

## PERCORSI TRA LE QUINTE DI DE CHIRICO

*Katherine Robinson*

De Chirico esegue tre quadri all'inizio del 1912 ai quali dona una convivenza e un accordo temporale, non solo perché eseguiti in successione, ma soprattutto per una loro particolare impostazione. Questo insieme non è solamente un fattore cronologico – un primo, un secondo e un terzo – ma anche un filo di ricamo interno alla pittura che si intreccia a un quesito posto da chi osserva.

Ne *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, la direzione del vento ci fa capire che la barca, visibile al di là del muro di mattoni, ha salpato l'ancora. Gli atteggiamenti dei due personaggi nella piazza illustrano la partenza appena avvenuta. Il primo, sulla sinistra, ha già girato le spalle alla barca che si sta allontanando, mentre l'altro resta piegato su se stesso, afflitto dal distacco avvenuto e preoccupato dell'ignoto che si fa presente. Se questa è la partenza, quando avverrà l'auspicata 'arrivée' e il ben sperato ritorno? L'ignoto risiede oltre la vela che può essere definita il "sipario della natura". La vela separa le due forze della natura; la forza che spinge e quella che cede, e così facendo crea il movimento. L'origine della parola 'sipario' è greca, 'sipharos' che difatti vuole dire 'vela'. Se questa vela fosse ripiegata, nulla accadrebbe, nessun movimento sarebbe possibile, analogamente a quanto avviene al sipario tra l'uomo e l'ignoto.

In questo dipinto de Chirico offre una dimensione nuova nell'individuazione di una forma che svela un filo conduttore, permettendo all'osservatore di partecipare a un percorso nel tempo. La luce calda di un fine "après-midi" disegna un'ombra sul muro a destra della piazza. Quest'ombra ha la forma di un triangolo scaleno e porta la nostra attenzione a un altro quadro, il secondo dei tre presi in esame. Il triangolo scaleno è analogo alla piramide trunca della scala in *La méditation matinale*, ma speculare.<sup>1</sup> In *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* il triangolo scaleno è una mera ombra, mentre in *La méditation matinale*

<sup>1</sup> v. Jole de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, in questa rivista, p. 36.



*L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi, 1912*



*La méditation matinale, 1912*

questa forma diventa una scala di pietra, ferma nell'aspettativa del ritorno, come il personaggio che vi si appoggia. Anche le statue di marmo sono accovacciate nell'attesa. De Chirico disegna nel presente l'ombra del futuro. La luce in questo dipinto arriva da sinistra, ed evidenzia che si tratta di prima mattina. Il sole è già sorto ma non ha sconfitto l'umidità appesa nelle ombre ancora cariche di sonno che sostano sulla piazza. È un attimo che dura pochissimo, presagio di una lunga giornata di sole impietoso. Il titolo "matinale" indica un inizio, infatti è l'inizio di un'attesa. Un'attesa che ne *La méditation automnale* – il terzo quadro del gruppo – si allunga a dimensione infinita, in una piazza che è stata ormai abbandonata da tutti.



*La méditation automnale, 1912*

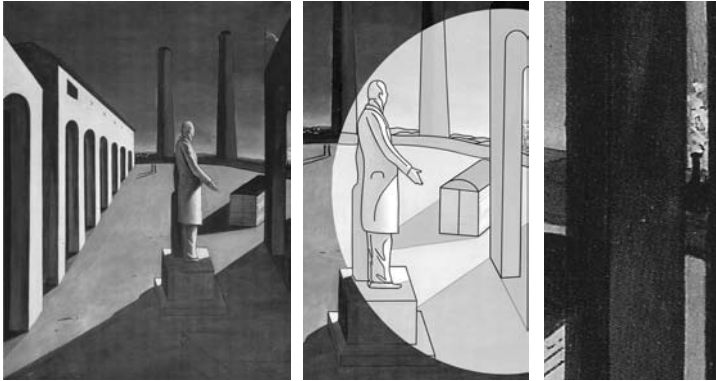
Questa piazza è statica ed estrema, il bianco è bianco, il nero è nero, non ci sono mezze misure. Il titolo stesso dilata i tempi: dalla scansione del giorno 'matin', 'après-midi' alla misura di una stagione, 'automnale'. Attraverso queste tre piazze, l'artista ci fa percorrere la percezione del tempo vissuto dall'essere

