

DE CHIRICO E LA NATURA. O L'ESISTENZA? PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI DI ROMA, 2010*

Romano Maria Levante

Ha un titolo intrigante la mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma, aperta dal 9 aprile all'11 luglio 2010. Ci ha fatto ripensare al servizio *De Chirico, la fiera dei sogni, o delle polemiche?* di Raffaella Cordisco sulla mostra parigina *De Chirico – La Fabrique des rêves*. Qui le polemiche potrebbero cominciare dalla “natura” che di solito non viene associata all'artista, mentre l'opposto accade giustamente per gli impressionisti ai quali nel vicino Vittoriano è stata dedicata la mostra che nel titolo recava le parole “la sinfonia della natura”. Eppure in questa esposizione il titolo è chiaro, *La Natura secondo de Chirico*, adottato da un curatore prestigioso che non lascia nulla al caso, qual è Achille Bonito Oliva; anzi, usa la provocazione culturale come stimolo intellettuale.

La valenza storica e artistica di una mostra innovativa

Forse c'è anche un intento provocatorio, ma l'arco di de Chirico, in senso temporale e di stili, di contenuti e di motivi, è così vasto da consentire un'ampia gamma di selezioni; tra le mostre visitate nel 2009 ricordiamo quelle monografiche a Roma, *De Chirico e il Museo*, sulle copie e i *d'après* e *De Chirico, la magia della linea*, sui disegni; e quella a Teramo, sui grandi del Novecento italiano, *Tra figura e segno*, da de Chirico a Fontana, con i suoi temi salienti. La mostra di cui ci occupiamo ora si è svolta nel centenario della sua esplosione metafisica, quindi si spiega il fiorire di mostre e di altre iniziative; inoltre coincide con il 150° dell'Unità nazionale, e in de Chirico, nato in Grecia da genitori italiani, ritroviamo tanti valori fondanti del nostro Paese, dalle piazze urbane alle antichità, dai costumi classici al barocco, per cui l'abbinamento appare del tutto appropriato.

Del resto la vita a Piazza di Spagna con la visita giornaliera al vicino Caffè Greco, le polemiche con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna – dove trovava opere a suo dire immeritevoli di tanto onore, fino a chiamarla “il museo degli orrori” in un intenso rapporto di amore-odio – ne fanno un artista simbolo che ha lasciato un segno profondo nell'arte italiana e non solo; e come Garibaldi, l'Eroe dei

* Il testo è tratto dai tre articoli scritti in occasione della mostra *La Natura secondo de Chirico*, pubblicati online sul sito <http://cultura.inabruzzo.it>, il 6, 10 e 11 luglio 2010, con una serie di revisioni e modifiche. Le citazioni sono tratte dal catalogo: *La Natura secondo de Chirico*, a cura di Achille Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano 2010. Si consiglia inoltre la lettura delle recensioni dell'autore su altre mostre del Maestro tra cui: *De Chirico e il Museo, Il lato nascosto dell'artista incompreso; I disegni di de Chirico e la magia della linea; A Teramo de Chirico*, nel sito sopra citato; oltre alle recensioni su altri artisti ed eventi, nello stesso sito e in www.arteculturaoggi.com.

due mondi, sentiamo idealmente e totalmente nostro. L'artista non va confinato in una patria specifica, la sua patria è il mondo dell'arte senza confini, e quanto più lo si è esplorato tanto più va salutato l'approdo a una terra: l'Italia. Dopo Atene, Monaco e Parigi è bello trovare Roma, come è bello constatare che l'idea primigenia di uno dei primi e più celebrati quadri metafisici, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, gli sia venuta a Firenze, in Piazza Santa Croce guardando i riflessi della luce sulla statua di Dante; e che la composizione urbana di Torino con le arcate dei portici, le piazze con i monumenti equestri e le statue all'ombra della Mole Antonelliana si ritrovi nei suoi meriggi metafisici. Firenze, Torino, Roma, tre capitali dell'Italia unita, e sullo sfondo Atene, culla della nostra civiltà, c'è tutto.

Basterebbero queste considerazioni per dare alla mostra del Palazzo delle Esposizioni una valenza anche storica e non solo artistica. Ma anche restando su quest'ultimo terreno, la poliedricità del pittore si presta a tante letture monografiche: alcune le abbiamo ricordate, ce ne sono tante altre se uno studioso esperto come Maurizio Fagiolo dell'Arco dice che "de Chirico è (almeno) 12 pittori", cosa straordinaria considerando la staticità stilistica dei pittori del Novecento anche dalla lunga vita artistica. Al riguardo ricordiamo la costanza e coerenza nello stile e nei contenuti del celebre pittore americano Edward Hopper, in mostra alla Fondazione Roma nello stesso periodo di de Chirico: dopo gli "scuri" giovanili, folgorato sulla via di Parigi dalla luce, è rimasto sempre ancorato alle immagini placide e distese della vita borghese nella provincia americana.

Gli "(almeno) 12 pittori" che invece sono in de Chirico gli danno una valenza multipla, e anche se la preferenza può andare a uno o a un altro periodo della sua multiforme vita artistica, occorre approfondire e analizzare, comprendere e rispettare la forma e i contenuti a cui dà corpo. Senza che all'infatuazione per un certo stile si associ l'ostracismo per un altro, quasi non riguardassero la stessa figura di artista, non fossero il risultato di una ricerca e maturazione che in de Chirico si alimenta anche del pensiero filosofico oltre che di un'eccezionale competenza tecnica.

La chiave di una mostra "orizzontale"

Ed è proprio qui che ci sembra di aver trovato la chiave dell'impostazione innovativa data alla mostra da Bonito Oliva. Non ha diviso le opere di de Chirico secondo gli stili che configurano i dodici pittori evocati da Fagiolo dell'Arco, il quale li enumera così: la prima metafisica del 1910-1915 tra Firenze e Parigi e la sua affermazione con gli Interni ferraresi del 1915-1918; il periodo classico di «Valori Plastici» del 1918-1922 e quello romantico del 1923-1924; la crisi all'epoca del Surrealismo del 1925 e il momento parigino con le nuove mitologie del 1926-1930; il periodo classico monumentale del 1930-1935 e le visioni oniriche di "Bagni misteriosi" del 1934-1935; il biennio americano del 1936-1937 e il ritorno del barocco romantico nel 1937-1948 e della metafisica nel 1948-1978 con la ripresa dei "Bagni misteriosi".

Invece di seguire questa divisione verticale, Bonito Oliva si è cimentato in una missione quasi impossibile: la lettura unitaria dei diversi periodi e stili pittorici imperniata su ciò che c'è dietro la forma e il colore, insomma dietro la pittura. Ci sono dei motivi, spesso inconsci, che vanno percepiti al di là dell'espressione più appariscente e la manifestazione più immediata, che si ritrova nel soggetto rappresentato o nello stile adottato. Per fare questo occorre penetrare nella particolare visione di de

Chirico, molto legata alla filosofia; anche perché si è lungamente nutrito delle teorie filosofiche antipatrici di Nietzsche e Schopenhauer; e volendo penetrarvi occorre scavare sotto la superficie, con l'ausilio dei suoi numerosi scritti da *Memorie della mia vita* ai notevoli contributi alla rivista «Valori Plastici».

