

ATTRAVERSO LA METAFISICA*

Claudio Strinati

Colleghi e cari amici buongiorno.

I Quaderni annuali della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, intitolati alla “Metafisica”, quest’anno hanno raccolto una notevole mole di contributi. L’aspetto che si trova in queste pagine e non solo, ma qui particolarmente sviluppato, è quello del doppio livello, del doppio binario lungo il quale la ricerca su Giorgio de Chirico costantemente si muove: quello filosofico, speculativo e teorico; quello tecnico, con una forte accentuazione delle problematiche inerenti alla qualità della stesura pittorica. La parte teorica e speculativa è stata sottoposta, sin da subito e poi negli anni, a un esame critico puntuale; la problematica tecnica, pure, è stata sempre al centro degli studi dechirichiani, vagliata soprattutto dal punto di vista del ritorno al “mestiere” dell’artista.

Nel volume questi due aspetti sono bilanciati in modo molto interessante. La parte teoretica, comunque, ha avuto per de Chirico enorme peso ma un attento riesame della discussione sulla “tecnica”, da lui ripetutamente affrontata, potrebbe portare a sostanziali chiarimenti in merito alle roventi polemiche sorte nel tempo intorno alla sua figura. Nel libro abbiamo interessanti testimonianze in tal senso. Oltre ai documenti storici, ci sono anche documenti giudiziari importanti tra cui, in particolare, la sentenza di un tribunale riguardante una causa sulla ricorrente questione dei falsi, che ci fanno pensare a un singolare parallelismo tra la storiografia relativa al *Pictor Optimus* e a quella relativa all’artista “maledetto” per antonomasia, il Caravaggio. In entrambe rifulgono, infatti, la dimensione conflittuale e l’aggressione costante tra esperti che si tacciano reciprocamente di incomprendimento, incompetenza, incapacità, malafede, truffa ecc. C’è una differenza naturalmente, anzi sono molte le differenze; ma non c’è dubbio che entro certi limiti si potrebbe legittimamente sostenere la tesi che tanto Caravaggio è stato determinante dal punto di vista del linguaggio, dell’iconologia e dell’impatto sociale nel Seicento, tanto lo è stato de Chirico per la pittura del Novecento. E poi, in modo analogo, così come da una costola del Caravaggio nasce la grande pittura spagnola, fiamminga, francese e così via, non si può certo negare che dalla costola della pittura metafisica non si siano originati fenomeni altrettanto internazionali e conclamati. E un’altra analogia, non priva di qualche interesse storiografico, va pure segnalata: per entrambi questi due giganti della pittura il contesto culturale francese fu quello che ne subì il primo, maggiore influsso.

* Intervento al convegno *Giorgio de Chirico metafisico. Alberto Savinio artista poliedrico*, tenutasi nella Sala dei Marmi di Palazzo Barberini a Roma il 5 marzo 2012.

Caravaggio diventa “Caravaggio” perché pone le sue opere somme a San Luigi dei Francesi a Roma e quindi si collega in modo diretto e potente con l’ambiente francese che poi porterà nei secoli successivi al radicamento dell’Accademia di Francia nella città eterna, mentre in Francia la discussione intorno al linguaggio caravaggesco arriverà direttamente fino all’arte di Courbet e al nuovo realismo ottocentesco.

Analogamente il rapporto di de Chirico col Surrealismo è determinante e modifica profondamente gli sviluppi della cultura figurativa francese del Novecento.

Questo ponte gettato tra l’Italia e la Francia si estende poi nel nostro tempo (se ne parla nel volume) a tutto il mondo occidentale, fino agli Stati Uniti d’America e alla Russia.

E a proposito del concetto dell’universalità dechirichiana, pensiamo anche ad Alberto Savinio, ed è molto interessante come il primo nucleo polemico che scatenò l’interesse degli storici e la passione del pubblico fu proprio quello sulle “precedenze”: in che misura, ad esempio, Alberto Savinio esercitò una forte influenza sulle tesi di Giorgio de Chirico e in che misura pesò l’esperienza musicale, determinante nella complessa formazione di una personalità poliedrica come la sua di pittore, musicista, scrittore?