umano in una partita aperta con l'ignoto, in una tensione in crescita. Ne *La méditation automnale*, il tempo si è allungato oltre ogni possibile aspettativa. L'apertura tra i due portici si sta chiudendo, l'inquadratura del mare e le possibilità di 'ritorno' sono sempre più limitate. Il portico in ombra sarà il primo a ripiegarsi sull'osservatore.

Questo primo segno è come una convocazione, un invito a entrare in un discorso. Successivamente, de Chirico userà alcuni elementi iconografici e strutture spaziali che hanno una funzione al di là del quadro stesso per aprire uno spazio percorribile tra un quadro e l'altro. Questi elementi diventano 'attivi' al di fuori del dipinto in cui sono collocati, e abitano il nostro occhio a una nuova percezione e quindi a un'ulteriore ricerca.

L'individuazione di tali elementi rende lo spettatore partecipe di una riflessione dell'artista sul tempo e sugli spazi materiali da lui adoperati. Questa dimensione 'extrapittorica' si colloca nel tempo riflessivo dell'osservatore, guidato dall'intenzione costruttiva dell'artista.

Un altro percorso, guidato da un'iconografia esplicita, prende il suo avvio nel 1914 in *L'énigme d'une journée*. In questo quadro il braccio della statua di Cavour è proteso verso la base del portico che gli sta a destra.



*L'énigme d'une journée*, 1914

Quest'ultimo ha un'unica arcata, attraverso la quale si intravede una striscia sottilissima di cielo in fondo, al di là del muretto di mattoni. In questo spazio strettissimo, de Chirico ha inserito un piccolo treno in posizione frontale, che nel quadro non misura più di otto centimetri, sbuffo di fumo incluso. Questo strano treno non sembra partecipare all'insieme della composizione della tela: è una cosa a parte.<sup>2</sup> Sta svolgendo la funzione d'ambasciatore per richiamare la nostra attenzione su un treno in posizione frontale che si trova in un altro dipinto. Occupando il minimo spazio possibile, la sua presenza mette in atto una regia maestosa dell'artista che conduce la mente a un'indagine nuova. Un treno identico si trova ne *Le voyage émouvant* del 1913, dove fa parte di un insieme d'architettura con prospettive che avanzano davanti al treno, piegandosi verso il basso. La mano di Cavour indica di guardare sotto il portico, ma non il portico de *L'énigme d'une journée*, bensì quello de *Le voyage émouvant*. Lo studio di Matthew Gale, pubblicato nel 1988 nel saggio su «The Burlington Magazine», rivela la presenza di un disegno sottostante a questo quadro intitolato *L'énigme cavourien*



*Le voyage émouvant*, 1913

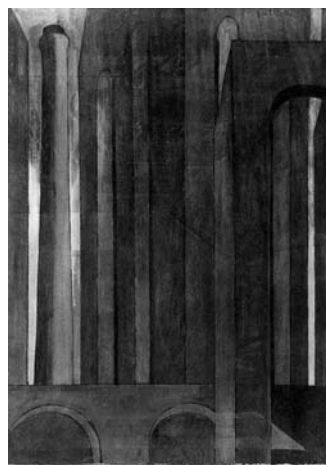
<sup>2</sup> Ibidem, per lo studio sulla struttura del quadro.

che raffigura la testa di Cavour.<sup>3</sup> Per mezzo di un treno in spinta frontale (di testa), de Chirico ci fa compiere un viaggio insieme a Cavour che ci riporta alla partenza, alla sua testa sottostante, a *Le voyage émouvant*.

