ma con il viso piegato in basso, come se riflettesse, o volesse guardare dentro se stessa. Ritroviamo dunque la classica posa riflessiva della figura introversa, costante in tutti i primi quadri di de Chirico, presa, come abbiamo detto, dall'iconografia di Caspar David Friedrich. Ad essa, che è situata sulla sinistra, fa riscontro, sulla destra del quadro, ma nella loggia superiore, un'altra figura, girata di spalle, che però possiamo appena intravedere, una macchia ombrosa che si staglia appena sullo sfondo nella loggia superiore. Si tratta delle tre diverse posizioni della figura umana, di spalle, di profilo, di fronte, in tre figure che formano un ipotetico triangolo nell'insieme del quadro. Di fianco alla donna, sulla destra, una fontana si apre nel terreno come una tomba: è anche questo un tema che viene spesso sfruttato. Perché dunque l'enigma dell'ora? L'enigma non è certo dettato dal fatto che l'orologio segna le 15 meno 5 minuti, mentre l'ombra gettata dall'edificio o dalla *silhouette* della donna sembra corrispondere, al pari del colore della luce, a un'ora del tardo pomeriggio, o a un'ora crepuscolare. In che consiste dunque l'enigma dell'ora? Forse che esso consiste nel triangolo formato dalle tre figure umane, visto che il triangolo, come la squadra, ha sempre dell'enigmatico per de Chirico? O è forse il fatto che la figura umana in quanto tale giri su se stessa, essendo vista, di fronte, poi di lato, poi di spalle, così come girano le lancette dell'orologio, e significando in tal modo una dimensione circolare, piuttosto che lineare del tempo?

L'enigma è la stessa dimensione metafisica del tempo, o la dimensione metafisica dell'ora, un presente che non è il tempo che intercorre tra passato e futuro, ma semmai quella pienezza del tempo che per Nietzsche stesso è rappresentata dal mezzogiorno. L'attimo segnato dalle sfere dell'orologio, il presente che fugge, non corrisponde alla durata reale del tempo, come stava mostrando in quegli anni Bergson; le lancette dell'orologio non denotano il tempo reale delle figure umane che guardano in se stesse, il tempo vuoto, come il tempo passato nella stazione ferroviaria, è un tempo che è quindi completamente schiacciato sull'attimo del treno che deve arrivare da un lato, e l'attimo scandito dall'orologio dall'altro; in questo tempo vuoto la figura della donna che riflette o medita in se stessa appartiene alla durata reale delle ombre gettate dal sole pomeridiano, e rappresenta comunque l'enigma dell'ora, il vero girare e ritornare in se stesso del tempo pieno o circolare, rispetto alla figura di colui che passeggia in avanti e indietro, il cui movimento rappresenta il tempo semplice-

mente lineare e vuoto. L'enigma dell'ora come dimensione metafisico-enigmatica del tempo sembra anticipare quindi l'analisi che Heidegger fa del fondamento di ogni metafisica, in particolare della metafisica greca come una metafisica della presenza dell'essere; la forma più originaria in base a cui ci poniamo il problema del senso dell'essere è il *tempo*, non come una semplice presenza che appartiene all'essere e attorno a cui il tempo scorre, ma come una presenza che è fondamentalmente dovuta alla nostra anticipazione del futuro. In questo quadro troviamo infatti ancora un motivo essenziale di quell'analisi esistenziale-fenomenologica della questione del tempo come senso dell'essere: la fontana che si apre come una tomba di fronte all'edificio con l'orologio; anche de Chirico ha intuito che la prospettiva della morte, in questa anticipazione della totalità del nostro futuro e del suo ultimo limite, ci dischiude il tutto del nostro essere, la pienezza del tempo. È nell'"essere per la morte", così come è stato descritto poi da Heidegger, cioè come la fondamentale dimensione ec-statica della temporalità, che ci si dischiude il senso autentico del nostro essere.

#### *L'enigma del poeta. Lo spazio e l'estetica metafisica*

Nel quadro denso di lirismo, di poco posteriore a questo, *Le delizie del poeta*, del 1913, la fontana acquista, per effetto della prospettiva in cui è posta, la forma trapezoidale, cioè la forma tipica del sarcofago; e anche qui abbiamo sullo sfondo un edificio con un orologio che segna l'ora, e la *silhouette* bianca della donna sulla destra, di fronte ad esso.

Di che delizie si tratta in questa scena quasi completamente vuota? È la solita piazza di una stazione ferroviaria, delimitata sullo sfondo dall'edificio con portici e orologio, che segna le due pomeridiane, e dal muretto dietro cui si intravede il solito treno sbuffante; a destra l'esile figura di una donna in abito bianco, vista di traverso, appena percettibile, e più simile a uno spettro, o a una statua, che a un essere umano, sembra marcare ancor di più, piuttosto che vincere, il senso di solitudine e la melanconia di questa piazza vuota, minacciata da quella fontana-sarcofago che si apre al centro, chiaro presagio o presenza viva della morte. Dove è dunque la poesia del quadro? È nel modo con cui si divide e si racchiude lo spazio nella piazza attraverso le arcate, che delimitano le ombre e si accordano i colori, è nell'architettura della piazza, l'originaria costruzione estetica dello spazio abitato che consiste per de Chirico la poesia dei suoi quadri, le delizie del poeta.

Così leggiamo infatti in de Chirico: "La coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro, stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta per la fatale legge di gravità. L'impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni d'estetica metafisica."<sup>3</sup>

Questa dimensione metafisica è dunque una dimensione non puramente plastica, pur se si manifesta come estetica, cioè come insieme dei principi architettonici delle piazze e città d'Italia; ciò che de Chirico intende con questo è ovviamente il fatto che spetta ai segni modellare e dar vita a questa dimensione metafisica: il modo in cui tale profondità metafisica viene organizzata tramite segni è nient'altro

<sup>3</sup> Cfr. *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 88. Il passo è estremamente importante, e non è stato invece sufficientemente notato dagli interpreti e studiosi. Esso dimostra che l'autore conosceva molto di più della filosofia tedesca dei filosofi che vengono comunemente citati, cioè Schopenhauer e Nietzsche, ovvero, oltre a questi, perfino Kant e Schiller.

che l'estetica, e pertanto l'estetica metafisica. Furono i greci che secondo lui seppero modellare non plasticamente, ma esteticamente lo spazio abitato e vissuto: "Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le fondamenta di una grande metafisica. I Greci ebbero un certo scrupolo in tali costruzioni, guidati dal loro senso estetico-filosofico: i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi ai grandi spettacoli della natura (Omero, Eschilo); la tragedia della serenità." Sorge così secondo de Chirico un'estetica metafisica, che è il risultato di quel sentimento lirico che modella lo spazio e costituisce così la poesia architettonica delle città e delle piazze, della presenza umana nello spazio, tramite i segni che nel disegno coordinano e danno vita a questo spazio; così questi segni finiscono per essere più che principi architettonici: in quanto estetici essi danno forma al nostro mondo, e finiscono così per dar forma e vita alla nostra stessa civiltà. "I limiti di questi segni costituiscono per noi una specie di codice morale ed estetico delle nostre rappresentazioni e per di più noi con la chiarezza costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose." È questo naturalmente il senso dell'identità greca tra il bello e il buono, e in fondo il loro accesso estetico al mondo, ovvero il fatto che il bello o la *aisthesis* del bello fosse principio della loro civiltà. Estetica metafisica significa dunque architettura metafisica, ma questa architettura è detta al tempo stesso poesia architettonica, e con questo si indica evidentemente non il semplice lirismo, che consiste nel sentire come toccante la struttura geometricamente plasmata in una piazza, ma la stessa *poiesis*, o il "fare" del pittore, nel mettere in opera per proprio conto, nello spazio pittorico, quello spazio architettonico che aveva sentito come lirico, o che formava l'oggetto della propria *aisthesis*. Si tratta in fondo sempre di quel secondo aspetto delle cose che egli chiama l'aspetto metafisico, ma i passi ora citati ci permettono di distinguere l'estetica metafisica, che è il punto di partenza, e anche il punto d'arrivo, s'intende, dell'opera d'arte, dalla poetica metafisica, qui intesa come il momento della *poiesis*, del fare artistico, che de Chirico chiama appunto la "poesia architettonica". Questa poetica non si limita però semplicemente alla poesia architettonica delle piazze d'Italia; essa non costruisce e non tematizza semplicemente la dimensione metafisica dello spazio e del tempo, bensì quella propria dell'esistenza umana, della vita e della storia, e riguarda temi quali l'angoscia, il momento inconscio della nostra esistenza, il sogno, anche inteso come sogno rivelativo e premonitore del futuro, il destino. Ma tutto ciò ci rimanda di nuovo alla malinconia di de Chirico, tanto che possiamo pensare che la poesia architettonica sia il risultato di questa malinconia.