De Chirico è un libro aperto, però sappiamo come anche gli oracoli della Sibilla erano suscettibili di interpretazioni opposte, e certamente a questa ambivalenza non poteva sottrarsi: era nato a Volos, terra dalla quale erano partiti gli Argonauti verso la Colchide alla conquista del Vello d'oro, alle falde del monte Peleo dove dimoravano i Centauri e che aveva dato vita al "pelide" Achille educato dal saggio Chirone. E si potrebbe proseguire ancora scavando nella discendenza italiana come nella professione del padre, ingegnere delle ferrovie non estraneo alle locomotive sbuffanti; come le origini e le visitazioni dell'antichità non sono estranee alle sue continue reminiscenze classiche. Come districarsi dunque tra i "12 pittori" che sono in lui senza isolarli l'uno dall'altro in una separazione verticale forse più facile e scontata ma meno innovativa e illuminante?

C'è riuscito Bonito Oliva dividendo la mostra in sette sezioni che non corrispondono a sette dei dodici pittori individuati in de Chirico, ma a sette motivi della sua arte nei quali convergono i diversi stili che ha sviluppato nel tempo. E questo in base alla sua autentica natura perché lui stesso diceva che non conta la cronologia né lo stile, ma ben altro, cioè il contenuto. Né il curatore si è fermato qui: non si può dire che l'allestimento sia quello di una mostra tradizionale, anche se tentativi in questa direzione si sono visti in mostre precedenti. Ma la caratteristica del grande spazio espositivo è la versatilità, il fatto che viene adattato alle esigenze con strutture che si inseriscono in quelle esistenti modulandole e modellandole per dare una precisa fisionomia. E qui ci sembra di aver trovato tutto quanto attiene a un tempio dove si svolge una sacra rappresentazione.

Il cuore del tempio è la rotonda centrale con le sedici imponenti colonne scanalate di color marrone come i marmi dei pilastri angolari. Due gigantografie di de Chirico ne fanno sentire la presenza, il bianco e nero lo pone nella dimensione dell'antichità e del ricordo: seduto in primo piano con la tavolozza davanti a un busto antico; in piedi a figura intera sul balcone, la mano che protegge gli occhi per guardare lontano, chissà se il bellissimo panorama di Piazza di Spagna dove abitava o un orizzonte indefinito.

La rotonda è un cuore pulsante, la presenza dell'artista non è solo evocata indirettamente da queste immagini, ma si sente la sua voce che scende dall'alto e accompagna discreta, più o meno distinguibile, la sosta dei visitatori come se in quel tempio aleggiasse l'anima di de Chirico.

Intorno sette cappelle come quelle delle chiese per le sette sezioni della sacra rappresentazione. Dedicata alla natura, come sembrerebbe dal titolo *La Natura secondo de Chirico?* Riteniamo riduttiva tale limitazione, a meno di considerare la natura nell'accezione più vasta, che è quella di esistenza. Il mistero, l'enigma che rende uniche e inconfondibili, intense e intriganti le rappresentazioni dell'artista, non è esterno all'essere come verrebbe considerato se riferito al mondo naturale; il mistero, l'enigma è dentro di noi perché riguarda la nostra esistenza espressa attraverso archetipi nei quali possono essere resi visibili simboli e concetti, percorsi e approcci di tipo filosofico.

A questo punto l'opera di Bonito Oliva ci appare sopravanzare di gran lunga la cura di un'esposizione d'arte sia pure impegnativa e prestigiosa come questa, che raduna centoquaranta opere da importanti collezioni pubbliche e private, oltre che dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico presta-

trice in altre mostre della quasi totalità delle opere esposte. E va anche oltre la mostra-ricerca che abbiamo visto di recente al Vittoriano, *Da Corot a Monet, la sinfonia della natura*, dove si è cercato di dare un'interpretazione "ecologica" all'opera degli impressionisti. Qui con de Chirico l'approfondimento riguarda temi filosofici non solo naturalistici; e proprio per questo ci sembra adeguato un riferimento all'esistenza che sia, cioè, onnicomprensivo rispetto al riferimento a una natura limitata, nell'accezione comune, all'apparire piuttosto che all'essere.

Si tratta della Natura del mito e Natura dell'ombra, della Natura da camera e Anti-natura, della Natura delle cose e Natura aperta, fino alla Natura viva. Se la consideriamo come *esistenza*, e non come mera cornice che la realtà offre al vivere umano restandone estranea, anche la natura esprime il mistero più profondo che Bonito Oliva ha cercato meritoriamente di scovare nelle pieghe filosofiche dell'opera di de Chirico. È andato oltre l'apparenza dei diversi stili, che sono mescolati all'interno di ogni sezione: non è la forma che conta e neppure l'apparenza, è l'anima che dà vita alla materia, c'è un'anima anche nelle cose e ne marca l'essenza, come marca l'essere umano. Chiamiamola pure natura, ma poi si va a finire nell'esistenza, fatta di spirito oltre che di materia.

Laura Cherubini ricorda, molto a proposito, "l'analisi che Martin Heidegger fa di *physis*, il termine che nella lingua greca designa la natura: 'La *physis* è l'essere stesso, grazie al quale l'essente diventa osservabile e resta osservabile... *Physis* designa dunque originariamente tanto il cielo quanto la terra, tanto la pietra quanto la pianta, tanto l'animale quanto l'uomo, e designa la storia umana in quanto opera degli uomini e degli dèi, e, infine, cosa più importante, gli dèi stessi nel pro-destino.'" E, dopo questa citazione, commenta: "Forse de Chirico avrebbe potuto essere d'accordo." Noi, per quello che può valere, lo siamo senz'altro: in queste parole c'è l'anello che congiunge la natura all'esistenza, lo abbiamo cercato per trovarlo infine nel pensiero filosofico di Heidegger, tanto più che si tratta dell'"Introduzione alla Metafisica". In fondo è la stessa concezione "panica" che ci sembra di vedere nell'interpretazione di Bonito Oliva, e non è lontano il virgiliano *sunt lacrimae rerum*, le lacrime della natura toccano le menti degli uomini.

La natura del mito: da Diana ad Arianna

Nella prima sezione sulla *Natura del mito* c'è l'immediata conferma del rimescolamento degli stili e della cronologia. Vi troviamo quattro pitture metafisiche, tre cavalli, alcune mitologiche più delle figure. Ma cosa è il mito per de Chirico? Lui parla del "lontano e fresco soffio della mitologia", e subito ecco il pensiero filosofico: le divinità "che guardano senza vedere", il loro è "lo sguardo di chi sa che non c'è nulla da sapere". Bonito Oliva vede nella natura una trasfigurazione in chiave mitica, uno "scenario di archetipi universali". E sta alla cultura di porsi come "forza civilizzatrice vittoriosa sul disordine apparente della natura". Ma non le vediamo contrapposte, comune è il mistero: l'enigma da decifrare è nella natura e la cultura può aiutare a risolverlo.

Si inizia con l'opera più antica, *Lotta dei Centauri*, 1909, realizzata dopo aver conosciuto la *Battaglia dei Centauri* di Böcklin e le incisioni di Klinger sullo stesso tema, che lo affascinava per le origini di queste figure mitiche nella sua terra natale; è una composizione molto elaborata che rende

appieno l'impeto della lotta, come invece è semplice ed essenziale un'altra opera del periodo böckliniano, non esposta in mostra, il *Centauro morente*, la cui figura capovolta si confonde con le rocce e il terreno, assimilazione "panica" che sarà dispiaciuto a Bonito Oliva non presentare.