*Le voyage émouvant* è stato eseguito nel 1913, dipinto, non a caso, – come è stato dimostrato nell'articolo *Matematiche metafisiche* di questo volume – sopra il disegno *L'énigme cavourien*.<sup>4</sup> All'inizio del 1914, quando esegue *L'énigme d'une journée*, l'artista inserisce una chiave fisico-temporale che ci riporta a due aspetti della sua opera precedente: la pittura sottostante e la diversa epoca dell'esecuzione. Questo meccanismo è riscontrabile in altri quadri dell'epoca. Ne *La joie du retour* del 1914 ritroviamo Cavour posizionato all'interno di una composizione architettonica. Il suo braccio è proteso di lato, come indizio per cercare sotto, e ancora una volta, 'il sotto' non è nello stesso quadro, ma in un altro. Qui, sarà la doppia arcata frontale sotto di lui a fare da guida. La stessa doppia arcata si trova ne *La surprise*, dello stesso anno. Anche in questo caso, tramite radiografia, è stato rilevato un quadro sottostante, pubblicato da Michael Taylor nel catalogo della mostra di Filadelfia.<sup>5</sup>



*La joie du retour*, 1914



*La surprise*, 1914

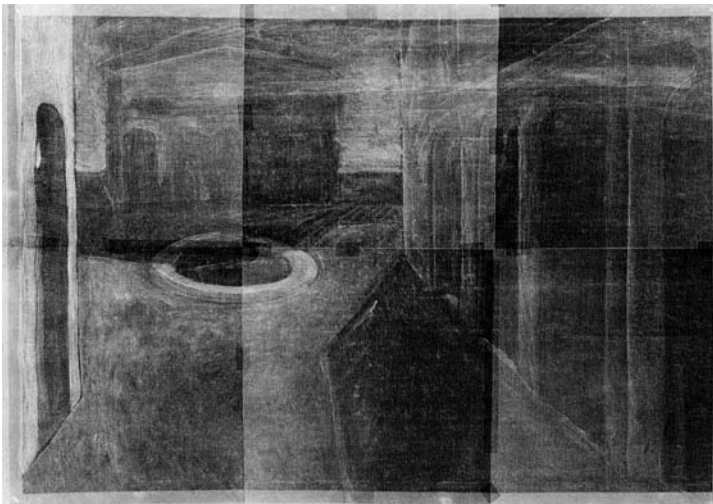
Ne *La surprise*, de Chirico compone spazi pieni e vuoti in un intreccio fittissimo, pur lasciando ben distinguere gli elementi che lo compongono. Incorniciato da due arcate alte, il cielo è canalizzato in una sola direzione, quella verticale. L'unica sua funzione sembra quella di definire la ciminiera, come fosse distinta dall'insieme dell'architettura. La sua posizione dominante, paradossalmente quasi soffocata, e la brillantezza del suo colore vermiglione la rendono incandescente. Non importa ciò che la alimenta, né il fatto che non produca fumo: è l'ideogramma del fuoco come elemento. Dal cielo è stato tolto lo spazio aperto, dal fuoco

<sup>3</sup> Esiste un disegno preparatorio con la stessa impostazione della pittura abbozzata sulla tela. V. M. Gale, in *The Uncertainty of the Painter*. *The Burlington Magazine*, Vol. 130, Londra, Aprile 1988, p. 272. Il disegno è riprodotto in questa rivista, p. 65.

<sup>4</sup> v. Jole de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, in questa rivista, p. 67.

<sup>5</sup> v. M. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, Museo d'Arte di Filadelfia, 2002, pp. 42-43.