### **Arianna e la malinconia**

In uno dei primi quadri dipinti a Parigi, nel 1912, appartenente ora alla Collezione Estorik, troviamo in una buia piazza appena illuminata dalla luce di un sole già tramontato una statua di donna avvolta in una larga tunica e distesa su di un basso piedistallo; originariamente, secondo il Soby, de Chirico copiava un modello in gesso della statua di Arianna da egli stesso costruito<sup>4</sup>, che è però abbastanza

<sup>4</sup> Cfr. J. Thrall Soby, Giorgio de Chirico, 2<sup>a</sup> ed. MoMA, New York, 1966, pp. 55 e 61, che la confronta con una copia romana di una statua ellenistica

rudimentale, e se può essere visto senz'altro come il modello di altri quadri, come ad es. *La stanchezza dell'infinito*, non lo può più però per un quadro come questo e per i successivi; hanno perciò ragione coloro che ritengono questa immagine copiata dalla Arianna di Reinach.<sup>5</sup> Sul piedistallo troviamo inciso a caratteri cubitali il nome latino: *Melanconia*, che dà pertanto il titolo al quadro. Questa statua giace di fronte a un grigio palazzo completamente immerso nella zona d'ombra, di cui vediamo il loggiato con tre arcate, il primo piano dal colore vermiglio cupo, data l'oscurità, e delle finestre chiuse, che sono solo dei neri rettangoli; tutto questo rimanda alle *Tre arcate con vista su di un paesaggio di Böcklin* (1872). L'edificio, che copre oltre i tre quarti dello sfondo, getta un'ombra oscura che arriva appena a lambire Arianna. Sulla estrema sinistra si leva la grigia arcata di una loggia, l'angolo di un edificio di cui non c'è dato vedere altro; ma l'arcata lascia trasparire lo spazio pressoché vuoto dello sfondo; appena il segno di un muretto, o di una debole collina (un ricordo delle colline torinesi). Nello spaccato che si apre tra gli angoli di questi due edifici filtra una debole luce e, lontanissime, sullo sfondo, si stagliano sul muro o sulla collinetta che chiude l'orizzonte due figure umane, un uomo e una donna dall'abito lungo, che lanciano delle ombre filiformi. Ma il protagonista del quadro è un altro, ed è una figura umana invisibile, nascosta dall'arcata di sinistra, la cui presenza ci è testimoniata da una lugubre ombra allungata, parallela alla massiccia ombra della statua. Ma chi è questo spettatore invisibile?

È Giorgio de Chirico, il pittore stesso, che nel 1912 si aggira ancora per le piazze d'Italia, mentre sua madre e suo fratello (le piccole figure lontane) lo attendono a Parigi, solo, e in preda alla malinconia che si condensa di fronte ai suoi occhi nella statua classica, specchio esteriore del suo stato d'animo interno? È questa piazza nient'altro che lo specchio della propria anima, alle prese con Böcklin e i suoi tormenti di pittore, tanto che il suo io esteriore non è che l'ombra della propria interiorità?

Ma chi sia questo spettatore invisibile della statua ce lo dice forse un quadro successivo, dipinto da lui a poco, *La malinconia di una bella giornata* del 1912-1913. La scena è, infatti, la stessa, anche se in questo quadro c'è molta più luce; solo che essa è vista ora dall'altro lato della piazza, da destra verso sinistra (le ombre vanno infatti in questa direzione, contraria appunto a quella del primo quadro; così non si vedono le due figure sullo sfondo, ma si vede quello spettatore che era nascosto dall'arcata: è di nuovo la figura dell'enigma dell'oracolo, la testa abbassata e lo sguardo rivolto in se stesso; l'indovino, o l'artista, o il filosofo Eraclito-Nietzsche-de Chirico, non guarda, né il muro, né lo sfondo, né la statua che è là, sulla sua destra; egli interiorizza tutto quel che c'è da vedere, così come sta in questo stesso momento materializzando la sua malinconia; o meglio, egli sta forse fissando nello sguardo rivolto verso il suo interno quella rivelazione interiore che porterà poi nella rappresentazione. Tra poco sarà sera, ed egli non sarà che l'ombra muta, testimone di questo spettacolo della sua malinconia. Tuttavia, in questa solitudine, che è la solitudine descrittici da Nietzsche, la

esistente ai Musei Vaticani; si tratterebbe dell'unica scultura eseguita da de Chirico, a Parigi, prima del 1939-1940. Cfr. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico e la scultura*, in: AA.VV., *De Chirico, le sculture del Centenario*, Allemandi, Torino, 1995, pp. 7-35.

<sup>5</sup> Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni '20*, cat. della mostra, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 14 Dicembre 1986-31 Gennaio 1987, Milano, Palazzo Reale, 7 Marzo-18 Aprile 1987, Electa, Milano, 1987, in cui viene riprodotto il modello della Arianna tratto dal *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach (1858-1932), e tra l'altro proprio all'interno del contributo del Baldacci, *De Pisis da de Chirico, gli anni '20*, pp. 27-31. Cfr. il contributo di L. Lecci nel cat. della mostra di Cremona, *Il Grande Metafisico. Giorgio de Chirico Scultore*, a cura di F. Ragazzi, Electa, Milano, 2004, p. 72.

centralità del proprio stato d'animo, e del colloquio con se stesso, riescono a vestirsi di stupendi colori del tramonto autunnale, e a creare uno spazio continuamente teso tra l'illusione e la costrizione della realtà, che ci porta al di là del quadro, ove regna la musicalità del colore e il continuo rincorrersi di segni e di rinvii, nel più puro senso dell'arte moderna.

Molto simile a questo quadro è un'altra raffigurazione di Arianna in *Gioie ed enigmi di un'ora strana* (1913). Non avevamo sentito finora parlare d'enigma nei titoli degli altri quadri su questo soggetto; qui invece l'enigma viene consapevolmente associato ad Arianna, o alla malinconia, come nel programmatico *Autoritratto* del 1911 *Et quid amabo nisi quod enigma est?* Dietro la statua di lei, al centro del quadro, troneggia una rossa torre, senza finestre, e attaccato a lei il muro di cinta della fortezza di cui dovrebbe essere il torrione; dietro questo muro è ferma una locomotiva, la cui ciminiera vomita però ancora una nuvola di vapore. In lontananza, là dove il lungo loggiato raggiunge quasi l'orizzonte, due esili figure in colloquio tra loro lanciano delle spesse ombre. Qualcuno è andato ad accogliere un parente a quell'irreale stazione formata dalla rossa torre barocca?

È sera, ma una luce irreale illumina foscamente la rossa torre e il loggiato, che sembra come una quinta di teatro di fronte a un rosso tendaggio; e la luce è infatti una luce da palcoscenico, o da camera oscura, e il pavimento della scena è del colore del deserto. Il muro attaccato alla torre ha ancora qualcosa di strano: dovrebbe essere il muro di cinta di questa fortezza-stazione, ma si vedono i contrafforti sporgere in fuori della parte esterna, invece che essere nascosti dal muro nella parte interna. Dunque non sappiamo di nuovo dove siamo: all'interno o all'esterno della stazione? Siamo in Francia, e la torre è la torre della Gare, ove de Chirico è arrivato, e suo fratello Andrea è andato a prenderlo, o siamo ancora in Italia<sup>6</sup>, mentre sua madre e suo fratello lo stanno aspettando a Parigi?<sup>7</sup> Oppure de Chirico sta mescolando partenza e arrivo nella gioia di riabbracciare il fratello, e in questo consiste semplicemente l'enigma? Ma cosa farne di questa statua di Arianna, della malinconia posta in primo piano? L'enigma, o gli enigmi debbono avere un senso più profondo del semplice mescolarsi d'interno-esterno, partenza-arrivo, realtà-finzione (palcoscenico). La torre con il treno, o la stazione, è infatti il viaggio, e il viaggio è Arianna, perché Arianna è il labirinto, nel quale rischiamo di perderci, e nel quale entriamo con il viaggio; lo dice un altro quadro dello stesso anno, *Il*

<sup>6</sup> Sull'origine della torre rossa M. Calvesi ha avanzato la supposizione che si tratti di Faenza o di Bologna, ma viste attraverso i *Canti Orfici* di Dino Campana, oppure attraverso la scenografia teatrale, alla quale entrambi avrebbero attinto, secondo quanto mostrato dalla recensione di C. A. Quintavalle alla mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in «Panorama», 7/12/1981; vedi M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982, pp. 76-79. Ma molto più persuasiva è invece l'identificazione del Baldacci, 1997, op. cit., con la torre del monumento funerario di Cecilia Metella a Roma.