Dai Centauri alle divinità come *Diana addormentata nel bosco* e a personaggi mitici come *Oreste ed Elettra* e *Il ritorno del figliol prodigo*, *Ulisse* e *Lucrezia*, fino alle doppie immagini, *Due figure mitologiche* e *Les deux nus* (fig. 1), tutti degli anni Venti o poco oltre.

È un de Chirico diverso dalle opere più celebrate: sono figure arrotondate come quelle dei Cavalli in riva al mare, con o senza Dioscuri e Argonauti, quando ci sono danno un'immagine di statuaria classicità, onnipresenti i ruderi di colonne spezzate e i templi in lontananza, anche il Partenone, nei quattro dipinti dal 1926 al 1932. I cavalli sono un tema a lui caro, la sua terra di Tessaglia era famosa per gli allevamenti equini.

Anche in *Le figlie di Minosse*, immediatamente successivo, vi sono colonne spezzate, ma dominano tre "grazie" mollemente distese sugli scogli nel mare con un tempio sullo sfondo in una magica atmosfera rossastra sulla superficie turchina.

Dieci anni dopo abbiamo la *Composizione con testa di Giove*, nello sfondo di una piazza metafisica appena accennato: invece dei ruderi di colonne, la testa scolpita e un calzare che dominano la scena, sotto la firma si legge 1942 (databile 1968 ca.), ecco il de Chirico atemporale che faceva impazzire i critici, ne troveremo molti altri esempi.

Lo scorcio è un'invitante premessa, il mito ci fa calare nella magica atmosfera metafisica di tre celebri Piazze che coprono un vastissimo periodo: da *Souvenir d'Italie*, 1912, altrimenti intitolato anche *Melanconia*, a *Malinconia di Arianna* della Neometafisica del 1968-1971, passando per *Piazza d'Italia con Arianna*, della seconda metà degli anni Trenta. Ma non è la piazza la protagonista in questa sezione, è Arianna con il suo mito, che ne fa il simbolo della malinconia per essere stata abbandonata da Teseo ingrato, mentre era addormentata nell'isola di Nasso, in una posizione distesa nella quale viene rappresentata sul monumento centrale.

Del mito fa parte anche *Il filosofo e il poeta*, il celebre disegno a matita del 1916 con i manichini e le teste a uovo, contornati da squadre e linee geometriche, e il meno metafisico, *Il filosofo*, 1924, dalla statuaria classicità, anche se nell'ombra di una tenda rossastra, con le torri di sfondo. Di qui si salta a piè pari al quadro più metafisico, si direbbe, che riassume tanti motivi: in *Le Muse inquietanti*

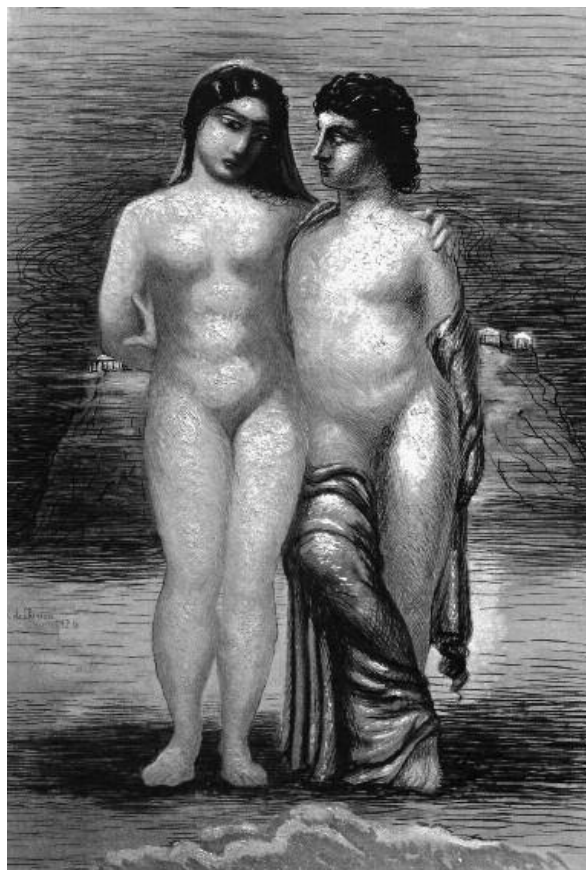


fig. 1 G. de Chirico, *Les deux nus*, 1926. Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART)

– quello esposto, tra i vari originali, è del 1925 – troviamo la colonna e il peplo, la testa a uovo e la figura seduta monca da statua mutila, la piazza e l'edificio, il monumento e gli oggetti, la torre troncata e le ciminiere che sostituiscono la locomotiva sbuffante.

Viene voglia di uscire dal mito e proiettarci nella metafisica di de Chirico senza mediazioni contenutistiche né intrusioni di altri stili. Bonito Oliva ci accontenta subito, la sua sapiente regia lo ha previsto, tanto che la sezione successiva è tutta con quadri metafisici. Non è un ripensamento dall'articolazione orizzontale per temi rispetto a quella consueta verticale per stili. Il tema viene svolto per il suo contenuto nelle diverse espressioni, che non sono solo le piazze com'è noto: è la Natura dell'ombra il titolo.

La natura dell'ombra: l'enigma delle Piazze d'Italia

Il collegamento della seconda sezione, Natura dell'ombra, con quella precedente, è dato da *Il mattino delle muse*, 1972, che ripropone il motivo delle *Muse inquietanti*, però in una piazza più reale dove anche le ombre sono più vere; come in *Le Vaticinateur*, 1914-1915, con il manichino dalla testa a uovo e la tipica ombra che si forma all'esterno del quadro. L'ombra c'è anche in *La casa del poeta*, disegno del 1918, e in *Il calcolatore misterioso*, acquerello del 1975, ma è appena percettibile: sono Interni metafisici con i tipici scorci monumentali di esterni nel riquadro della finestra, così l'ombra che non c'era nell'interno appare all'esterno.

Gli esterni dominano in questa sezione: le famose piazze metafisiche che il mito di Arianna ci ha presentato all'inizio, qui sono un godimento dello spirito e della vista. In tutte spiccano le ben note ombre nette e profonde, oltre alle arcate dei porticati e ai monumenti, alle torri tronche e alle locomotive sbuffanti negli sfondi più o meno definiti. Sono ombre su cui ci si è tanto interrogati, e di cui Vincenzo Trione – nel bellissimo catalogo della mostra splendidamente curato da Bonito Oliva – innella una ricca collana di definizioni frutto di una ricerca culturale che, partendo da Poe e Maupassant, Dostoevskij e Andersen, arriva alla “poetica del doppio” di Schlemil, Zarathustra, Pinocchio: “Cosa hanno in comune questi libri? Nulla. Forse, solo un interprete, Giorgio de Chirico.” E allora intercaliamo tali definizioni alle piazze esposte nella mostra, come commento all'atmosfera magica ed enigmatica conferita all'intera composizione da queste ombre dove si nascondono, oppure si svelano, tanti significati. “L'ombra dechirichiana” – inizia Trione – “è un tripudio di ambiguità. Solitaria, allude senza rinviare ad altro. Luogo di intensi e logoranti transiti, affina, assottiglia, consuma i corpi, rendendoli simili a lame riposte in paesaggi sospesi. Taciturna ma non affranta, è costretta a continue fughe; smarrisce ogni cosa restituendoci – regale e paziente – i suoi doni. Appare e scompare dalla vista. Effimera, è esposta alle oscillazioni del tempo.”