è stato prelevato il processo, restituendoceli come puro segno. Questa scrittura degli spazi lega proporzionalmente il fuoco al cielo, all'aria. L'architettura che domina il dipinto è composta da arcate vertiginose. In una tensione continua, questa geometria di pietra illustra la forza di gravità con una compressione verticale. Non si capisce però verso quale direzione tirino queste forze: verso il basso, verso l'alto, in avanti verso di noi, oppure verso l'interno del quadro stesso? Anche la ciminiera, pur essendo una forte linea verticale, non partecipa a queste pressioni multidirezionali. È assolutamente autonoma, sicurissima nella sua carica primordiale di trasformare l'energia, non di organizzarla. L'insieme dell'architettura pesa, non soltanto in quanto fatta di pietra o per il senso di grandezza che esprime, ma anche per il suo colore terreno marrone-violastro e grigio scuro. È un'ombra fisica che non è prodotta da una mancanza d'illuminazione, bensì da un fattore 'positivo' di energie che non si manifestano in luce, ma in altre forze. In questo quadro, tutto agisce in prima persona: gli elementi si dichiarano. Tutta questa carica di energia e di peso non ha nessun appoggio: non vi

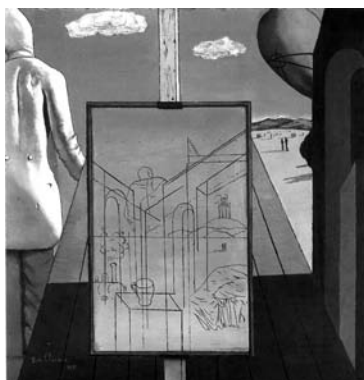


*Il quadro sottostante 'La surprise'*

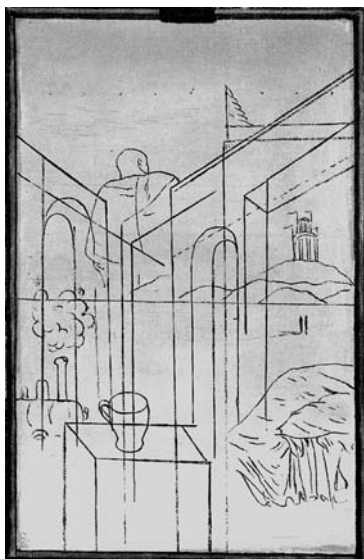
è un orizzonte. L'unico appoggio possibile (ma alquanto precario) si trova in basso a destra: è uno spigolo orizzontale che fa parte di un portico di un dipinto sottostante. Il che ci mette in posizione di guardare sotto: il quadro sottostante, rilevato tramite radiografia, è in orizzontale e rappresenta una piazza d'Italia con un Panthéon, un portico e una fontana al centro. Attraversiamo l'aria, il fuoco e la pietra, per trovare finalmente l'acqua. Giace sotto tanta pietra, tanta pressione, incorniciata in uno spazio costruito dall'uomo sotto lo sguardo di un orologio. Le forze innalzate da

de Chirico nel quadro soprastante incontrano la dimensione dell'umano, in uno spazio ordinato dal tempo nel quadro sottostante. La piazza (l'ordine umano) sostiene l'universo che la sovrasta. Questa è la vera "surprise". Aria, fuoco, terra e acqua: una ricetta dell'universo retto dall'uomo, dipinta dall'artista.

Un'altra manifestazione di questo meandro orchestrato da de Chirico tra un quadro e l'altro avviene in *Le double rêve du printemps*, del 1915. Nello studio *Matematiche Metafisiche*, Jole de Sanna indica il riquadro centrale di questo quadro come la sinopia delle Piazze con Arianna e *L'après-midi d'automne* come il compimento e la sintesi finale dello studio sulle Piazze.<sup>6</sup> *Le double rêve du printemps* raccoglie tutti gli elementi<sup>7</sup>