<sup>7</sup> L'identificazione di queste due figure filiformi che si perdono nella lontananza, e che ritorna in molti quadri di questo periodo, è certamente non priva di problematicità. Nel primo quadro metafisico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, si possono identificare chiaramente nelle due figure minute, sul lato destro della fontana, la madre e il fratello del pittore che ne piangono la morte, di fronte alla statua dalla testa mozzata; cfr. l'interpretazione del quadro nel mio articolo, R. Dottori, *La nascita della Metafisica. Enigma di un pomeriggio d'autunno*, in *De Chirico. Metafisica del tempo*, curato da J. de Sanna, Ediciones Xavier Verstraeten, Buenos Aires, 2000, pp. 63-82. Queste due figure possono essere alla base delle successive figure filiformi, nelle quali però è impossibile distinguere se si tratti di figure maschili o femminili; data la malinconia che domina l'animo del pittore nei dieci giorni passati a Torino per il servizio militare e la conseguente nostalgia per la mamma e il fratello che sono a Parigi, è possibile pensare ad ambedue le eventualità. Una figura maschile e una femminile sono chiaramente individuabili nel quadro già discusso, *Malinconia*. Diversa è l'interpretazione di queste due figure che ci dà, sempre in questo volume, J. de Sanna, nel suo articolo *Analisi della forma III. Tempi. Iconografia*, pp. 23-52, la quale vede in queste due figure che si salutano, nel quadro in questione, de Chirico con il fratello o con un amico, che gli ricordano l'influenza avuta su di lui da Federico Nietzsche nella formulazione della pittura metafisica, secondo il racconto fatto da de Chirico stesso all'amico Pikiotis, cfr. p. 33; oppure il segno dell'utopia sociale come elemento presente, se non portante, della pittura metafisica, cfr. pp. 30-31; meglio allora ricollegare questa coppia a quella degli argonauti che si salutano nel quadro *La partenza degli argonauti*, del 1909: allora il nostro quadro alluderebbe alla partenza. Non così si può fare però con le due figure in tutti gli altri quadri.



*viaggio angoscioso*, in cui vediamo un treno sullo sfondo di un labirinto formato da logge e arcate concentriche, nel quale sentiamo come di doverci perdere, e che sembra aprirsi davanti a noi per inghiottirci.<sup>8</sup> La malinconia quindi, Arianna, genera l'angoscia.

### Malinconia e angoscia

Potrebbe essere infatti che il tema dell'angoscia non sia che un approfondimento del tema della malinconia, e che ne rappresenti lo sviluppo che muove in avanti la sua evoluzione pittorica. Abbiamo comunque già avuto modo di accennare al fatto che mentre la malinconia si mescola alla nostalgia e come l'inquietudine può spingere al viaggio, alla partenza, l'angoscia ci irretisce completamente, o ci inghiotte nel suo pauroso senso di vuoto. Una prova di questa tesi possiamo trovarla nel quadro che più di ogni altro è stato visto come la rappresentazione dell'angoscia, *Mistero e malinconia di una strada*, anch'esso del 1914; sebbene parli ancora di mistero e di malinconia, esso si trova al di fuori dei motivi architettonici e stilistici che hanno dominato la rappresentazione di Arianna. Il muro sulla destra è di un bianco che non ha niente a che fare con la luce che si riverbera su di esso, ma che fa esso stesso luce quando tutto attorno è buio. Il cielo sullo sfondo è estremamente scuro, il verde sale gradatamente verso il grigio, il blu e il nero, a indicare la profondità dello spazio cosmico; non c'è una piazza delimitata da logge, né un muretto che chiude l'orizzonte, ma all'orizzonte si arriva con lo sguardo passando attraverso la gola profonda del loggiato, che si protende all'infinito, e l'ombra dell'edificio sull'altro lato; lo spazio sullo sfondo non traluce attraverso finestre o logge, ma attraverso questa gola pronta a inghiottirci.

Oltre questi elementi comuni agli altri quadri nominati, in questo quadro vi è in più il vagone giallo in primo piano, nella zona d'ombra e con gli sportelli aperti, pronto anch'esso a inghiottirci, o a inghiottire la ragazzina con il cerchio che sta muovendo verso di esso; è vero che, come è stato notato dal Soby, la ragazzina non vuole raggiungere il carro, ma solo passarci a lato, per raggiungere invece la zona di luce;<sup>9</sup> ma la forza di attrazione di questa zona d'ombra sulla ragazzina, ridotta essa stessa a un'ombra, è enorme, e lo stesso Soby è portato ad ammettere che qualora la ragazzina riuscisse a raggiungere la zona di luce si dissolverebbe, essendo essa stessa un'ombra, o un fantasma; ma un'altra ombra minacciosa si proietta inoltre sulla via, quella di un uomo con un bastone, o forse di un monumento? Di chi si tratta? è questo il mistero a cui accenna il titolo? E la malinconia è forse quella dei domenicali pomeriggi autunnali di Londra, sentita da de Chirico leggendo Verne, e l'om-

<sup>8</sup> Sarebbe abbastanza riduttivo, a mio modo di vedere, interpretare questo quadro, partendo dal suo titolo, solo sulla base del rischioso viaggio da Torino a Parigi che de Chirico intraprende nel marzo del 1912 per fuggire dal servizio militare, come fa il Baldacci, 1997, op. cit., p. 178, e non vedere l'angoscia promanare invece dal labirinto di arcate che ci si fanno minacciosamente innanzi, in un angolo che si protende acutamente verso noi, quasi obbligandoci a svoltare da una parte o dall'altra; il Soby invece lo vede come la chiara descrizione di un incubo angoscioso, che non riusciremmo a intendere se non attraverso una descrizione psicoanalitica; cfr. J. Thrall Soby, op. cit., p. 65; una diversa interpretazione ci viene data dal Rubin, il quale lo considera però semplicemente da un punto di vista stilistico come prova della modernità, contro una sua pretesa classicità.

<sup>9</sup> Cfr. J. Thrall Soby, op. cit., pp. 73-74; anche lui è comunque dell'opinione, prima ancora del Rubin che è stato certamente da lui ispirato, che de Chirico si richiami qui al *Pomeriggio alla Grand-Jatte* di Seurat, sostenendo che, pur se là non si vede il cerchio, dalla posa della ragazzina e dalla sua traiettoria si dovrebbe ammettere che siamo in presenza di una simile scena; per di più secondo il Soby una tale citazione dimostrerebbe che de Chirico è stato tra i primi a intendere la forza allucinatoria dei quadri di Seurat, il loro essere colti nel momento che precede immediatamente il loro dissolversi o la loro morte. Della straordinaria presenza di una tale immagine nella statuaria antica, e della contrapposta interpretazione del Calvesi abbiamo parlato alla n. 18.

bra dell'uomo con il bastone è quella di Phileas Fogg che va passeggiando per Londra? Basta leggere lo stesso de Chirico per pensare a tutto ciò: "Ma chi meglio di lui seppe azzeccare la metafisica di una città come Londra, nelle sue case, le sue strade, i suoi clubs, le sue piazze, i suoi *squares*. La spettralità di un pomeriggio domenicale londinese, la malinconia d'un uomo, vero fantasma ambulante, come appare Phileas Fogg nel giro del mondo in 80 giorni?"<sup>10</sup>

Il mistero a cui si accenna in queste stesse righe fa dunque tutt'uno con l'aspetto spettrale di quanto viene visto attraverso quel che de Chirico chiamerà i raggi X della visione metafisica.<sup>11</sup> In questo aspetto spettrale le cose perdono la loro reale consistenza, e il mondo scivola via per perdersi nel nulla, come ci viene mostrato nelle celebri analisi dell'angoscia in Kierkegaard e Heidegger. Questo basta per concludere che quel che viene rappresentato in questo quadro è il passaggio dalla malinconia all'angoscia. È infatti la malinconia che ci spinge in questo stato in cui le cose ci appaiono nel loro aspetto spettrale, come la malinconia dei pomeriggi domenicali di Leopardi dominati da "tristezza e noia": ma questa spettralità, una volta evocata dalla malinconia che abbiamo già analizzato come il sentimento della mancanza di senso della vita, finisce per risucchiarci in uno stato d'animo nuovo, che come ha mostrato poi anche Heidegger non è più una semplice atmosfera, o una *Stimmung*, come la chiamerà anche de Chirico, ma una condizione essenziale della nostra esistenza, l'angoscia, che ci permette di accedere alla verità dell'essere.

