

De Chirico o della pittura

di
Renato Guttuso*

L'esposizione di circa 200 opere di Giorgio de Chirico che, partita da Milano fa il giro di alcuni musei d'Europa, ha offerto la possibilità di sciogliere una serie di equivoci e schemi critici, non soltanto nei confronti di de Chirico, ma di tutta la pittura negli ultimi sessant'anni. Il riconoscimento della eccezionale personalità di de Chirico è sempre stato viziato e parziale; la personalità di questo artista (unitaria quant'altre mai) è stata tagliata a fette: de Chirico bianco, de Chirico nero; il nesso tra l'aspetto magico-misterioso delle opere sue da tutti accettate e la sapienza creativa con cui il pittore adopera i suoi mezzi non è stato mai preso in considerazione. Si dice, infatti: il "mistero" di de Chirico, non la forza pittorica di de Chirico.

La prima prova della falsità degli schemi critici su de Chirico è offerta, in questa mostra, dalla sala che raccoglie il gruppo degli autoritratti e ritratti. Risulta, dal confronto diretto tra i ritratti del '18, '19, '20, '22, con l'*Autoritratto nudo seduto* del '43, o con l'*Autoritratto con la corazza* del '48, che con un salto di trent'anni de Chirico onora la pittura con la stessa energia, facendoci partecipare allo stesso intrinseco mistero.

La chiave per capire l'unità di de Chirico e il suo peso specifico è, come egli stesso ripete da anni, la pittura.

"Pittura" è una parola difficile, ma non nel senso che per intenderla si debba essere iniziati a chi sa quali misteri. Direi anzi, paradossalmente, che è più facile cogliere il suo vero significato se non si è partecipi di alcuna iniziazione. Presso gli "intenditori", il termine sembra essere stato ben circoscritto: la specificità della "pittura" è stata ridotta e compressa entro alcuni margini formali (come ad esempio quelli derivati dalle poetiche degli impressionisti e seguenti). Gli impressionisti e un secolo di egemonia culturale della Francia hanno dato all'arte moderna un contributo di valore incalcolabile, ma nello stesso tempo hanno provocato e facilitato, nel moderno comportamento critico, una serie di tabù deformanti. Anche gli artisti del passato vengono "revisionati" alla luce della *nouvelle critique*. Si suole guardare a Piero, a fra' Angelico, a Grünewald con un occhio che abbia imparato da Cézanne ciò che è bene e ciò che non è bene. Cézanne ci ha insegnato molte cose: la pittura non vive di solo Cézanne.

* Recensione alla mostra *De Chirico*, Palazzo Reale, Milano, aprile-maggio 1970, "Rinascita", n. 43, Roma, 30 ottobre 1970, p. 16.

Accanto ai nuovi strumenti critici lievita così la mistificazione. Su questo binario si è mossa, in prevalenza, la grande linea della critica italiana, si sono formate le prime collezioni milanesi, si sono decise le assunzioni e le esclusioni, in questa scia è stato letto Morandi. Chi non abbia partecipato a questa codificazione riduttiva del termine “pittura” (pittore o critico) è stato più o meno cortesemente messo alla porta. Sicché si direbbe che si è persa la facoltà di guardare alla pittura per quel che essa è e dice.

Se si pensa poi che quanto sopra vale all'interno di una concezione del linguaggio figurativo comune alla civiltà artistica nata nell'arte greca, tanto più ogni lettura corretta, ogni scoperta di valori autentici ci sarà del tutto impossibile allorché si guardi all'arte asiatica, africana o oceanica. Ogni accostamento a tali valori non potrà che essere legato a questioni di moda o a spirito archeologico: in ogni caso, unilaterale e riduttivo.

Si diceva: la “metafisica” l'avrà inventata de Chirico; ma Carrà è “più pittore”. Per chi non fosse iniziato agli arcani significati di questo termine, non sarebbe stato possibile intendere il significato di tale giudizio.