*Le double rêve du printemps*, 1915



che hanno partecipato al percorso svolto dall'artista nell'arco di tempo che inizia nel 1910 con la prima Piazza, *L'énigme d'un après-midi d'automne*. Sotto il cielo di un paesaggio con orizzonte curvo si trovano colline e personaggi minuscoli in distanza, un portico buio sulla destra, dal quale sbucca Teseo, mentre Cavour appare di spalle sulla sinistra. Tutto scorre attorno al "palinsesto di Piazza d'Italia"<sup>8</sup> al cui interno si trovano linee di costruzione architettonica, un *thòlos* con bandiere, due piccoli personaggi, il treno, Arianna distesa, e l'importantissimo cubo, sul quale è appoggiata una tazza. Questa tazza è l'acqua, la fontana, necessaria per completare la teoria delle Piazze. Tutte le linee prospettiche convergono sul viaggiatore, rendendo il punto di fuga non solo il culmine di una visione, ma con lui, la possibilità di vedere oltre. Questa teoria è scritta su una lavagna fatta di cielo, di spazio

<sup>6</sup> v. Jole de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, in questa rivista, p. 72.

<sup>7</sup> v. Jole de Sanna, *Arianna Matematica*, in questa rivista, p. 255.

<sup>8</sup> v. Jole de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, in questa rivista, p. 109.

senza appoggio. La costruzione della Piazza è diventata teoria, pura formula matematica.<sup>9</sup> Essendo risolta sul piano teorico, si è staccata dalla fisicità del mondo, raffinandosi in una patina intellettuale che sovrasta tutte le intemperie del mondo fisico, stabilendosi con estrema eleganza in uno spazio e un tempo assoluto.

Cavour fornisce ancora un indizio di percorso: la sua mano sta sotto la struttura di aste impostate come una quinta prospettica che regge la cornice della Piazza teorica. Ci dice di guardare non sotto un portico questa volta, bensì sotto una piazza. Ed è la piazza per eccellenza che ci indica: *L'après-midi d'automne*, sotto cui si trova il ritratto di un compagno dell'Accademia di Monaco.<sup>10</sup> Ne *Le double rêve du printemps* de Chirico completa la scrittura della teoria delle Piazze, e tramite Cavour apre la strada a un viaggio quasi archeologico che riporta all'inizio della sua ricerca. *L'après-midi d'automne* è un capolavoro assoluto, nota conclusiva dello studio sulle Piazze. Il titolo del quadro è identico a quello della prima Piazza, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, con la sola eccezione della parola "énigme".

Con la risoluzione della teoria delle Piazze ci sta dicendo che l' "énigme" è risolto? In questo 'après-midi' l' *énigme* è diventato una presenza quasi corporea, sta sospeso nel quadro come un elemento presente, attivo. È talmente tangibile che sembra non avere più bisogno di essere annunciato nel titolo, non ha più bisogno di un nome, di un richiamo linguistico. Siamo ricondotti a una fase prelinguistica, fatta di sensazioni. Il quadro diffonde una forza primordiale, è un ritorno alle origini. Più che cercare un'eventuale risoluzione dell' *énigme*, de Chirico ci immerge più profondamente nella *domanda stessa*. E a questa domanda non è possibile affiancare una risposta, ma soltanto tener presente che la giusta domanda è la vera risposta all'ignoto.



*L'après-midi d'automne*, 1913

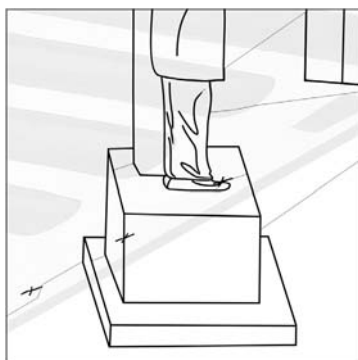
È talmente tangibile che sembra non avere più bisogno di essere annunciato nel titolo, non ha più bisogno di un nome, di un richiamo linguistico. Siamo ricondotti a una fase prelinguistica, fatta di sensazioni. Il quadro diffonde una forza primordiale, è un ritorno alle origini. Più che cercare un'eventuale risoluzione dell' *énigme*, de Chirico ci immerge più profondamente nella *domanda stessa*. E a questa domanda non è possibile affiancare una risposta, ma soltanto tener presente che la giusta domanda è la vera risposta all'ignoto.