Così pure in de Chirico l'angoscia sottrae le cose al loro senso apparente di solidità e le proietta sul piano della realtà spettrale, che è il piano metafisico del nulla. In questo sottrarsi della figura umana da un lato, e nel manifestare però per segni (la fontana, l'arcata, la statua) i drammi interiori della propria riflessione, della malinconia, e dell'angoscia, de Chirico raggiunge sempre più la coscienza di poter manifestare in modo tanto più forte i suoi drammi interiori e le sue riflessioni quanto più rinuncia alla struttura classica della rappresentazione, e quanto più libera i suoi elementi dai rapporti che intrattengono naturalmente tra loro; così questi elementi divengono segni che stanno per se stessi, e quindi icone, in un mondo ormai apparentemente sconnesso, e il cui nuovo significato non sta in ciò su cui essi convenzionalmente portano, né in ciò di cui naturalmente sono portatori, ma nella nuova connessione in cui l'artista li vede, che da un lato rivela, dall'altro nasconde il mutato universo che a lui si manifesta nella sua rappresentazione.

### **Solitudine e segno**

De Chirico è infatti della convinzione che due sono le dimensioni delle cose: la prima, quella della solitudine plastica, che precede la presenza umana, come l'aspetto della terra nell'epoca terziaria, ma anche quello delle nature morte, che egli chiama seconda vita delle nature morte, o vite silenti

<sup>10</sup> Cfr. lo scritto *Sull'arte metafisica*, apparso in «Valori plastici», aprile-maggio 1919, n. 4-5, pp. 15-18, quindi solo dopo quattro anni dall'aver dipinto il quadro, ora in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 83; ristampato in *Commedia dell'arte moderna*, cit., 2002, pp. 26-30.

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 85-86: "Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno quello corrente che vediamo quasi sempre, e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in certi momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio."

(*Stilleben*, il termine tedesco per natura morta, significa appunto piuttosto vita silente); è quell'aspetto delle cose e delle nature morte che si ritrova secondo de Chirico, in certe opere di Böcklin, o di Poussin, ma si tratta sempre di una vita e di una forma plastica che non è quella della vita e della coscienza umana. V'è poi l'autentica solitudine, la solitudine metafisica, che è la solitudine dei segni; di questa solitudine metafisica, che non è la dimensione estetica, e semplicemente plastica, de Chirico afferma categoricamente che "è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica." E ancora: "L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della profondità abitata." E questo è il passaggio che ora avviene nella rappresentazione alla solitudine dei segni, che viene detta "solitudine metafisica", per la quale manca ogni possibilità logica di educazione visiva; il che significa che i segni, come i detti oracolari, si possono solamente captare attraverso una facoltà quasi divinatoria, che non ha assolutamente nulla a che vedere con le leggi della logica, e che possiamo certamente individuare come la facoltà propria dell'artista-indovino.<sup>12</sup>

Presi in questo senso, i segni rischiano naturalmente di perdere il loro carattere stesso di segno, e di divenire semplici frammenti di realtà, o ancor peggio, frammenti di realtà psichica, che si presentano in una libera associazione in cui sembra mancare qualsiasi connessione tra di loro: per questo egli parla della "solitudine dei segni". Essi sembrano non garantire altro significato che quello dell'associazione onirica; così de Chirico è stato interpretato dal Surrealismo, e così viene interpretato ancor oggi negli ambienti di estetica psicoanalitica, ma noi sappiamo che egli stesso era contrario all'assegnare al sogno il ruolo guida nella genesi della ideazione dei propri quadri.<sup>13</sup>

Volgiamoci a considerare un quadro come *La conquista del filosofo*, del 1914; un quadro impressionante, in cui l'iconografia viene complicata da un incrociarsi e accavallarsi di segni che non è facile districare. Che cosa significa tutto questo? ci chiediamo. I carciofi in primo piano, la materializzazione dell'angoscia, sono posti su una figura stereometrica, un cubo color ocra, il segno di una forza metafisica; immediatamente dietro di loro, sul margine sinistro del quadro, un parallelepipedo bianco sostiene la bianca canna di un cannone, e due palle di pietra anch'esse bianche, ad essa sovrapposte. Siamo nel 1914, è l'angoscia per la guerra mondiale che è alle porte. Sulla destra invece la solita arcata, attaccata alla quale un enorme orologio che sporge dall'arcata come un'insegna, e che segna le 13,28, l'ora del pomeriggio. L'angoscia per la guerra imminente ingigantisce il senso dell'ora, nell'orologio che domina la scena, e che è probabilmente l'ora della partenza. Sullo sfondo il

<sup>12</sup> Per la citata interpretazione della perdita di significato del segno Calvesi è portato a concludere che i segni che permangono nella composizione non possano denotare che una completa mancanza di senso nel mondo, nel senso del nichilismo estremo di Nietzsche; invece i segni sono, come segni eterni, quei segni con cui l'indovino arriva alla comprensione della realtà metafisica; ed è di nuovo Eraclito che sta dietro a questo senso del segno. Ma ultimamente Calvesi ha rivisto questa posizione, comprendendo giustamente questi segni come simboli magici provenienti dalla tradizione ermetica; cfr. il suo contributo *De Chirico e le metamorfosi del destino*, nel cat. della mostra *De Chirico nel centenario della morte*, Venezia, Museo Correr, 1988-1989, Mondadori De Luca, Milano-Roma, 1988, pp. 9-33.

<sup>13</sup> Cfr. il suo scritto programmatico *Sull'arte metafisica*, in *Valori Plastici*, del 1919, ora in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 83, e *Commedia dell'Arte Moderna*, cit., 2002, p. 26, che esordisce in questo modo: "Ci vorrebbe un controllo continuo dei nostri pensieri e di quelle immagini che si presentano alla nostra mente anche quando ci troviamo allo stato di veglia, ma che pure hanno una stretta parentela con ciò 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 di un Thomas de Quincey non ci interessano."

muro con dietro il treno e una spessa nuvola di fumo bianco, due ciminiere, e tra esse i due alberi di un veliero che sta partendo (ha le vele spiegate). Tra l'arcata e il muro l'ombra delle due esili figure umane; sono, come al solito, sua madre e suo fratello, che aveva ritrovato venendo in treno a Parigi e che forse deve di nuovo lasciare; l'asta di una bandiera con la relativa bandierina sventolante è il trepido commento del suo stato d'animo.

Solo se consideriamo il tutto del quadro, nell'insieme degli elementi che lo compongono e che colpiscono il nostro occhio e il nostro spirito, possiamo renderci conto non solo della sorpresa che questo quadro suscita in noi, ma anche di quella profondità metafisica o profondità abitata di cui parla il suo autore: lo spazio, il tempo, la luce e la vita, il volume dei propri conflitti e delle proprie forze interiori, i rapporti oscuri o luminosi delle proprie angosce e delle proprie vittorie.

Nel quadro intitolato *Incertezza del poeta* (1913) abbiamo, sulla metà di destra del quadro, un ramo di banane mature, e un torso di donna di marmo bianco. La statua, l'apollinico per Nietzsche, è qui tesa tra presente e passato, è il torso dello scavo archeologico, che non è solo una reliquia del passato, un frammento conservato per la nostra memoria storica, ma che vige ancora nella sua esemplarità come ideale del presente, richiamato dal treno sbuffante; il tempo passato o intercorrente tra l'ora dell'ideale classico e il presente è condensato nell'ombra grigia lanciata da questi edifici che incarnano la storia della civiltà, o è presente nella stessa sua arcata e nel vuoto che essa richiama: un arco dello spazio corrispondente all'arco del tempo, uno scheletro del tempo che apre un vuoto di angosciosa presenza. O assenza? Al di fuori dell'ombra e dell'incubo dei grigi edifici, alla luce dell'ispirazione e del canto, sono date al poeta queste due possibilità: il fascino dolce, molle, esuberante del frutto esotico, e la bellezza della statua classica, dura e difficile, che splende pur tuttavia in tutto il fulgore e la nitidezza del marmo, documento di una umanità sepolta e ritrovata. Sono le due facce dell'apollinico e del dionisiaco a essere simbolizzate, quella doppia radice dell'attività artistica che dà luogo all'incertezza del poeta; così commenta infatti lo stesso de Chirico i propri simboli in una sua meditazione metafisica del 1913, intitolata *Una vacanza*: “[...] L'arcata è qui per sempre. [...] La statua, la statua insignificante doveva essere eretta [...] Treni che passano. Enigma. La felicità del banano: lussuria di frutti maturi, dorati e dolci.”