Paolo Picozza ricordava, a proposito dei due fratelli, quello che potremmo definire il “problema musicale”, riferito al momento in cui a Monaco Alberto Savinio prende quelle lezioni di musica che lo mettono in contatto con uno dei più interessanti compositori dell’epoca, Max Reger, figura ragguardevole nel coltissimo ambiente bavarese, dove certamente la figura di maggiore spicco per noi oggi è quella di Richard Strauss, soprattutto rispetto alle sue prime celebratissime opere liriche, *Salomé* ed *Electra*, scritte in quella fase cruciale dei primi anni del Ventesimo secolo, negli stessi anni in cui Arnold Schönberg si apprestava a pubblicare il suo *Manuale d’Armonia*, con dedica al venerato maestro Gustav Mahler, destinato a costituire una sorta di pietra miliare nell’indagine sulle potenzialità espressive del mezzo musicale in sé, tale da fungere da modello anche per altre tecniche artistiche verso l’espansione dei linguaggi esteticamente connotati. Anche se non è possibile affermare che Savinio abbia subito un influsso determinante da Reger, da cui prese in realtà poche ma importanti lezioni, resta il fatto che doveva risultare chiara l’autorevolezza di quel compositore e didatta che si poneva come una sorta di “ponte” tra la grande tradizione della musica tedesca di derivazione bachiana che in lui riviveva in forme nuove e inusitate, e l’altrettanto eletta tradizione, recente ma profondamente radicata, scaturita dalla lezione romantica di Brahms. Questo atteggiamento, colto e appassionato, portava Reger ad aderire con convinzione e acuta creatività a quella dimensione simbolista espressa in pittura soprattutto da Arnold Böcklin, venerato anche da Giorgio de Chirico con una interessante convergenza di interessi tra il padre della Metafisica e l’esponente forse più dotto e utopista della scuola musicale monacense.

Giorgio de Chirico racconta infatti che, quando accompagnava il fratello a lezione dal maestro Reger, restava ad aspettarlo nell’anticamera dove aveva ripetutamente occasione di vedere con crescente interesse delle magnifiche riproduzioni di opere di Böcklin, concretamente utilizzate poi da Max Reger che stava progettando una grande composizione musicale ispirata a questo pittore e pubblicata poi, dopo una lunga elaborazione, con il titolo *Quattro poemi sinfonici da Böcklin*, lavoro egregio da considerare oggi in parallelo all’evoluzione del pensiero figurativo di de Chirico nell’am-

biente monacense e oltre. Una riflessione, questa, che mi permette di ricollegarmi all'argomento cruciale discusso nel nostro volume, che ho appena definito del "doppio binario", inteso come riflessione teoretica e riflessione tecnica, sempre strettamente interconnesse.

Nel nostro volume ho inteso dare un contributo soprattutto nell'ambito del primo aspetto, quello speculativo, indagando sul modo in cui Giorgio de Chirico utilizza il termine "metafisica" rievocandone il momento aurorale. È stato ampiamente dimostrato come tale termine circolasse ampiamente tra la Germania, la Francia, la Grecia e l'Italia del tempo, in innumerevoli declinazioni che hanno poi abilitato gli studiosi del settore a parlare di filiazione diretta, con conseguenti polemiche interpretative come quella relativa al prelievo che de Chirico avrebbe fatto dell'uso e del senso del termine "metafisica", legandolo alla pittura, dalle meditazioni di Giovanni Papini, figura indubbiamente cruciale nella cultura dell'epoca.

Resta, in ogni caso, il fatto che qualunque sia stato il "prelievo" che porta de Chirico a definire la sua pittura come "metafisica", l'ambizione di conferire a tale termine uno spessore insieme speculativo e tecnico, è inequivocabile.

Metafisica vuol dire "al di là delle cose fisiche" e, paradossalmente, qualunque definizione di una "pittura metafisica" potrebbe non avere senso, speculativamente parlando, perché la pittura è una cosa fisica. La contraddizione è troppo evidente. L'unica pittura metafisica possibile sotto il profilo concettuale è, quindi, quella... "concettuale"! Vale a dire quella che prescinde dalla cosa, un principio che è poi alla base di una delle grandi direzioni intraprese dalla teoresi dell'arte contemporanea.