Come nella geometria sferica una linea che descrive una circonferenza massima ritorna al punto di partenza, così nel nostro studio arriviamo a *L'énigme d'une journée* che ci ha fatto mettere la testa sotto un portico. Questo quadro porta il segno metafisico di de Chirico: la "X"<sup>11</sup> tracciata

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>11</sup> Ibidem.

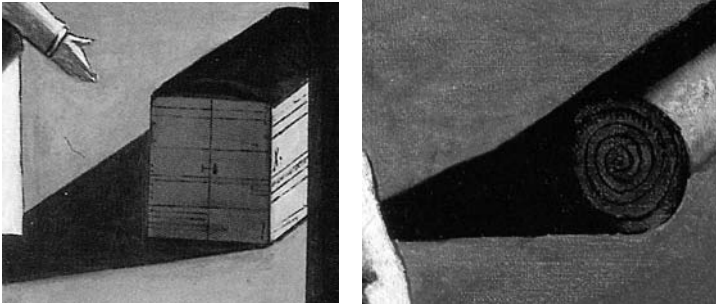


ripetutamente in alto sul portico. Nell'articolo *Matematiche Metafisiche*, l'indagine geometrica ha dimostrato il principio di Lobačevskij (che conduce per due punti un piano nello spazio), sovrapponendo sul piano in luce della piazza un poligono della stessa forma del portico.<sup>12</sup> Dopo questo ribaltamento le piccole "X" del portico si sono adagate vicino alla linea d'ombra proiettata dal portico di destra. La prima "X", diventata ultima, cade esattamente sul piede della statua. Se siamo andati sotto un portico per seguire una testa, che direzione ci potrà indicare un piede? Verso l'alto forse? Oppure avanti nel tempo? Segnato dalla "X", il piede ci porta a una specie di scatola di attrezzi del pensiero artistico, in orbita attorno a due ciminiere, il *Portrait de l'artiste*, dipinto in

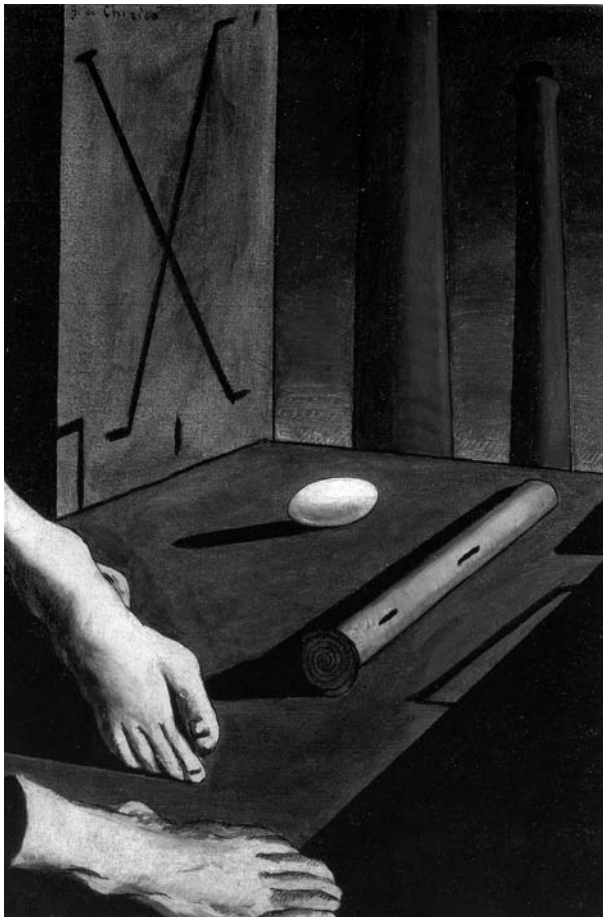
tarda primavera del 1914. Sono le stesse due ciminiere del quadro iniziale riprese da un altro punto di vista: siamo in orbita. La scatola spaziale sembra piuttosto una scatola nello spazio dove l'artista ha levato l'ancora che lo teneva a terra, i due piedi di marmo. Incrociati destro e sinistro, anche loro formano una "X", come la grande "X" incisa sul solido sopra di loro. Il piede destro, liscio e leggero, sembra fare perno sul dito più lungo in un'ulteriore rotazione, mentre quello sinistro, fibrillante e ombreggiato, si posa in bilico sopra uno spazio ancora sconosciuto, non definito. In pieno centro della composizione, l'uovo, di natura instabile e fragile, è posizionato saldo e chiaro e regge lo spazio della composizione attorno a sé, manifestando così la forza e la stabilità del proprio simbolo, quello della creazione e della potenzialità. Lo sguardo, dovunque scorra nel quadro, ritorna all'uovo. Il rotolo giallo-ocra proietta un'ombra che ha la stessa forma di quella del vagone giallo del primo quadro (quarto elemento di corrispondenza). Manca di una logica costruttiva: vorremmo leggerlo come un cilindro oppure come un foglio arrotolato, la cui base, di conseguenza a spirale, dovrebbe essere dello stesso diametro del corpo