È un'ampia fascia diagonale nera che irrompe nel più antico dipinto *La matinée angossante*, 1912, tra l'arco oscuro sulla destra e la fuga di arcate buie del bianco edificio a sinistra. “In sé, accoglie indizi intimi, sogni, riverberi di situazioni o di accadimenti: miraggi e visioni, paure e desideri. Non rappresenta con esattezza niente, ma è circondata da molteplici e talvolta divergenti significati. È qui, dinanzi a noi – ed è oltre, nel non dove.” L'ombra la vediamo piccola ma significativa nel sot-

tolineare le due minuscole figure umane che si perdono in quattro piazze dominate da monumenti ed edifici: da *Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie)*, 1924-1925, a *Piazza d'Italia con uomo politico*, della seconda metà degli anni Trenta, da *Presente e passato*, 1936, a *Piazza d'Italia con statua di Cavour*, 1974.

“Parvenza impossibile da carezzare, è luce che intuisce le tenebre. Ed è tenebra che si dirada, per abbracciare le immagini, ricoprirle, fino a dissolversi, tra vibrazioni e risonanze. Reliquia che appartiene a un ambiente reale e che, al tempo stesso, sparisce dalla vista. Riflesso di un universo dato, conserva anche una sua autonomia. Mutevole, non fa parte delle cose. Eppure, certifica la consistenza di un oggetto, poiché ciò che proietta è sempre vero.”

Vero e reale anche quando l'ombra è unita a un'accozzaglia di oggetti simbolici come le squadre e le spirali in *Piazza d'Italia. Il grande gioco*, 1968, composizione complessa segnata dall'ombra larga dell'edificio con le arcate e da quella lunga delle due persone al centro; e quando, oltre che dalle due persone anche qui al centro, viene dall'esterno a rappresentare l'edificio a destra che non c'è a chiudere la piazza dei due palazzi ortogonali in *I piaceri del poeta* degli anni Cinquanta. “Come un incantesimo, costituisce il lato segreto degli uomini. Rompicapo impossibile da risolvere, indica la struttura interna dei fenomeni. Metafora della non-finità, nasconde l'anima delle forme. Non fa parte del reale, perché è inafferrabile. E tuttavia, ha un'evidenza semantica, che non può essere spiegata con le leggi dell'ottica. È in attesa di noi: vuole farsi raccontare, descrivere, interpretare.”

Questo proviamo dinanzi al “tanto vuoto” di *Piazza d'Italia* del 1938, qui l'edificio a destra c'è ma è ancora più presente e vera la sua ombra dilagante, come quella della ciminiera in un'assenza di persone e anche del monumento sostituito da una fontana; e dinanzi al “tanto pieno” di *Arrivo del trasloco*, firmato 1951 (databile 1965 ca.), dove non solo ci sono le arcate e le due persone al centro, ma anche le ciminiere e soprattutto il furgone del trasloco con i suoi misteri e interrogativi. “È simile e collaterale al colore, non ha un 'ambito molecolare permanente e specifico'. Irradia dalla densità del mondo 'come la luce irradia da una sorgente luminosa'. Non è mero accompagnamento, ma evento concreto. Si colloca tra fonti luminose e solidi opachi, riuscendo a favorire in alcuni casi addirittura conoscenze specifiche. Le ombre sono vaghe: giungono lente, senza far male. Si insinuano nella nostra quotidianità.”

La quotidianità di *Piazza d'Italia con torre rosa*, 1934, e di *Piazza d'Italia con fontana*, firmato 1954 (databile 1968 ca.), è nelle due piccole figure che proiettano l'ombra sottile, nel primo dall'esterno, nel secondo da un lato sovrastato dalle arcate. Con in più in entrambe una presenza diversa, già apparsa con evidenza minore in *Piazza d'Italia con uomo politico* e *Presente e passato*: una grande torre nel fondo del quadro, che però non dà alcuna ombra, siamo nel regno della luce. E non proiettano ombre le alte torri dei tre dipinti *La torre (la Grande Tour)*, 1915, *La torre e il treno*, 1934, e *La torre del silenzio*, 1937, con in comune il fondo oscuro del cielo come una cappa su una base luminosa: nella compresenza di luce e oscurità senza ombre.

Non c'è tempo per soffermarsi su questo particolare, la differenza tra ombre segnate e oscurità diffusa, tra le piazze e le torri. Ci sono altre cappelle di questo pellegrinaggio, la terza sezione è intitolata *Natura da camera*: dopo l'enigma degli esterni nelle Piazze d'Italia, il mistero di interni così allusivi e altrettanto enigmatici.

Natura da camera: la “seconda natura”

In effetti gli interni visti nell'ottica metafisica sono quelli che Luca Barbero chiama la “seconda natura”, cioè la “natura dell'uomo”, con la quale torniamo all'esistenza. De Chirico “non si accontenta di un unico sguardo possibile, così come non è unica l'*inquadratura* del suo sguardo e del mistero che ne consegue all'interno dei suoi dipinti”. A differenza di altri grandi artisti, in lui la ricerca è incessante e nasce da un'inquietudine alimentata dalla cultura filosofica, dalle pagine di Nietzsche, Schopenhauer e Weininger, “nella fase di incubazione della pittura metafisica”. Dove ci sono le piazze con i loro enigmi e gli interni ancora meno decifrabili, ma così intriganti!

Siamo nella terza sezione, la Natura da camera. Lo spazio chiuso dell'atelier come della camera da letto o altro ambiente diventa un approdo del viaggio nell'inquietudine, quando i nodi della psiche vengono al pettine, le immagini si accavallano e si sovrappongono; non c'è l'ordine rigoroso e spettrale delle piazze ma il suo risvolto speculare.

Dopo l'inquietudine esterna, si entra in un'inquietudine ancora più angosciata perché nuovi fantasmi interiori si aggiungono a quelli esteriori: “Nel primo momento metafisico le stanze sono immensità claustrofobiche in cui il viaggiatore/vaticinatore metafisico fa ritorno per depositare in forma di ardito composto trofeo le sue nuove ossessioni e i suoi giocattoli divini”, dice Barbero e cita Schmied – grande studioso della metafisica di de Chirico alla luce del pensiero dei filosofi – riguardo alla “seconda natura” espressa negli Interni metafisici. “È pietrificata la storia umana, l'agire umano, che, ignoto e inspiegabile, ci viene incontro *dentro* le cose.” Perché “il mondo di de Chirico è un mondo umano ed è esclusivamente umano”. Dove natura – aggiungiamo – nella nostra interpretazione sta per esistenza.