Si diceva: “Sì! Scipione!; ma Mafai è più pittore”. Oppure: Casorati è interessante ma è poco “pittore”. Si diceva: va bene Picasso, ma Braque è “più Littore”. E si pretendeva distinguere un quadro di Braque cubista da uno di Picasso cubista (dipinti nello stesso anno) sulla base della “pittura”. Quando in realtà entrambi dipingevano con bianco nero e ocre, e proprio per reagire alle vibrazioni del colore impressionista; trasferendo, se mai, quella vibrazione nelle forme. È infatti sull'analisi delle forme (guardando molto attentamente, e beninteso dopo aver visto e studiato molti quadri dei due artisti, di quegli anni e degli anni successivi) che si può arrivare ad attribuire con qualche probabilità di non sbagliarsi. (È, per inciso, va notato che i nostri pittori metafisici non pretendevano di anonimizzare così come avevano voluto fare i cubisti).

È evidente che nei confronti dei quadri “metafisici” propriamente detti di de Chirico (e cioè quelli che vanno dal 1915 al '20), quelli di Carrà dello stesso periodo e le nature morte di Morandi dello stesso periodo si debbono fare tre discorsi diversi. Non mi risulta che un tentativo del genere sia stato fatto. Il termine metafisico non si addice infatti né a Morandi (e de Chirico ha ragione di negargli questa caratterizzazione) né a Carrà, in cui agivano, mescolati insieme con innegabile impeto, Giotto e i futuristi, e per il quale sarebbe più giusto parlare di “realismo magico”. Anche per la loro prossimità al “Novecento”, indirizzo che ebbe in Carrà il testimone più coerente, e, in certo senso, il più qualificato capofila. Quanto a Morandi, autore di bellissimi dipinti nei quali veniva prodotta la testa di un manichino o la custodia di una sveglia o forme geometriche pure (scatole trapezoidali) tubi cilindrici ecc.) egli escludeva dalla presentazione dei suoi oggetti ogni possibilità di allusione romantica. La sua radice era, e rimase sempre, classica.

p. 16 Rinascita n. 43 30 ottobre 1970

Cuno Maestro, non contento se vanto leggere
questi scritti, imperfetti ma
fatti

De Chirico o della pittura

di Renato Guttuso

Della grande mostra antologica di De Chirico «Rinascita» si è già occupata con un articolo di Antonio Del Guercio (1970, n. 28). La stessa mostra ha ora dettato a Renato Guttuso queste pagine di riflessione da artista e insieme da critico che siamo lieti di pubblicare.

L'esposizione di circa 200 opere di Giorgio De Chirico che, partita da Milano, fa il giro di alcuni musei d'Europa ha offerto la possibilità di scegliere una serie di equivoci e schemi critici, non soltanto nei confronti di De Chirico, ma di tutta la pittura negli ultimi sessant'anni.

Il riconoscimento della eccezionale personalità di De Chirico è sempre stato vizioso e parziale: la personalità di questo artista (unitaria quant'altre mai) è stata tagliata a fette: De Chirico bianco, De Chirico nero; il nesso tra lo aspetto magico-misterioso delle opere sue da tutti accettate, e la sapienza creativa con cui il pittore adoperava i suoi mezzi non è stato mai preso in considerazione. Si dice, infatti, il «mistero» di De Chirico, non la forza pittorica di De Chirico.

La prima prova della falsità degli schemi critici su De Chirico è offerta, in questa mostra, dalla sala che raccoglie il gruppo degli autoritratti e ritratti. Risulta, dal confronto diretto tra i ritratti del '18, '19, '20, '22, con l'*Autoritratto nudo seduto* del '43, o con lo *Autoritratto con la corazza* del '48, che con un salto di trent'anni De Chirico onora la pittura con la stessa energia facendoci partecipare allo stesso intrinseco mistero.

La chiave per capire l'unità di De Chirico, e il suo peso specifico, è, come egli stesso ripete da anni, la pittura. «Pittura» è una parola difficile, ma non nel senso che per intenderla si debba essere iniziati a chi sa quali misteri. Direi anzi, paradossalmente, che è più facile cogliere il suo vero significato se non si è partecipi di alcuna iniziazione. Presso gli «intenditori», il termine sembra essere stato ben circoscritto: la specificità della «pittura» è stata ridotta e compressa entro alcuni margini formali (come ad esempio quelli derivati dalle poetiche degli impressionisti e seguenti). Gli impressionisti ed un secolo di egemonia culturale della Francia hanno dato alla arte moderna un contributo di valore incalcolabile, ma nello stesso tempo hanno provocato e facilitato, nel moderno comportamento critico, una serie di tabù deformanti. Anche gli artisti del passato vengono «revisionati» alla luce della *nouvelle critique*. Si vuole guardare a Piero, a fra' Angelico, a Giotto, con un occhio che abbia imparato da Cézanne ciò che è bene e ciò che non è bene. Cézanne ci ha insegnato molte cose: la pittura non vive di solo Cézanne.