Questa celebrazione della serenità classica che desta l'incertezza del poeta è anche il segreto, la profondità metafisica dell'altra enigmatica opera del 1913, dal titolo *Il sogno trasformato*; la scena è sempre la stessa, cioè uno spazio racchiuso sulla destra dal solito edificio che getta un'ombra scura, e sullo sfondo dal muro di mattoni dietro cui corre un treno sbuffante; in primo piano, sul solito piedistallo, due caschi di banane, due ananas, che gettano la solita ombra geometrica, e un calco in gesso della testa di una statua greca, una testa di Giove. Ma de Chirico non si ferma naturalmente a questa rappresentazione simbolico-enigmatica del tema apollinico-dionisiaco; non è semplicemente questo il tema del poeta, cioè il tema di quella profondità o dimensione metafisica che il poeta, cioè il vero artista, così come il filosofo, riesce a vedere o godere nella realtà.

Ed è questo il senso ultimo della sua concezione dell'opera d'arte come rivelazione, che si applica nel modo più chiaro al più sublime dei suoi quadri, *Canto d'amore*.

Osserviamo ora la composizione di questo quadro, forse il più bello dei quadri metafisici per l'intensità del suo enigmatico dire nell'assoluta semplicità dei mezzi. Qui è come se de Chirico si sfor-

zasse di riprodurre con estrema precisione e realismo dei particolari ciò che Soby chiama *disruption*, uno sconvolgimento della realtà, che segue una specie di contro-logica<sup>14</sup>; questa osservazione ci porta abbastanza vicini all'affermazione di Magritte, che alla vista del quadro dichiarò di aver visto il pensiero.<sup>15</sup> Poiché il pensiero non può mai essere visto, anche l'affermazione di Magritte appartiene a una specie di contro-logica. Ma può questa contro-logica metterci in grado di comprendere qualcosa, o meglio può riuscire, come contro-logica, a farci vedere qualcosa, *id est*, in questo caso, il pensiero? E in che cosa consisterebbe questa contro-logica? Naturalmente nel fatto che un busto di gesso sia attaccato alla parete esterna di un edificio, invece che essere conservata al suo interno, e soprattutto nel fatto che sia enorme, grande quanto l'edificio intero; la stessa cosa dicasi per il guanto attaccato sempre a questa parete, invece che essere appeso in cucina<sup>16</sup>, o nella stanza di una sala da parto, se si trattasse del guanto di una levatrice<sup>17</sup>; ma quello che sembra disturbare di più è l'accoppiamento tra la quotidianità del guanto, arnese del lavoro delle massaie, e il busto di una divinità e opera di un artista. Un effetto di ulteriore straniamento è determinato inoltre dalla palla verde, che non si sa su cosa poggi: su un davanzale? O su un tavolo, posto nel mezzo di una piazza vuota di Parigi? Noi sappiamo dagli altri quadri sinora esaminati che il guanto è sempre da collegare al destino: questo è ciò su cui il segno porta, il suo senso; presi insieme questi due momenti, possiamo dire che il guanto è un'icona del destino, e che il calco è l'icona della bellezza della vita, e insieme dell'arte che la rappresenta.<sup>18</sup> L'icona può variare il suo aspetto e la sua forza segnica nell'economia della rappresentazione. Il guanto è non per nulla appeso più in basso del calco, e porta come sempre lo sguardo verso il basso, poiché rappresenta il caso, la caduta, la casualità che appartiene necessariamente al fato. Esso ci rimanda alla terra, alla quotidianità dell'esistenza, e ne porta la traccia nel suo aspetto "spaventoso" (sic!), aumentato dalla dissonanza con il calco della bellezza classica. E la terra è di

<sup>14</sup> Cfr. J. Thrall Soby, op. cit., pp. 76-77. Egli parla addirittura del dramma delle nature morte, il cui impatto deriva dall'assortimento degli elementi più disparati, e provoca per questo un effetto di shock o sorpresa, come era stato già notato da Apollinaire; egli aggiunge poi: "È ciò che rende lo sconvolgimento (lett. *Disruption*) della realtà convenzionale così memorabile in *Canto d'amore*, è il fatto di essere regolata da una severa disciplina plastica di base. La contro-logica della iconografia del giovane artista italiano è stata poi imitata da numerosi pittori, ma di rado in modo così convincente da poterli paragonare."

<sup>15</sup> Magritte lo vide in una riproduzione della tela su «Les Feuilles Libres»; traiamo questa dichiarazione da M. Fagiolo dell'Arco, 1984, p. 91.

<sup>16</sup> Il Calvesi crede di poter rintracciare l'origine di questo quadro in un'incisione appartenente alla tradizione ermetica, *Il laboratorio dell'alchimista*, da *Voarchadumia contra Alchimia*, del 1530, in cui il guanto si trova effettivamente appeso nel laboratorio di un alchimista, così come sul camino si trova attaccato un calco in gesso raffigurante il volto di una persona, probabilmente un alchimista; cfr. la sua tesi sulla conoscenza dei testi ermetici da parte di de Chirico, e la ristampa di tale incisione nel suo contributo al cat. della mostra *De Chirico nel Centenario della nascita*, cit., pp.14-15. Ma, pur ammettendo come possibile una tale conoscenza, ciò non dice nulla quanto all'interpretazione del quadro. Per il motivo del guanto come raffigurazione del destino vedi ancora la tela *Progetti della ragazza*, 1916.

<sup>17</sup> Come vogliono coloro che così lo interpretano sulla base dell'annuncio di Apollinaire nel «Paris-Journal» del 4 Luglio del 1914, vedi P. Baldacci, 1997, che deve mettere però in rapporto questa segnalazione di Apollinaire con l'altro, sempre anonimo, del 24 maggio del 1914 in cui scriveva: "Da qualche tempo il signor de Chirico dedica il suo tempo a dipingere insegne, tanto per le gallerie di quadri che per le levatrici", cit. dal Baldacci, ivi, p. 232. Nell'articolo del 4 luglio non si parla invece affatto di insegne per levatrici, ma semplicemente di *Le gant rose*, il guanto rosa che forma il soggetto del quadro; è veramente un guanto per levatrici? Nel passo, che il Baldacci cita, si dice semplicemente che esso è qualcosa di orribile: questo è tutto; è dunque questo guanto un guanto da levatrice, e veramente da porre in relazione con il compleanno di de Chirico e quindi con la sua nascita a opera di questo guanto delle levatrici? Si può supporre, ma certo il testo non ce lo dice. Più semplicemente M. Fagiolo dell'Arco, 1984, p. 91, si limita a riportare anche lui questo brano come indicazione di un motivo iconografico, ma senza metterlo in relazione con le insegne per le levatrici e senza ricavarne questa interpretazione.

<sup>18</sup> Che il guanto sia da collegare anche in questo caso al destino, come negli altri casi in cui esso appare, è opinione anche del Soby, op. cit., pp. 75-76 e sgg.; (questo tema è derivato soprattutto dalla serie di disegni Max Klinger in cui il guanto è il protagonista, ed è noto lo scritto di de Chirico su di lui). Soprattutto non possiamo accettare, per il motivo già detto, la citata interpretazione del Baldacci, secondo cui sarebbe rappresentato il guanto della levatrice, che alluderebbe alla nascita di de Chirico, e nell'Apollinaire in quanto poeta e artista, il pittore stesso, tanto che il quadro sarebbe stato eseguito per osannare il proprio compleanno. Ciò toglierebbe di nuovo al quadro tutta la sua forza espressiva, facendolo scendere nella banalità, ancor più volgare se si prendono, come egli suggerisce di fare, le arcate come simbolo della vagina femminile, e il treno come simbolo del sesso maschile.

nuovo presente nel quadro nella terza icona, la palla<sup>19</sup>, il cui senso immediato è il giuoco del bambino, ma il cui senso interno, o la direzione su cui porta, è il giuoco cosmico, il quale ci conduce di nuovo all'accettazione dell'esistenza e allo sguardo verso l'alto, verso il calco della bellezza eterna. Il triangolo delle icone è questo continuo essere rinviate dall'una all'altra, dal basso verso l'alto, e dall'alto verso il basso. Il treno sulla sinistra è l'ultima icona: il segno del viaggio, dell'andare verso una meta, o inseguire continuamente uno scopo; che va completamente a lato di quel segreto dell'esistenza che è l'amore, il tema del canto. Il rincorrere continuo di mete è sia la necessità che ci fa girare assieme alla ruota del mondo, sia il giuoco eterno in essa nascosto, sia infine quel motivo intimo che lo muove, il suo autentico movente, l'amore per la bellezza; perciò l'arte, rappresentando la bellezza, non fa che cantare questo amore, e al tempo stesso giustificare l'eterna stoltezza della nostra esistenza.