Andiamo ora a vedere come questo mondo si esprime nelle “nuove ossessioni” e nei “giocattoli divini”. Guardiamo le stanze il cui contenuto è descritto così da Barbero: “L'interno colmo di oggetti, squadre, biscotti, che precipita verso l'esterno attraverso un boccaporto di finestra, rivelatore di mondi terribili e di misteri enigmatici ed ermetici.” Vi sono anche gli alberi che si materializzano all'interno della stanza in *Ma chambre dans le midi*, 1927-1928 (fig. 2). Non è soltanto una trasposizione figurativa e simbolica, c'è una profonda elaborazione intellettuale. Sono gli anni in cui scrive il romanzo *Hebdomeros*, dove si incardinano i protagonisti dei suoi dipinti: qui *Hebdomeros* non appare, ma c'è il tappeto-mare e la chiusura sepolcrale della stanza dietro cui si sentono le “nuove ossessioni”.



fig. 2 G. de Chirico, *Ma chambre dans le midi*, 1927-1928. Collezione privata

Il mare, e non il cielo, in una stanza lo troviamo ben più evidente in *Il ritorno di Ulisse*, 1968, c'è la barca sui flutti nella quale rema forse il giovane *Hebdomeros*, poltrona, armadio e porta aperta, il quadro metafisico della “Torre rosa” alla parete, su quella opposta una finestra che sembra un quadro

delle stesse dimensioni. Mentre immissioni altrettanto invasive se non di più si hanno con *La maison aux volets verts*, 1924, addirittura due case sono incastonate in due stanze comunicanti, con annessa rocce e vegetazione; e in *Il tempio nella stanza*, 1927, anche qui con rocce e ruderi di colonne spezzate; lo stesso tempio in *Thèbes*, 1928, dove l'invasione è totale, con un'imponente parete rocciosa e immissione di acque. Soltanto una roccia, invece, in *Mobili e rocce in una stanza*, 1923, due mobili sono tempietti, sventa una statua di atleta con un'apertura nella parete in alto da cui appare un lembo di cielo azzurro; come quello posto al culmine di *Triangolo metafisico con guanto*, 1958, sopra le ciminiere, a sovrastare le arcate e la mano sulla scacchiera.



fig. 3 G. de Chirico, *Pittore paesaggista*, anni Trenta. Collezione privata

Le trasposizioni esterno-interno sono reversibili; c'è una serie di dipinti in cui sono gli interni a "uscire" all'aperto. Non è difficile dare interpretazioni freudiane ai due sensi di marcia del percorso metafisico. Degli interni sono soprattutto la poltrona e l'armadio a essere posti all'aperto. Così in *Mobili in riva al mare* e in tre *Mobili nella valle*, tutti del 1927; in uno di loro c'è anche un letto, in tutti si apre il cielo che, nel quarto quadro su questo soggetto, del 1966, è stato definito "alla Renoir" su un esterno con un tempio lontano e un calco, dei ruderi e un cavallino vicini a poltrona e armadio. Non si ha l'impressione che si tratti di qualcosa di straordinario o di transitorio, l'intimità dell'ambiente domestico si ritrova all'esterno, senza incubi claustrofobici. Incubi che tornano con *La tristezza della primavera*, 1970, forse per l'umanità nei due manichini con teste a uovo, stretti in un interno che li opprime, mentre dalle finestre esplose il richiamo della natura con i due alberi rigogliosi.

Una pausa di leggerezza in *Gli arredatori veneziani*, 1973, e *Mistero di una stanza d'albergo a Venezia*, 1974, disegni eleganti e sottili; e il trionfo del "quadro nel quadro" in *Pittore paesaggista*, anni Trenta (fig. 3), manichino con squadre davanti a un vero quadro arboreo e *Interno metafisico con paesaggio romantico*, 1968: il quadro virtuale all'interno del dipinto reale spicca nel suo stile figurativo tra squadre metafisiche e un esterno di edifici che fa capolino dalla finestra.

Ben più che capolino fanno i grattacieli di New York che sembrano entrare dall'ampia finestra verticale in *Mistero di Manhattan*, 1973: c'è un quadro con la grande testa di Mercurio quasi contrapposta ai grattacieli, e una tenda rossa arrotolata che si può sempre chiudere su una poltrona impraticabile; una stanza spoglia e inospitale, un esterno intrigante che vuole sostituirsi all'interno, forse solo Mercurio messaggero degli dei può aiutare a fuggire.

L'anti-natura: dalle statue e dalle ombre ai manichini

Non c'è presenza umana negli interni che abbiamo visto, anche se è testimoniata da mobili e poltrone; come non c'era nelle piazze, a parte le figure di persone, quasi sempre due minuscole, importanti più per l'ombra proiettata che per se stesse. D'altra parte è una "pittura dell'assenza" e riesce a trasmettere la tensione dell'attesa che accada qualcosa; forse nel celebre *La Città ideale* di Urbino, di Laurana o Piero della Francesca, si ha tale sensazione, per le porte socchiuse e le fontane senz'acqua che attendono chi porterà la vita in un'atmosfera immobile, quasi senza tempo.

Nelle piazze e negli interni-esterni di de Chirico che abbiamo visto, si perde la normale dimensione spaziale e temporale, come avviene con la relatività di Einstein se si va alla velocità della luce, qui si realizza lo stesso risultato restando fermi, con un'assenza di azione collettiva e individuale: nelle piazze e nelle stanze dove entrano alberi e rocce, case e templi o nelle valli e sulle spiagge dove escono poltrone e mobili. Ma de Chirico non si libera della presenza umana, anche se la trasfigura.

Ed ecco il protagonista della metafisica dell'uomo, il manichino. È l'interprete assoluto della storia pittorica narrata nella quarta sezione, dedicata all'Anti-natura. L'ambivalenza tra naturale e artificiale dalle piazze e dagli interni si sposta sulla figura umana trasformata in automa, una sorta di macchina tecnologica nella quale l'artista incorpora i reperti della nostra civiltà, in una cibernetica virtuale alimentata da ruderi e templi del passato, come da prodotti moderni anche quotidiani. I corpi così trasfigurati diventano padroni della scena, ma la loro identità è problematica. Sono figure intermedie, quasi dei mutanti. L'"anti-natura" riflette il pensiero di Nietzsche allorché diceva: "La natura deve essere contraddetta, l'arte deve deviare dalla natura, essere innaturale." Ecco l'imperativo di de Chirico: "Sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero: liberarsi una buona volta di tutto ciò che continua a frenare la scultura: l'antropomorfismo. Vedere tutto, anche l'uomo, come cosa. È il metodo nietzschiano. Applicato in pittura, potrebbe dare risultati straordinari." È diventato il suo metodo nella visione umana; che diventa inumana proprio per deviare dalla natura e contraddirla sopprimendo l'uomo.

Nel caso del filosofo il passaggio dall'uomo al manichino avviene con la tappa intermedia della statua, che in fondo si può ritenere la particolare anti-natura evocata nelle piazze. E per lo stesso manichino c'è un'evoluzione di componenti, assemblati in modo sempre più elaborato e costituiti da un'infinità di presenze in miniatura, dai templi alle poltrone, dalle squadre ai ruderi. Quasi che la disumanizzazione e l'anti-natura vengano temperate dal reinserimento di questi elementi vitali.

La sezione è ricca di dipinti: dai manichini essenziali di *Le Duo*, 1914-1915, all'elaborazione ulteriore di *Il condottiero*, 1925, e *Il trovatore*, 1952, con l'inserimento delle squadre da disegno, e di *Le maschere*, 1968, quasi un primo piano delle teste; fino al recupero del rigore iniziale in *Il contemplatore*, 1976. Tra questi due estremi che si ricongiungono, l'irruzione degli *Archeologi*, avvenuta dopo l'incontro con Raissa, ballerina russa studiosa di archeologia, divenne un tema reiterato nonostante la riprovazione dei surrealisti di Breton, inizialmente legati a lui.