Oggi di fronte a determinate forme artistiche di carattere comportamentale e, appunto, concettuale, molti dicono: "questa non è arte". Ma tale obiezione si potrebbe agganciare proprio al presupposto teoretico di de Chirico inerente alla genesi della pittura metafisica. Coerentemente con i suoi presupposti, de Chirico avrebbe potuto dire: "certo, certo che non è arte", dato che la pittura metafisica aspira, nella sua intima essenza teoretica, a essere qualcosa di diverso dall'arte figurativa in sé perché l'arte è "cosa". De Chirico in effetti aveva all'inizio adombrato l'idea della divaricazione tra l'essenza della cosa e l'arte che la riproduce. Parla infatti di arte come rivelazione. De Chirico non si poneva come critico di se stesso, ma teorico di se stesso, proprio insistendo sulla via della rivelazione, e lo dice e lo ripete ponendosi come l'uomo della novità. Per lui anche i cosiddetti avanguardisti (anche se non usò questi termini) facevano quello che era stato sempre fatto, sia pure in modo diverso. La Metafisica è un'altra cosa, appunto perché si configura come una sorta di rivelazione. De Chirico pensa che un barlume di tale idea sia riscontrabile solo in Albrecht Dürer e in pochissimi altri. Perché dice questo? Non lo spiega chiaramente, ma va ricordato da parte nostra come Dürer sia stato il primo e forse l'unico pittore che rappresentò se stesso nelle vesti del Cristo Redentore, peccato di suprema superbia ma molto interessante. È l'unico che fa trapelare nelle menti dei suoi osservatori l'idea in base a cui l'artista è paragonabile alla divinità perché, come la divinità, crea e assolve. De Chirico esprime un concetto analogo quando arriva all'idea della Metafisica: il mestiere dell'artista è la creazione. Ma la creazione, per l'appunto, è il mestiere della Divinità. Dio è un artista. Lo disse anche il grande maestro del Cinquecento Giorgio Vasari nell'introduzione alle *Vite* degli artisti, anche se pensava che l'arte divina per antonomasia fosse la scultura dato che Dio, per creare l'essere umano, forgiò una forma tridimensionale e poi vi insufflò la vita. Lo scultore non

riesce a farlo, ma si avvicina alla divinità quando scolpisce. Detto dal Vasari, che era pittore. I grandi trattatisti dei secoli precedenti al Vasari, invece, quel tipo di quesito non se lo ponevano e stavano molto più sul concreto, sulla fabbricazione della “cosa” artistica, come il grande scrittore trecentesco Cennino Cennini, il più grande esperto di tecnica pittorica, che ha insegnato a tutti come si dipinge, con quali materiali e con quali risultati.

E, guarda caso, quando poi negli anni Trenta de Chirico si sposta sempre di più dalla teoresi a una sorta di pragmatismo operativo, con un occhio rivolto verso il passato e uno verso il futuro che lo porta ai Bagni misteriosi, riesamina con mentalità diversa la questione della Metafisica. In quel momento de Chirico si interessa sempre di più al recupero della tecnica intesa in senso cenniniano più che vasariano, anche se la sua attenzione si concentra sulla pittura del Seicento e su Renoir. Renoir, il sommo pittore francese, aveva letto una traduzione del trattato di Cennino Cennini e studiandolo aveva tratto una serie di deduzioni su cui de Chirico appunta la sua attenzione verso un grande allargamento della sua ottica tale da accompagnarlo fino alla seconda guerra mondiale che segna la fine del “secondo capitolo” della sua parabola, estremamente complesso e controverso.

Nel nostro volume c'è ampia documentazione di questo processo di sviluppo del Maestro e dei suoi grandi turbamenti e persino fallimenti. Ma proprio qui risiede la grande importanza del volume oggi presentato, che ci aiuta a ripercorrere le varie fasi della tormentata storia del *Pictor Optimus* riportando alla superficie contraddizioni e trionfi su cui la ricerca storica ha ancora parecchio da scoprire e approfondire per una piena restituzione della verità sostanziale della carriera dechirichiana, nostro obiettivo primario.