La bellezza di questo quadro consiste appunto nell'esser riuscito nella rappresentazione del pensiero, in questo caso dell'amore, senza cadere nel *kitsch* o nella banalità. Ma non dobbiamo prendere tutto ciò per un'arte concettuale; la rappresentazione artistica non sorge per de Chirico sulla base del pensiero, anche se la contro-logica ha una sua interna logica. E non dobbiamo neanche dimenticare quel che ha detto il Soby: molti hanno voluto imitare de Chirico in questa contro-logica della rappresentazione, ma non tutti vi sono riusciti in modo convincente come lui. La contro-logica in cui risiede il fascino segreto del quadro non è costituita dal pensiero, e non si raggiunge attraverso il pensiero, ma da ciò che de Chirico chiama appunto rivelazione; egli distingue inoltre la rivelazione dall'ispirazione, sostenendo che se quest'ultima è l'opera dei grandi geni, che non può spiegarsi senza il dono o la "grazia che Dio ha concesso a un uomo da lui scelto come strumento per svelare agli uomini le espressioni del Talento universale", la rivelazione è invece un fenomeno che non è legato a un talento superiore, ma è una intuizione o visione precede l'opera d'arte e di cui questa è la semplice esecuzione: "Il momento in cui l'uomo ha una rivelazione lo definiremmo come il momento in cui ha potuto intravedere un mondo esistente al di fuori delle cose conosciute dallo spirito umano. È un mondo che la logica umana non può concepire e che non esiste per i mortali [...]. Questo mondo metafisico, inesistente per noi, in altre parole questo mondo completamente fuori della conoscenza e dei concetti umani e del quale noi, col nostro cervello non scorgiamo nulla, è il mondo che Nietzsche e Hölderlin ci hanno fatto intravedere in alcune poesie e in alcuni brani, in pittura, in diverse loro opere, ce ne hanno tracciata un'immagine Böcklin, Max Klinger, Previati, Picasso e Giorgio de Chirico. Si tratta di un mondo inspiegabile, che l'intelligenza può sentire solo per mezzo dell'intuizione ma che non può essere capito con la logica. Il quadro dipinto da un pittore in seguito a una rivelazione ci mostra l'aspetto di un mondo per noi sconosciuto e strano. L'esecuzione in un simile quadro potrebbe ridursi a un'immagine correttamente tracciata, poiché il valore di tale quadro non consiste nella qualità della pittura ma nel contenuto spirituale dell'opera."<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Questa identificazione con la terra ci sembra dettata, oltre che dalle linee tratteggiate, di cui si è detto, anche dalla sua somiglianza con le due lenti de *La serenità del saggio* (1914), per la loro compattezza e il colore, che anche là era un verde che si tingeva di ocre, di terra cioè, e di deserto.

<sup>20</sup> È quanto de Chirico ci dice nei più tardi scritti degli anni Quaranta, che confluiscono poi nel libro *Commedia dell'arte moderna*, 1945 (2ª ed., op. cit., pp. 159), attribuito alla moglie Isabella Far; ora in *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 403-404.

## Conclusione

Si tratta dunque di vedere il mondo, e non solo il mondo esterno, ma anche il mondo umano, e lo stesso soggetto umano, in modo indipendente dal soggetto umano; ma è questo possibile? Ovvero, come è questo possibile? In un testo di questo stesso periodo de Chirico afferma: “Bisogna che il pensiero si stacchi completamente da tutto quel che si chiama la logica e il senso, che essa si allontani talmente da tutte le pastoie umane, in modo tale che *le cose* le appaiano in un aspetto nuovo, come illuminate da una costellazione che brilli per la prima volta.” Quel che de Chirico dunque sembra voler rifiutare del soggetto-uomo è ciò che la filosofia e la metafisica avevano visto come la sua prerogativa essenziale: la logica, e il senso; prese le due cose insieme, quel che rappresentava la prerogativa essenziale del soggetto era il fatto che nella sua logica, nel suo pensare, risiedesse la ragione, cioè il senso ultimo delle cose, della vita, e dell’universo. Come è possibile uscire da tutto ciò? si chiedeva; come può l’uomo uscire dal suo peculiare modo di ragionare e di vedere le cose?

Ciò a cui egli pensa è piuttosto un completo oltrepassamento dell’idea del soggetto nel senso classico del termine, cioè di quel soggetto umano che è stato l’istanza fondamentale di tutto il pensiero filosofico-metafisico, ma anche di ogni produzione artistica, e di ogni visione poetica del mondo. Come Nietzsche pensava ad un oltre-uomo, e ad un *al di là dell’ umano*, così, sulle sue orme, egli pensa già ad un *al di là del quadro*; e anticipando di un ventennio la radicale critica di Heidegger alla soggettività del pensiero moderno, de Chirico ci dice già nel 1911-1913: “V’è bisogno soprattutto di una grande sensibilità: Rappresentarsi tutto nel mondo come enigma, non soltanto le grandi questioni che ci si è sempre poste, perchè il mondo è stato creato, perchè nasciamo, viviamo e moriamo, perchè può darsi benissimo che, come ho già detto, in tutto ciò non ci sia alcuna ragione. Ma comprendere l’enigma di certe cose che sono considerate in generale come insignificanti. Sentire il mistero di certi fenomeni, dei sentimenti, dei caratteri di un popolo, arrivare al punto di figurarsi anche i geni creatori come delle cose, delle cose molto curiose che rigiriamo da ogni lato. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che cambiano d’aspetto, che a volte, come dei fanciulli, noi rompiamo per vedere come sono dentro, – e delusi, ci accorgiamo che erano vuoti.”<sup>21</sup>

Ma è chiaro ormai che non si tratta semplicemente di uscire da se stesso, ma di oltrepassare se stesso, così come è chiaro che questo oltrepassamento di sé avviene proprio per l’andare in se stesso, la riflessione in sé del soggetto umano, sia questo andare in sé inteso come lo sguardo in sé introverso della *silhouette* umana, sia come il presagio oracolare, o come il sogno o lo stato di inquietudine o di tensione estrema che precede la rivelazione. Le *silhouettes* umane dunque, dopo aver guardato in se stesse, nella propria interiorità, e dopo aver scoperto e poi deposto la maschera statuaria della bellezza classica, affine alla paralisi del tempo e alla morte, hanno finito per liberare pulsioni originarie che non placano, ma ingigantiscono l’inquietudine metafisica, fino a portarla al

<sup>21</sup> Cfr. *Ibid.*, *Testi teorici e lirici*, pp. 17-18.

limite estremo in cui il soggetto non si riconosce se non nel volto anonimo della maschera o della perdita del proprio Io. *Le maschere* (del 1918), sono un ovale, una testa vuota, in cui la figura enigmatica del triangolo segna una traccia che forma appena una figura oscillante sull'abisso del nulla. L'umanità omerica, *Ettore ed Andromaca*, più volte eseguito in disegno, dipinto, statua in bronzo, dal 1917 in poi, è ridotta a un viluppo (di alto valore plastico, in ogni caso) di ovali, di squadre, di assicelle, che riesce a esprimere ancora, sulla falsariga della figura umana, o come suo *double*, la malinconia del distacco e la sofferenza dell'anima vinta. Quel che le *silhouettes* umane hanno dunque trovato dentro di sé è questo fitto di ingranaggi e di squadre, di geometria e di meccanica del tempo presente, che è divenuta ormai parte integrante, corpo, anima e sangue dell'umanità contemporanea: un'umanità in cui de Chirico si riconosce e si firma, legittima autorappresentazione dell'artista, o volontà di autorappresentazione.

Nietzscheano tanto nella rappresentazione della tragedia della serenità del mondo greco, quanto nella volontà di cogliere questo oltrepassamento della dimensione umana-troppo umana, de Chirico non seguirebbe però più il Nietzsche dell'accettazione trionfalistica di questa civiltà delle macchine come risultato o epilogo di una destinazione storica (cioè il Nietzsche della interpretazione heideggeriana, che vede nella macchina come insegnante e nel trionfo della tecnica l'estrema realizzazione della volontà di potenza; ma il problema è naturalmente se Nietzsche stesso interpreti la volontà di potenza come scienza e tecnica, oppure come arte). Non è il trionfo della tecnica che viene celebrato in tutto ciò, ma piuttosto l'anonimità dell'io. Perciò la celebre composizione *Le muse inquietanti*, del 1917, in cui due manichini abitano, assieme a una statua, la piazza di Ferrara con il Castello degli Estensi sullo sfondo, con il pavimento fatto di assi di legno, che la fa assomigliare da un lato all'interno di una sartoria, dall'altro alla tolda di una nave, non è che la proiezione allucinante di un interno e dei suoi incubi su una delle più celebri piazze d'Italia, quella da lui allora abitata. Questa sovrapposizione onirica viene a creare un contrasto ben più forte e ossessivo di quello tra ciminiera industriali e torri dei primi quadri metafisici rispetto alla piazza d'Italia e alla sua malinconia.