Vediamo due dipinti esemplari in questo senso: *L'archeologo solitario*, 1937 – il manichino incorpora solo un tempietto e un pezzo di colonna – e *Archeologi*, 1968 – gli elementi nel corpo della

coppia di manichini si sono moltiplicati, templi e torri, colonne e busti, rocce e altro ancora. Lo saranno ancor di più in *Testa di animale misterioso*, 1975, addirittura formata interamente dai reperti, ruderi e templi antichi quasi fosse un testimone assorto e consapevole di un grande passato.

Nei due dipinti dallo stesso titolo *Nobili e borghesi*, entrambi del 1933, i manichini di ciascuna composizione incorporano non ruderi e templi ma poltrone e mobili di diversa eleganza nelle due figure, a seconda del rango; come in *Le Muse (Le Muse in villeggiatura)*, 1927, gli elementi incorporati sono in carattere: cassette amene con verde e verande, finestre e balconi. In carattere anche *La famiglia del pittore*, 1926, quasi una "sacra famiglia" metafisica con elementi più geometrici che evocativi.

La sezione si conclude con *Il meditatore* e *Il segreto della sposa*, entrambi del 1971, diversissimi tra loro ed estranei alla tematica compositiva degli "archeologi", nulla è incorporato nelle due figure, la prima avviluppata non è neppure un manichino; seguiti da *Il figliuol prodigo*, 1973, tornano i templi incorporati ma non è un vero manichino e poi al suo fianco c'è un figurativo Ebdòmero, simile al giovane che abbiamo visto remare nella stanza in *Il ritorno di Ulisse*.

Torna la composizione frastagliata, con il "quadro nel quadro", la finestra e lo sfondo abitato, in *Interno metafisico con nudo anatomico*, del 1968, retrodatato di vent'anni, che ci introduce alla sezione successiva, dedicata alla Natura delle cose, le più eterogenee, tutte parte dell'esistenza.

La natura delle cose: gli "Interni metafisici"

Dalla "macchina umana" dei manichini in cui viene trasfigurato l'essere con tutto ciò che incorpora di storia e di arte antica, nella quinta sezione si passa alla "macchina metafisica" in cui tutto viene assemblato in composizioni eterogenee che scompongono e ricompongono elementi disparati.

Perché viene chiamata La natura delle cose? Sono strutture intermedie tra il naturale e l'artificiale che riescono a dare testimonianza di un'evoluzione continua, con i segni della contemporaneità che si sommano a quelli dell'antichità. In un *unicum* articolato e vitale.

Un ruolo importante lo ebbe la città di Ferrara, dove l'artista arrivò per il servizio militare con il fratello all'inizio dell'estate del 1915, all'epoca della prima guerra mondiale, e dove lo raggiunse la madre. Gli rimasero impressi elementi locali da lui trasferiti sui suoi dipinti: non solo negli sfondi monumentali, ma anche nei motivi minori, in particolare i biscotti e il pane ferrarese che appaiono a sottolineare la contemporaneità, insieme a un'infinità di altri motivi.

Non ammette vincoli e limitazioni nell'allineare questi oggetti senza alcun rapporto tra loro, in un insieme di elementi, come le squadre da disegno onnipresenti, al di fuori di ogni logica e di ogni collegamento. L'irrazionalità ed erraticità della vita emerge con forza anche da tutto ciò, è questa la natura delle cose non modificabile. Ci sono diversi "quadro nel quadro", un modo di incorporare vicende esterne e passate, creare riferimenti criptati e per questo tutti da scoprire.

I "biscotti ferraresi" sono protagonisti quasi unici in alcuni quadri esposti, come due del 1916, durante il suo soggiorno a Ferrara: *Composizione metafisica con biscotti e mostrine*, quasi fossero loro stessi un'onorificenza, e *Le Salut de l'ami lointain*, con in primo piano il caratteristico "pane ferrarese", e nel disegno *Composizione metafisica*, 1918. Si ritrovano negli Interni metafisici come

Interno metafisico con palla e biscotti e *Interno metafisico con ovale nero*, entrambi databili 1968 anche se la firma li retrodata al 1950 e 1958.

Decifrarne il significato ha impegnato la critica, Fagiolo dell'Arco dice che "i biscotti si assemblano in ordini geometrici e ricorrenti che non possono non far pensare a una iconografia spirituale"; e richiama il triangolo che per de Chirico "servì *ab antiquo*, e oggi ancora serve nella dottrina teosofica, come simbolo mistico e magico, e certo sveglia spesso in chi lo guarda, anche se non conosce questa tradizione, un senso d'inquietudine, quasi di paura".

Il fratello Andrea, l'artista Alberto Savinio, li ricollegava ad antichi riti funerari ferraresi: "Accompagnano le libagioni offerte alle divinità infernali della regione, facilitano l'ingresso del morto nei regni sotterranei. Colui che morde in quei dolci fatalissimi, assapora l'eternità." Sabina D'Angelosante sottolinea "il rilievo che assume la loro disposizione: anonimi nella moltitudine come innocenti soldatini-giocattolo essi appaiono strategicamente schierati come su un azzurro campo di battaglia", perché spesso è tale il colore del supporto a cui sono "fissati", che richiama un quadro incorniciato a figura geometrica irregolare. È una sezione, questa, particolarmente significativa: siamo nel cuore dell'arte di de Chirico, la parte speculare delle piazze metafisiche è dinanzi a noi: l'arte dentro la "natura delle cose" proponendoci un'altra delle sue invenzioni, gli "Interni metafisici", in cui anche qui sono inseriti spesso quadri veri e propri.

In *Interno metafisico con paesaggio, villa e fontana*, 1955, ci sono due biscotti su fondo azzurro e nel loro riquadro si nota un enigmatico tondo celeste che richiama l'analogo tondo della fontana nel quadro incorporato; dalla potenza all'atto?

Dalla villa nel verde si passa agli opifici in funzione con ciminiera fumante nei due *Interno metafisico con fabbrica*, 1958-1959, e *Interno metafisico con officina*, databile 1968 e firmato 1948, composizioni in cui il quadro è *magna pars*; in più le ben note squadre da disegno.

In *Natura morta evangelica* e *Mélancolie du départ*, del 1916, più che squadre vi sono listelli angolari, insieme a una sorta di quadro con una planimetria di fiordi sul mare, nel primo ci sono anche i biscotti ferraresi. Commenta la D'Angelosante, riferendosi al web: "Quand'anche avessimo 'cliccato' su ogni singolo elemento, la *Mélancolie du départ* non si sarebbe schiusa come un rebus risolto, per il semplice fatto che non è un rebus. Siamo dunque faticosamente disposti ad ammettere che ci sfugge 'il senso' delle cose che de Chirico mette in *pittura*." E aggiunge: "Ma invece le cose che ci circondano *nella realtà* sono tanto più comprensibili? Il carattere ambiguo degli oggetti dechirichiani non sta forse a mostrarci proprio il carattere inafferrabile delle cose *in genere*? 'La natura delle cose ama nascondersi', avvertiva Eraclito, nel suo centoventitreesimo frammento. Si tratta di capire *dove, come*, si nasconde. Eppure le cose ci paiono *naturali*."