<sup>12</sup> Ibidem.





giallo, invece risulta più largo. Questo oggetto esprime “lo spazio” in una lingua parlata dall’artista dove il verbo ha una forma geometrica, in una sintassi dove il giudizio sulla logica e l’illogica è prematuro. Siamo in uno spazio presumibilmente in costruzione, in una tavolozza spaziale.



*Portrait de l'artiste, 1914*

L'angolo in basso del solido su cui è segnata la X poggia sulla caviglia del piede in marmo. De Chirico fa convergere due linee strutturali su un corpo per centrare, o tenere a fuoco, dei fattori di grande importanza per l'essere umano. È una 'prospettiva' sul piano bi-dimensionale della superficie pittorica, dove la terza dimensione risiede nel significato che essa indica: nel quadro *Portrait de Guillaume Apollinaire* i due spigoli di un solido, e ne *Le revenant I (Le cerveau de l'enfant)*, il riquadro di una finestra, convergono sulla spalla dell'uomo, attribuendo all'uomo, al maschile, un valore etico: la fusione della forza e della responsabilità. Mentre per definire la qualità del femminile, ne *La statue silencieuse* il pittore fa chiaramente convergere le linee sul fianco del corpo di Arianna. Fa lo stesso, ma in modo più strutturale nei quadri *L'après-midi d'Ariane* e *La récompense du devin*, come rilevato dagli studi matematici.<sup>13</sup> Il significato è evidente: la creazione.

Nel *Portrait*, regno viaggiante in cui risiede l'intelligenza e l'invenzione artistica, abbiamo già tastato il movimento e lo spazio. Le linee, che si congiungono sul piede di marmo, indicano il tempo: ci vogliono due piedi per contare il passo. L'essere umano è il pendolo del trascorrere della vita, la sua andatura ne è la misura. Poggiamo i nostri occhi su un quadro con titolo *Portrait de l'artiste* aspettando di vedere un viso, il busto dell'artista. Quello che vediamo invece in questo "ritratto tridimensionale" è soltanto la terza delle dimensioni, la profondità. L'interiorità dell'artista si apre verso di noi, con un paio di piedi in primo piano. Il viso dell'artista non c'è; il viso è quello dello spettatore che guarda fuori di sé. Il punto di vista dei due, artista e spettatore, combacia per un attimo.

Attraverso questi indizi e rimandi de Chirico offre allo spettatore una dimensione nuova, coinvolgendolo attivamente in una ricerca che ha come filo conduttore la logica degli elementi da lui appositamente scelti. L'artista ha impostato le sue prime tre Piazze eseguite a Parigi con una risonanza emotiva, soggettiva. Man mano che procede, crea una struttura oggettiva all'interno dell'opera, nella quale ci invita a restare e a spostarci attraverso il suo percorso di creatore.

<sup>13</sup> Ibidem.