La solenne *silhouette* vista di spalle, con il viso reclinato in se stessa, è divenuta uno strano essere, per metà torso di una statua e per metà manichino di sartoria; una testa enorme, simile a un pallone, segnata da due linee tratteggiate e da due croci, anch'essa leggermente reclinata verso il basso, conferisce un tono istrionesco all'antica solennità. L'altra musa, interamente manichino, è seduta in atteggiamento trionfo su di una cassa blu, da cui sembrano essere stati tolti una scatola e un bastone colorati, molto simili agli arnesi di un mago o prestigiatore;<sup>22</sup> il manico a cui dovrebbe essere avvitata la testa sporge in fuori lucido e nero, conferendo agli ampi volumi del manichino l'impressione del mozzato, del mutilato. La sua testa infatti, un grosso ellissoide rosso, giace ai suoi piedi, e su di essa è tracciata la solita *cb* greca che avevamo visto sul volto del filosofo e del poeta: questo manichino tronco, con la testa svitata e posta ai suoi piedi è tutto quello che resta della statua seduta o sdraiata nelle piazze d'Italia. L'ultima musa è ancora statua, situata nella zona d'ombra che un palazzo della piazza getta su questo interno ossessivo, ma solo per il suo corpo, che appartiene anco-

<sup>22</sup> J. de Sanna nel suo articolo, *Analisi della forma III, in Metafisica del tempo*, cit., p. 44, ha interpretato questo bastone e la scatola colorata come la proiezione o il ribaltamento in assonometria della bandiera di navigazione Z, indicante il ritorno, sulla tolda della nave.



ra alla realtà esterna dello spazio e del tempo, cioè alla storia; il suo volto, senza alcun tratto umano, è ancora manichino, e appartiene invece all'interiorità onirica di un soggetto che, liberandosi dalle proprie inquietudini e recondite pulsioni, sta ormai oltrepassando il proprio Io.

La luce rossa del tramonto illumina sulla piazza di Ferrara un interno di incubo; ma è una luce parossistica e violenta quella che ormai si oppone alla zona d'ombra della piazza, e la dimensione metafisica che emerge da questo contrasto di luce onirica e di ombra cupa è quella dell'interiorità dell'arte che non può più rappresentare che i fantasmi della propria inquietudine, le muse inquietanti del fantasma della figura umana, ironia di se stessa che sembra aver assorbito interamente l'io in un volto senza occhi e senza parola. La dimensione metafisica è ormai un inquietante interrogativo sul futuro del soggetto umano che non lascia trasparire che fantasmi e automi; la pittura metafisica ha così aperto la strada al Surrealismo. La realtà di questa pittura metafisica è infatti, in questa piazza d'Italia, la dimensione surreale in cui l'inquietudine onirica investe della propria interiorità il mondo reale. Proprio il *Canto d'amore* segnerà nel 1925 il passaggio di René Magritte al Surrealismo; e *Il cervello del bambino*, l'altro famoso quadro del 1914, di cui il titolo originale è *Le revenant*<sup>23</sup>, che ha ancora per tema un visionario, o un filosofo dagli occhi socchiusi, appoggiato a una colonna dorica e con lo sguardo rivolto a un libro, impressionò talmente Tanguy (che lo vide mentre passava in tram nella vetrina di Paul Guillaume), da fargli prendere la via del Surrealismo. Sarà il quadro che Breton vorrà avere a ogni costo e terrà per quasi mezzo secolo nel suo studio; e per un altro mezzo secolo ci si chiederà se in quest'uomo con baffi e barbetta il pittore avesse voluto raffigurare il proprio padre, il cervello del bambino, oppure un qualche scrittore o pittore, o filosofo<sup>24</sup>; come se si trattasse di una questione realmente importante per comprendere un quadro di de Chirico. Così la storia ha dimostrato non solo infondata ma priva di alcun significato reale la condanna che Breton pronunciò poi del pittore stesso per le opere posteriori al 1919.<sup>25</sup>

Questo oltrepassamento di sé come liberazione dall'originario modo umano di vedere il mondo è anche il tema dell'ultimo grande quadro del periodo più creativo della sua pittura, *Il grande metafisico*, del 1917, di cui abbiamo una replica nel 1922, ora alla Nationalgalerie di Berlino, un pò più elaborata della prima. Credo che nessuno possa godersi di più questo quadro di un lettore della *Logica* di Hegel, o dell'*Etica* di Spinoza, o della *Monadologia* di Leibniz, per non parlare che delle più famose costruzioni metafisiche che abbiamo avuto nel pensiero moderno a partire da Cartesio. È, anche questo quadro, al tempo stesso un'ironia e un inno a tutte le grandi costruzioni metafisiche

<sup>23</sup> Lettera di de Chirico a Gala Eluard datata 10/02/1924: "Sto per terminare il *Trovatore* per il vostro Signor marito e le *Cerveau de l'enfant* per voi, non vi nascondo, cara signora, che questo titolo *Cerveau de l'enfant* non mi piace; non è questo il titolo che io ho dato al quadro, che per me si chiama *Le revenant*; ed è proprio le revenant; nell'altro titolo c'è qualcosa di sgradevolmente folle e chirurgico che non ha nulla a che vedere con l'essenza della mia arte." Cfr. «Metafisica», n. 1-2, 2002, p. 133.

<sup>24</sup> Lo stesso volto appare, com'è noto, nel disegno dal titolo *Le revenant*, sempre del 1917, posseduto da Gala Eluard, onde anche il quadro *Il cervello del bambino* è noto anche con questo titolo; nel disegno si è voluto ravvisare anche Napoleone III. Comune alle due opere è, oltre il volto, anche un altro particolare: la tenda accanto a cui si trova il busto dell'uomo, simile a una colonna dorica, appare nel disegno come veste, o anch'essa come colonna, su cui si posa lo stesso busto. Un simile accoppiamento lo troviamo anche sulla Musa di sinistra, onde questo potrebbe farci pensare che le prime due muse siano il ricordo di suo padre e sua madre, dato che il pittore ha anche raffigurato sua madre seduta. La terza musa sarebbe allora il fratello del pittore, che originariamente era sempre presente assieme a lei come figura inquietante; ma quel che qui più importa è la derivazione del manichino dalla statua, il doppio di un altro doppio, che chiude definitivamente il primo ciclo metafisico, la piazza d'Italia con i suoi ricordi e la sua malinconia.

<sup>25</sup> Per il rapporto de Chirico-Breton vedi la corrispondenza e il materiale pubblicato da J. de Sanna, *Giorgio de Chirico - André Breton. Duel à mort*, e *Giorgio de Chirico. Lettere a André e Simone Breton, a Gala e Paul Eluard. Lettere Eluard-James Thrall Soby*, in «Metafisica», n. 1-2, 2002, pp. 17-61.

del passato. Questo è quel che de Chirico ha qui intuito, quel che ci rappresenta: tutta la grande metafisica del passato è nient'altro che questa enorme costruzione di casse che sono alla base (materie e forze, poiché sulle casse sono disegnate le solite linee, parallele e incrociandosi, simboli di forze magiche), di assi portanti, di squadre o di misure, di geometria e magia insieme, in cima alla quale svetta la testa del manichino, il doppio della figura umana. È la soggettività umana ciò a cui tende tutta questa costruzione, è questa il suo culmine e il suo scopo, il suo *senso*; ma è di nuovo solo la maschera del soggetto, o il suo doppio, il suo fantasma a troneggiare su tutta questa costruzione; il grande metafisico è ormai soltanto la rappresentazione di un sogno già sognato, o il primo barlume della veglia, in cui ci accorgiamo che tutto ciò che ci aveva angosciosamente impegnato e che ci si imponeva come una soggiogante realtà, svanisce ormai nella penombra della camera, e lascia solo il ricordo di ciò che era stato, un ricordo che ci libera dall'angoscia così come ci libera appunto l'ironia, o il motto di spirito. E la rappresentazione di tutto ciò, il quadro insomma, non è che questa ironia del ricordo, l'ironia dell'artista di fronte alla propria inquietudine di *homo metaphysicus*, la volontà di costruzione completa del mondo, che è volontà di soggiogare e di dominare le materie e le forze di cui è costituita la realtà, anche la realtà dello stesso soggetto umano.<sup>26</sup>