È un'inconoscibilità che stimola e affascina, lo vediamo nel passaggio da *Interno metafisico con pere*, 1968, alla *Visione metafisica di New York*, 1975: le stesse squadre e listelli, si va dalle due grosse pere ai grattacieli nell'azzurro della finestra; mentre l'*Armonia della solitudine*, 1976, ci ripropone, nello sfondo dei regoli assemblati, le arcate dei porticati. Che diventano prevalenti sul fondo del dipinto *La caserma dei marinai*, 1914, fino a entrare con prepotenza in *Idillio antico*, 1972, con firma retrodatata di trent'anni, e *Mistero e solitudine torinesi*, 1966: il grande porticato è ripreso d'angolo come la prua di una nave, rivediamo le arcate alte e strette della metafisica delle Piazze d'Italia.

La reificazione che elimina la presenza umana negli interni, escludendo anche mobili e poltrone e ammettendo solo squadre e quadri, trova qui due eccezioni: in *Facitori di trofei*, 1926-1928, e *Costruttori di trofei*, 1928-1929, ricompaiono figure umane che del manichino hanno solo la testa, sono corpi ben modellati, e mani protese; mentre in *Il grande trofeo misterioso*, 1973, si intravede una statua con due finestre su esterni archeologici. Ritroveremo questo elemento antropomorfo fuori dalla finestra di *Interno metafisico con profilo di statua*, firmato 1962, databile 1967, dopo un primo piano con elementi simbolici tra cui il famoso triangolo in due versioni, fuori e dentro una sorta di quadro. È solo un accenno, mentre la testa umana, quasi una maschera assorta o attonita, forse ammonitrice, incumbente e dominante in *Malinconia ermetica* (fig. 4) del lontano 1919, ci ricorda che è sempre l'uomo la misura di tutte le cose.

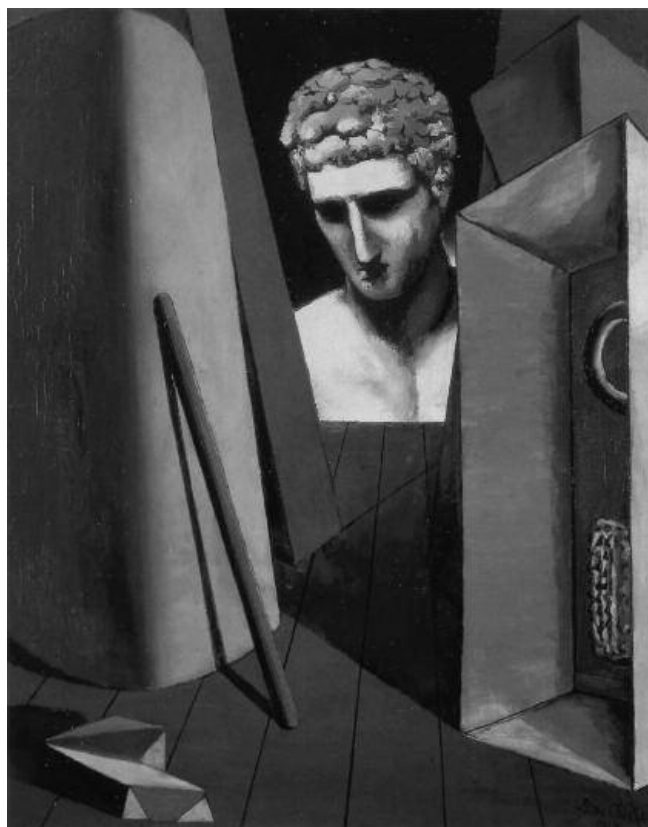


fig. 4 G. de Chirico, *Malinconia ermetica*, 1919. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi

Una mente filosofica come la sua non poteva dimenticarlo, e ha fatto bene Bonito Oliva a farne il sigillo di questa sezione, riproponendone la presenza in modo così forte e suggestivo: è un'immagine che resta impressa, in più c'è solo un bastone, un incastro e una mostra di biscotti.

Natura aperta: i Bagni misteriosi e il Sole sul cavalletto

Ha compiuto un'altra operazione, il curatore. Ci introduce nella sesta sezione, Natura aperta che, pur ancorata agli elementi primordiali – acqua e fuoco, aria e terra – mette al centro la figura umana con la saga dei Bagni misteriosi. Senza le trasposizioni metafisiche dei Manichini o quelle classiche e mitologiche degli Archeologi, Gladiatori e Argonauti: la persona si presenta con il corpo in linee arrotondate che pure ne scolpiscono l'anatomia come nei personaggi mitici, e perfino in vestiti del momento, giacca e pantaloni, borsa e cravatta, nella compresenza di due realtà entrambe vere e visibili che possono incontrarsi soltanto nella magia di quel luogo quasi surreale. Un ritorno inatteso alle origini dopo aver esplorato le trasfigurazioni più ardite e fantasiose.

Siamo a metà degli anni Trenta, nasce una magia imperniata su una folgorazione venuta all'artista nel vedere le persone camminare su un parquet tirato a lucido al punto da sembrare che vi spro-

fondassero come nell'acqua: di qui le figure immerse nel pavimento come nuove specie di centauri moderni che dialogano con la contemporaneità degli umani elegantemente vestiti, e si muovono in un ambiente da spiaggia marina tra cabine balneari su palafitte che le sollevano sull'acqua-parquet. Quello che colpisce è l'atmosfera, improntata a una calma sospesa, forse apparente perché venata d'inquietudine. Tutto è insolito pur nell'aria di quotidianità che pervade la scena dove le persone sono quasi sempre al centro e dominanti.

L'origine era stata l'illustrazione di *Mythologie* di Jean Cocteau, un disegno e dieci litografie del 1934, esposte in mostra: ma la trasposizione in dipinti non si è fermata alla metà degli anni Trenta quando abbiamo, sempre nella selezione della mostra, *I bagni misteriosi I e II*, *Cabine con porta rossa* e la sintesi estrema *La vasca con un bagnante e un borghese*.

Il tema è stato ripreso periodicamente nei decenni successivi, per cui troviamo diversi dipinti, che iniziano con *L'enigma dei grattacieli* del 1960, il più "eretico" rispetto a quelli d'epoca perché la foresta pietrificata di guglie illuminate sovrasta il parquet e le figure che vi sono immerse più quella imponente in piedi sul bordo. Seguono due *Bagni misteriosi* del 1965-1970, uno dei quali diviso a metà tra parquet e cabine con il bagnante a fare da spartiacque e quattro notevoli varianti: in due, del 1973-1974, il parquet spadroneggia ne *Il nuotatore nel bagno misterioso* e *Bagni misteriosi con anatra*, mentre in due precedenti molto simili, del 1968-1971, *La partenza verso il mare* e *L'arrivo dalla passeggiata*, c'è Ebdòmero nella sua barchetta sotto un tempio a forma di lira.

L'umanità riemersa con prepotenza culmina in *The Poetical Dreamer*, 1937: dopo il busto statuario di *Malinconia ermetica*, abbiamo la testa turrata con cabine balneari di un giovane così dignitoso e fiero da incutere rispetto, la sua "corona" è l'opposto del pirandelliano "berretto a sonagli". Mentre l'esplorazione nei meandri della materia si conclude nei *Bagni misteriosi (vasche e velari)*, 1935: spartiti parquet e bagnanti restano sipari e contenitori vuoti e allusivi.