Accanto ai nuovi strumenti critici levitati così la mistificazione. Su questo binario si è mossa, in prevalenza, la grande linea della critica italiana,

si sono formate le prime collezioni milanesi, si sono decise le assunzioni e le esclusioni, in questa scia è stato letto Morandi. Chi non abbia partecipato a questa codificazione riduttiva del termine «pittura» (pittore o critico) è stato più o meno cortesemente messo alla porta. Sicché si direbbe che si è persa la facoltà di guardare alla pittura per quel che essa è e dice.

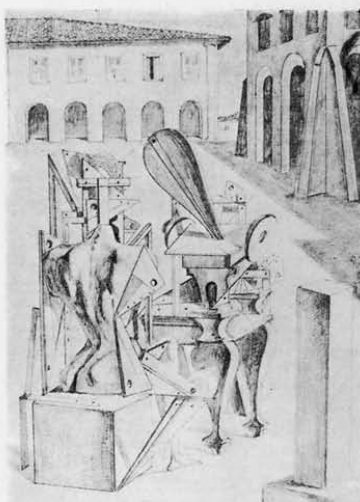
Se si pensa poi che quanto sopra vale all'interno di una concezione del linguaggio figurativo comune alla civiltà artistica nata nell'arte greca, tanto più ogni lettura corretta, ogni scoperta di valori autentici ci sarà del tutto impossibile, allorché si guardi all'arte asiatica, africana o oceanica. Ogni accostamento a tali valori non potrà che essere legato a questioni di moda o a spirito archeologico: in ogni caso, unilaterale e riduttivo.

Si diceva: la «metafisica» l'avrà inventata De Chirico; ma Carrà è «più pittore». Per chi non fosse iniziato agli arcani significati di questo termine, non sarebbe stato possibile intendere il significato di tale giudizio.

Si diceva: «Sì! Scipione! ma Mafai è più pittore». Oppure: Casorati è interessante ma è poco «pittore». Si dice-

va: va bene Picasso, ma Braque è «più pittore». E si pretendeva distinguere un quadro di Braque cubista da uno di Picasso cubista (dipinti nello stesso anno) sulla base della «pittura». Quando in realtà entrambi dipingevano con bianco nero e ocra, e proprio per reagire alle vibrazioni del colore impressionista; trasferendo, se mai, quella vibrazione nelle forme. E' infatti sulla analisi delle forme (guardando molto attentamente, e beninteso dopo aver visto e studiato molti quadri dei due artisti, di quegli anni e degli anni successivi) che si può arrivare ad attribuire con qualche probabilità di non sbagliarsi. (E, per inciso, va notato che i nostri pittori metafisici non pretendevano di anonimizzare così come avevano voluto fare i cubisti).

E' evidente che nei confronti dei quadri «metafisici» propriamente detti di De Chirico (e cioè quelli che vanno dal 1915 al '20), quelli di Carrà dello stesso periodo, e le nature morte di Morandi dello stesso periodo, si debbono fare tre discorsi diversi. Non mi risulta che un tentativo del genere sia stato fatto. Il termine metafisico non si addice infatti né a Morandi (e De Chirico ha ragione di negargli questa caratterizzazione) né a Carrà, in cui agivano, mescolati insieme con innegabile