Per questa strada, dopo aver percorso la via di una rappresentazione metafisica intesa come trascendimento della rappresentazione nell'enigma che anima l'estetica metafisica, de Chirico non poteva, nel suo andar continuamente oltre, proprio della dimensione enigmatica, che abbandonare la stessa estetica metafisica e compiere il passaggio da questa alla surrealtà, e infine alla iper-realtà del soggetto; qui doveva infrangersi il sogno del Grande Metafisico, ovvero il sogno doveva diventare necessariamente trauma, incubo, angosciosa rivelazione non tanto della dimensione originaria, della tragedia greca della serenità, il mondo della sua infanzia; e neanche soltanto della dimensione occulta del mistero dell'esistenza: tutto ciò era ormai stato distrutto dagli incubi rivelatori, dai fantasmi distruttori del soggetto. Dietro le quinte di una realtà metafisica che ormai è divenuta solo una realtà da palcoscenico, in cui l'interno diventa l'esterno, l'esterno viene rinchiuso nella stanza o nel palcoscenico in cui si rappresenta la tragedia o la scissione della nostra interiorità. Se le interiora dei manichini diventano templi, fontane e piazze, o boschi, laghi e barche vengono chiuse in stanze, ciò non è soltanto dovuto al fatto che de Chirico sta lavorando poi, negli anni Venti e Trenta, per la sceneggiatura teatrale; né si può vedere in tutto ciò un'involuzione della sua fantasia che aveva ormai troppo osato, e si era come svuotata, tanto da non poter più percorrere che da epigono la propria strada.

È in realtà l'ordine primario della rappresentazione che è completamente saltato, perché è saltato il Grande Metafisico, il soggetto ordinatore della realtà, o il termine originario della rappresentazione del reale. È l'intima scissione del soggetto, su cui insiste nello stesso periodo un altro grande spirito italiano a lui congeniale, Pirandello, a stravolgere i consueti, od ormai desueti rapporti tra interno ed esterno. La straordinaria impressione che avevano fatto a de Chirico dei mobili portati fuori e

<sup>26</sup> Non ritengo pertanto che il manichino, dal suo primo apparire nei quadri di Parigi, al *Grande Metafisico* dipinto a Ferrara, sia dovuto alla volontà di ricostruzione dell'anatomia della figura umana così come ci era stata data da Dürer e da Leonardo. Concordo con quanto espresso da J. de Sanna nel lavoro già citato, *Analisi della forma III*, che il problema di de Chirico è qui un problema di linguaggio, quello con cui egli vuole competere con Astrattismo e Cubismo, e direi anche con il Dada, come ci dimostrano i rispettivi articoli ospitati in *Valori plastici*; ma questo nuovo linguaggio va essenzialmente visto in rapporto alla parabola metafisica-esistenziale di Giorgio de Chirico.

lasciati sulla strada per un trasloco, diviene ormai la base costante della sua tematica nel periodo postmetafisico, in particolare il periodo degli anni Venti. Quei mobili sulla piazza erano l'immagine sensibile della estraneazione dell'interno nell'esterno, la perdita di identità dell'interno, la spaesatezza più completa della realtà del privato, portato al di fuori della sua dimora e confrontato con la realtà assolutamente altra da sé, quale la luce diretta del sole, il rumore della strada, la violenza degli elementi dell'atmosfera, e quella ancora maggiore degli sguardi di tutti, della folla, del pubblico. Se tutto ciò era possibile, allora era anche possibile che dei laghi, o il mare, entrassero nel chiuso della stanza, negli interni di camere d'albergo; era anche possibile che le interiora diventassero case, fontane o piazze, anche se naturalmente si trattava delle interiora di figure antropoidi, o di manichini, e che le assi del pavimento di una sartoria diventassero il palcoscenico in cui viene inscenata la tragedia della serenità.

In realtà non v'è una rappresentazione semplicemente assurda della realtà; non si può rappresentare semplicemente l'assurdo, o lo straniamento puro dal reale. Ciò non è possibile, né pittoricamente, né tematicamente, poiché la stessa estraneazione di un mondo invertito e stravolto in se stesso ci rivelano sempre qualcosa, e qualcosa di attinente al mondo reale. Non abbiamo semplicemente un mondo vero che è diventato favola, come vuole Nietzsche, quale conseguenza della morte di Dio e del processo della civiltà europea. Questo mondo vero, il mondo platonico delle idee, non finisce semplicemente in una parodia, e la rappresentazione artistica non è la rappresentazione di questa parodia, come potremmo credere alla vista dei quadri degli Anni Venti. Il momento metafisico, la trascendenza della rappresentazione, si svela invece proprio in questa continua inversione dell'interno nell'esterno, in questo continuo mutamento del quadro di riferimento, che sconvolge, o stravolge lo stesso linguaggio. Ma come il vero senso del subentrare del manichino alla statua, nelle *Muse Inquietanti*, e del diventare torso di manichino da parte del Soggetto ordinatore del reale nel *Grande Metafisico*, non è solo la liberazione dalle proprie inquietudini e dal proprio Io, ma il raggiungimento della dimensione autentica in cui l'io possa guardare in faccia la sua iper-realtà, così il riflettersi continuo dell'interno nell'esterno rivela forse, hegelianamente interpretata, il completo essersi riflesso in sé, l'esser giunto presso di sé, il riposare serenamente in sé nella rappresentazione di questa continua inversione.

L'angoscia, l'inquietudine, l'enigma, si inseriscono nella struttura dell'estetica metafisica evocando la dimensione della trascendenza del reale, che era da sempre appartenuta alla problematica della metafisica classica. Ma questa trascendenza non significa solo la realtà, irrepresentabile del resto, di un mondo che si pone oltre il mondo; essa è ancorata radicalmente al nostro mondo, al finito, e all'ordine della sua rappresentazione; la trascendenza entra in questa finitezza, e la anima, non solo attraverso i fantasmi annunciatori e gli incubi, le angosce e i presentimenti dei quadri che vanno sino al 1914, bensì attraverso la iper-realtà che alla fine si impossessa della rappresentazione. Questa iper-realtà che si riversa anzitutto al soggetto, e trasforma l'umano in un soggetto fantomatico, finisce poi per invadere la scena delle antiche piazze d'Italia, cioè la scena metafisica, e trasforma le piazze in scene interiori in cui si gioca il destino del soggetto; le statue non sono che gli stessi fantasmi dell'umano, che vuol togliersi di dosso la fissità della pietra e ricerca l'eterno in un doppio di se stesso che non è più né pietra, né carne, né spirito, ma una costruzione in cui prende corpo la sua

inquietudine e la sua angoscia. La tragedia della serenità è il dramma dell'universo che si gioca in queste scene parossistiche, in cui si consumano le vecchie distinzioni; solo prendendo corpo in questo assurdo doppio dell'umano, in queste costruzioni surreali in cui si rappresenta e si deride la volontà di raggiungere la costruzione dell'universo, si prende coscienza del fatto che l'autentica trascendenza è in questo giuoco con cui rompiamo gli ingranaggi, le ruote e meccanismi di tutto ciò che è reale, per vedere che la loro ultima realtà è l'esser parti di un grande giocattolo costruito per noi, e il cui unico senso è nel nostro accettare o prendere parte al giuoco. Voler giocare, prendere parte al giuoco, magari distruggendoli per poi ricostruirli, distruggendo noi stessi per poi ricostruirci, facendo di noi stessi giocattolo, una costruzione in cui soggetto e oggetto, interno ed esterno si perdono, e vivere in questa yper-realtà fantomatica, magica e tragica insieme, accettando il giuoco del destino come senso ultimo di ogni costruzione, questa è l'autentica trascendenza sul reale che si riflette nella rappresentazione, e ci si rivela come rappresentazione nella pittura metafisica di de Chirico; una rappresentazione in cui si purifica e si placa, anche per noi spettatori, che pur prendiamo parte al giuoco, la volontà dell'eterno, e la nostra angoscia di fronte al mistero dell'esistenza. Questo è il sentiero che la rappresentazione del Grande metafisico addita alla filosofia, e prelude a quella critica della metafisica, o volontà di distruzione a cui, alla fine degli anni Venti, darà voce un altro appassionato cultore di metafisica, Martin Heidegger.