E i quattro elementi primordiali? Katherine Robinson li vede riassunti nel quadro esposto per la prima volta in Europa dopo ottant'anni, *La Surprise*, 1914, e accosta la sua "magnitudine metafisica" ai "colour field paintings" dell'espressionista astratto statunitense Barnett Newman. È una composizione simbolica molto scura dove lo squarcio di cielo verticale e la ciminiera che viene isolata evocano aria e fuoco, la terra è nella materialità della pietra delle arcate e l'acqua è in un dipinto sottostante visto in radiografia con i contorni di una fontana. Dal punto di vista stilistico "*La Surprise* costituisce una straordinaria fusione tra la pittura della rappresentazione e la pittura astratta in cui linea e colore sono elementi che parlano per sé".

Aria più fuoco fanno il sole che scalda la terra e fa svolgere all'acqua il suo ciclo vitale di evaporazione e pioggia. Forse per questo la sezione si chiude con il sole, e anche il cielo, in una stanza. Sono quattro i dipinti esposti, non i "Mille splendidi soli" del romanzo di Hosseini, ma quattro soli altrettanto splendidi che dardeggiano negli interni aperti sul mondo con grandi vetrate; dei soli, con la luna, che hanno il loro contrario, il sole spento: "Si è spento il sole, chi lo ha spento sei tu", sembra di sentire nell'aria la vecchia canzone, qui c'è tutta l'universalità e il carattere perenne dell'arte, con la civetteria del grande artista di riassumervi i suoi motivi prediletti, i templi e gli edifici degli esterni, le squadre e le poltrone degli interni: lo vediamo in *Sole sul cavalletto* e *Spettacolo misterioso*, *Interno metafisico con sole spento* e *Offerta al sole*.

Siamo intorno al 1970, si ritorna su un tema che, come per i *Bagni misteriosi*, è stato introdotto dalle illustrazioni di un testo letterario: la raccolta di poesia *Calligrammes*, 1930, di Apollinaire per la quale fece sessantasei litografie nel 1930 tra cui quelle che rappresentano un vero inno al sole. È un grande Giorgio de Chirico ed è grande la sua vera e propria reincarnazione in questa mostra.

Natura viva: quella chiamata natura morta

Come definire la sorpresa della settima e ultima sezione? Un colpo da maestro di Bonito Oliva o una provocazione culturale delle sue? Pensiamo siano ambedue.

La base è la concezione di de Chirico della natura come “vita silente” piuttosto che “morta” e dell'arte come forza in grado di ridare vita. L'arte vivificatrice, dunque, come la poesia eternatrice. È o no la creatività il connotato primario dell'arte? Ebbene, in quanto tale ha la capacità di risvegliare ciò che è assopito nella natura, restituire a essa la vitalità primigenia.

Quale forza abbia lo si vede nei dipinti esposti, quasi una mostra nella mostra perché rivelano un lato poco evidenziato, almeno con il rilievo che ha in questa sezione. C'è il bozzettista di scene agresti in *La partenza del cavaliere* e *La partenza del cavaliere errante*, entrambi del 1923, il paesaggista di *Ricordo metafisico delle rocce di Orvieto*, 1921, e *Ottobrata*, 1924, e lo straordinario pittore della natura nel trittico, del 1932-1940, di *Paesaggio fiorentino*, *Paesaggio delle cascate* e *Bosco*: un senso panico pervade i dipinti, si sente anche qui la “sinfonia della natura” degli impressionisti con in più un turbamento indefinibile.

Le nature morte – le intitolava così senza il suo immaginifico anticonformismo – diventano le “nature vive” di Bonito Oliva tanto sono opime, quasi pulsanti linfa vitale ed energia, quindi vita. Basta guardarle per sentire la vita scorrere in quei doni della natura. Ecco *Natura morta con uva e melograno*, 1923, e *Melograni nel paesaggio*, 1946, in ventitré anni la freschezza iniziale non è andata perduta, tutt'altro. Così dai *Mandarini su un ramo* (*Arance - Villa Romana*), 1922, a *Frutta con drappo rosso a sinistra*, 1960, quasi a quarant'anni di



fig. 5 G. de Chirico, *Ego quoque in Arcadia vixi*, 1923. Collezione privata

distanza, composizioni inserite in un ambiente indistinto. Che assume connotati precisi e resi espliciti nel trittico dell'uva, da *Natura morta con paesaggio roccioso*, 1942, a *Natura morta, frutta nel paesaggio con tenda rossa*, 1966, fino a *Vita silente (Frutta in un paese)*, 1950: il paese arroccato in un palazzo-città come a Urbino vivifica la natura, silente ma pronta a risvegliarsi per il magico potere dell'arte.

Una composizione non ha paesaggio, è *Natura morta con mele*, 1931, i due pomi in primo piano riempiono la scena senza che occorra altro; ce n'è una con il mare e una testa scolpita, un'altra con arance e limoni e degli ospiti, è la *Natura morta con pesci*, una nuova esplosione di vita.

Come in *La baccante*, prima metà anni '40, e nell'*Autoritratto con rosa*, 1923, quando l'artista ha trentacinque anni. È come se presentasse la sua mostra con il gesto della mano, quasi a indicare *Ego quoque in Arcadia vixi*, dello stesso anno (fig. 5), con i frutti e i rami, gli uccelli e il cielo azzurro; rivolgendosi al visitatore con un allusivo "ti porterò una rosa...", gentile e graffiante come sempre.

De Chirico e i 150 anni dell'Unità d'Italia

Non manca nulla perché de Chirico possa essere compreso tra i simboli dei 150 anni dell'Unità d'Italia. C'è coincidenza di date con il suo centenario e una consonanza con i motivi e i valori; abbiamo anche l'Arcadia, la sublimazione della cultura, e lui è stato grande pure in campo letterario, dalle *Memorie della mia vita* agli scritti su «Valori Plastici» fino alle *Poesie*.

Inoltre il cosmopolitismo della sua vita con l'approdo nel nostro Paese ne fa un emblema di universalità; così come quella che Emmanuele F. M. Emanuele, il presidente di Palazzo delle Esposizioni, nel presentare la mostra *Gli uni e gli altri (L'enigma dell'ora)* di Giulio Paolini, dedicata alla figura di de Chirico in un suggestivo avvicinamento al suo autoritratto – ha definito "l'idea di un principio d'arte che unifica culture ed epoche diverse". De Chirico lo ha fatto coltivando la classicità pur tra le tante sue innovazioni, senza precedenti in un solo artista, nella lunga stagione di cambiamenti che ha visto il Novecento percorso dalle più radicali rivoluzioni pittoriche.

Gabriele d'Annunzio è stato ricordato al Tempio di Adriano nell'ottica celebrativa del 150° in una manifestazione, presentata dal Ministro per i Beni Culturali, cui sono intervenuti, tra gli altri, Giordano Bruno Guerri e Giorgio Albertazzi. Così è avvenuto per altri personaggi e figure simbolo del nostro Paese. Lo merita anche Giorgio de Chirico, nel tempio che è la sua casa.

E la mostra curata da Bonito Oliva ha avuto il merito di riproporne la grandezza in una luce nuova. Che lo rende ancora più grande.