De Chirico, I matematici, 1917

impeto, Giotto e i futuristi, e per il quale sarebbe più giusto parlare di «realismo magico». Anche per la loro prossimità al «Novecento», indirizzo che ebbe in Carrà il testimone più coerente, e, in certo senso, il più qualificato capofila. Quanto a Morandi, autore di bellissimi dipinti nei quali veniva prodotta la testa di un manichino o la custodia di una svedigia o forme geometriche pure (scatole trapezoidali, tubi cilindrici ecc.) egli escludeva dalla presentazione dei suoi oggetti ogni possibilità di allusione romantica. La sua radice era, e rimase sempre, classica. La pittura di Morandi è tutta nell'equilibrio e nell'ordine nei contrappesi e nelle corrispondenze tonali. In certo senso è il pittore più vicino a Mondrian, e ne era criticamente cosciente (l'ho guardato bene dato che ho tentato di dipingere su di lui una specie di «saggio»). Fuori da via Fondazza sarebbe stato un pittore come Mondrian; come Mondrian infatti è un «trattatista». Ma l'Italia riduttiva gli impose un suo francescano, al quale dopotutto Morandi seppe adattarsi con intelligenza.

La «metafisica» riguarda, in realtà, soltanto De Chirico. E' intuizione sua: vi confuiscono le sue letture giovanili, la passione per la filosofia greca e poi per Nietzsche e Schopenhauer, il sogno della patria greca e gli studi monastici. La «metafisica» è De Chirico; e da lui parte, dal profondo di De Chirico, questa frustata romantica che è la prima a rompere la cristallizzazione della avanguardia seguente agli impressionisti che aprirà la via ai surrealisti, a Ernst ecc. La prima che resti storicamente estranea all'Occidente europeo.

Quando De Chirico dice che il problema della vera pittura è «il quadro di grande quantità», simula una affermazione semplice ed ovvia. Ma la cosa non è semplice né ovvia. Se

infatti De Chirico, anziché dipingere bene «le cose» di cui è composto un suo quadro metafisico, statua, cielo, muro, selciato, fumo, ecc. avesse «dipinto» male un'idea letteraria, egli non avrebbe espresso nulla, non avrebbe «significato» alcuna immagine.

E' chiaro che il pittore ha le idee, ma non dipinge idee: il pittore dipinge solo le cose. E solo dal modo come le ha dipinte può essere scaturite le idee.

Sicché l'apologia che De Chirico fa della tecnica, non riguarda una manualità astratta, ma la capacità del pittore di esprimere, di raffigurare con evidenza e con potenza le cose che affronta. Si tratta cioè della identificazione della «tecnica» con la intelligenza pittorica.

La vera questione è nel metodo, o si potrebbe dire, nell'attitudine morale, con cui il pittore affronta il «regno delle apparenze». Che in De Chirico tali «apparenze» siano continuamente minacciate da un mistero (dall'imprevisto) è cosa da studiare a parte. Ciò che in primo luogo è da affermare è che per un pittore, si tratti di Bontà Angelico o di Van der Weyden, di Caravaggio o di Rubens o di Cézanne, il rapporto si esprime in una tensione imitativa. Tutto sta ad intendere il grado e il valore dell'imitazione. L'intensità con cui si vuole restituire, nella sua interezza, l'oggetto dipinto.

In Monet, o in Cézanne, la imitazione si concentra su problemi particolari; l'oggetto immerso nella luce, in una determinata vibrazione, o il suo peso, la sua corposità (conoscenza visuale negli impressionisti, conoscenza volumetrica in Cézanne e nei cubisti). A ciò si aggiungeva la preoccupazione di escludere dall'operazione del dipingere qualsiasi implicazione sentimentale o romantica («la logica che



De Chirico, Autoritratto nudo seduto, 1942-43

continua a p. 17



Ritratto di Guillaume Apollinaire, 1914

di 16
«emozione»). Di
ste problematiche
inserisce una con-
traordinariamente
vamente ingenua:
ne. (Non a caso
o aveva accostato
Rousseau).
periodo metafisi-
ente detto, gli ele-
netrici (triangoli,
dri, sferoidi, ecc.)
o indurre, anche
a un pensiero in-
ubista, sono sem-
li ad oggetti (sca-
e, tubi di stufa),
oggi il piacere di
Gaspar Friedrich
avvenire solo
recupero che ne
Cio è profonda-
culturale; che si
e con la corrente
per me incompren-
sibile, per-
tratta di dividere
«calligrafia» e «com-
e» come si diceva
di intendere l'effi-
citi essi esercitano
iere di pittori, la
ci affrontano il
affiggere le cose

onde tutto, l'ele-
lega e rende legiti-
ma impresa, è, in
l'esecuzione pitto-
periodi nei quali
a un più felice ci-
fagnoli, altri in cui
li direttamente a
ello più popolare,
lendario america-

ttativa interes-
per linee del tut-
una analogia con
test per verificare
anti paesaggi di
la Dame au po-
è certo una
che intendo sta-
attento a un ana-
oramento. E cioè
rinnesco tra la ec-
emplazione della
zelo pittorico te-
e tutta la eviden-

una certa volenta-
autoritratti)
riare un rapporto
Dirò che anzi, se

potrebbe far notare che, nello stesso anno 1919, De Chirico dipinge la *Natura morta con zucche* dove il « mistero » non è suggerito dalla associazione di elementi inconsueti, ma consiste esclusivamente nella qualità pittorica con cui sono « realisticamente » raffigurati delle zucche. Anche in questo caso la plasticità, il volume, il colore, ecc. sono ragguardevoli attraverso l'impiego coraggioso della tecnica più tradizionale: ombre profonde e trasparenti che fanno girare le forme, pennellate franche di colore chiaro che accendono le emergenze più colpite dalla luce.

Con le date alla mano il critico schematico non può non riconoscere che in il modo come sono dipinte quelle zucche e come sono dipinte le aringhe nei *Pesci sacri*, non c'è alcuna differenza di qualità. Ebbene, si abbia il coraggio di estendere tali analisi a quadri posteriori a questi di circa trent'anni, come *L'autoritratto nudo seduto* del '43 e *L'isola di San Giorgio* del '47 (circa).

Abbiamo visto in questi ultimi trent'anni molte pitture di Giorgio De Chirico nelle quali il pittore sembra ricercare il tema più « seducente », servendosi delle lusinghe e degli effetti più adatti ad impressionare il pubblico più largo. Abbiamo visto le sue mostre ornate di drappaggi di raso, di velluto; i quadri incastonati in fastose dorature scritte con il gusto più vagamente umbertino. Abbiamo visto molti quadri non belli, meri esercizi di un vano magistero tecnico. Ma è necessario aggiungere che sempre mi è accaduto, anche in quelle sale dove gli intenditori passavano ridacchiando, di notare un pezzo, o due, o più, nei quali la stessa pittura degli altri quadri meno felici, alzava il suo timbro, perdeva il carattere dolcissimo e artigianale, rendeva alle cose raffigurare integrità e verità, liberando un alto mistero: lo stesso mistero, riconoscibile e riconosciuto da tutti come esclusivo privilegio dei quadri « metafisici ».

Debbo notare inoltre che anche tra i rafficamenti, (successivi di venti o trent'anni) dei suoi quadri metafisici, e che sono tra i suoi dipinti meno felici perché vi si sente polemica o forzata nostalgia, persino tra questi quadri raffinati, mi è accaduto di vederne qualcuno veramente bello, non inferiore (e forse anche perché inconsciamente diverso) ai modelli degli « anni d'oro ».

Ma queste cose De Chirico le sa e le vede meglio di ogni altro. Infatti in questa mostra milanese, egli ha scelto, tra i quadri degli anni che vanno più o meno dal 1935 ad oggi, se pur con qualche rara eccezione, i quadri più riusciti, dove la risonanza della verità e la potenza espressiva sono al massimo dell'efficacia.

L'aura che in questa mostra si genera è estremamente attiva; si fa il riguardante è costretto a chiedersi, se è, come alcuni dicono, la potenza delle prime sale « metafisiche » a dargli una carica di vitalità tale da stingere, dilagare, sulle altre opere: o se invece non si tratti del fatto che le facili degli schemi (accompagnati spesso dal gusto dello stesso De Chirico per le dichiarazioni paradossali) non abbia impedito di vedere la pittura là dove essa è, a prescindere sia dalle fascinazioni di un mistero esplicito, sia, beninteso, dalle lusinghe di una pittura di facile ac-

cesso al gusto convenzionale della borghesia.

Sembrerà strano che sia proprio io a lasciarmi andare ad un discorso che si direbbe tutto fondato sulla « forma » trascurando, come si direbbe, abbia fatto finora, i contenuti, i significati umani e ad occuparmi, per citare il titolo di Flajano, solo del « gioco » e non del « massacro ».

Ma non staremo qua a ripetere cose ormai liquidate da tempo. Se torniamo per un istante a pensare a Courbet troviamo subito il nostro esempio utile. Certo esistono i quadri sociali, di Courbet, e di grande peso; ed esiste (e quanto esiste!) la sua vita di socialista e di comunista. Ma il suo socialismo è nel suo realismo, è nella sua pittura, nel modo in cui egli dà conto della carne della donna, del fresco di un bosco, della mor-

bidezza dei petali di un fiore.

Riprendere in considerazione i valori della pittura in direzione realistica, significa essere guidati dalla mano del pittore e vedere con più intensità il visibile. Solo così il pittore ci fa vedere l'invisibile. In questo guidarci a vedere, a penetrare, a conoscere, consiste la filosofia del pittore, il modo attraverso cui il pittore esprime la sua filosofia.

Ci si deve a questo punto chiedere (ed infatti ciò viene oggi pressantemente chiesto) quale sia la filosofia di De Chirico, che mondo esprime, a quale pubblico la sua pittura si rivolge. Oggi si chiede conto al pittore di ciò che egli vuol dire: quale sia il suo impegno, così come, appena ieri, l'onore dell'artista consisteva nel suo impegno.

Un discorso sull'impegno o meno, sul parlare « alla borghesia » e lasciarsi consumare da essa, potrebbe essere fat-



De Chirico, Autoritratto in costume del Seicento, 1939

to ugualmente su De Chirico e su Morandi. Ma su Morandi non lo si fa, perché più o meno consapevolmente, il critico distingue tra borghesia come classe e borghesia come gruppo intellettuale.

Anche quest'accusa parte da una barricata, diciamo, linguistica, e riguarda il « mito del mestiere » (« esteriore gastronomia ») cioè non si riferisce a nessuna « rottura linguistica » restando perciò sul piano del « suggerimento illustrativo ». (Persino il '900 viene rivalutato come operazione « linguistica » contro l'autorità del « mestiere » di De Chirico).

Ma la grande scoperta dei surrealisti non fu proprio l'aver capito che il mestiere della pittura è, almeno per la sua parte fondamentale, astorico? E la loro « rottura linguistica » con la tradizione Cé-

zanne-cubismo, non consiste proprio in questa scoperta? La priorità di De Chirico sul movimento surrealista è nota. Ed egli ne è il precursore più qualificato, non solo per l'aspetto « romantico », ma proprio per l'astoricità del linguaggio.

Quando De Chirico dice che non bisogna guardare la superficie dell'opera, ma dietro la superficie, egli smaschera il formalismo della convenzione critica. L'identificazione della « superficie » con la forma-linguaggio-struttura è, infatti, quanto di più grossolano ma anche di più corrente ci sia. Solo una mente grossolana può trovare infatti contraddizione tra un'altra coscienza del mestiere pittorico e l'affermazione secondo cui lo spettatore per scavare dentro

continua a p. 18

Pagine di «Rinascita»,
Roma, ottobre 1970,
con la dedica
di Renato Guttuso
a Giorgio de Chirico

La pittura di Morandi è tutta nell'equilibrio e nell'ordine, nei contrappesi e nelle corrispondenze tonali. In certo senso è il pittore più vicino a Mondrian e ne era criticamente cosciente (l'ho guardato bene dato che ho tentato di dipingere su di lui una specie di "saggio"). Fuori da via Fondazza sarebbe stato un pittore come Mondrian; come Mondrian infatti è un "trattatista". Ma l'Italia riduttiva gli impose un saio francescano, al quale dopotutto Morandi seppe adattarsi con intelligenza. La "metafisica" riguarda, in realtà, soltanto de Chirico. È intuizione sua; vi confluiscano le sue letture giovanili, la passione per la filosofia greca e poi per Nietzsche e Schopenhauer, il sogno della patria greca e gli studi monacensi. La "metafisica" è de Chirico; e da lui parte, dal profondo di de Chirico, questa frustata romantica che è la prima a rompere la cristallizzazione dell'avanguardia seguente agli impressionisti che aprirà la via ai surrealisti, a Ernst ecc. La prima che resti storicamente estranea all'Occidente europeo. Quando de Chirico dice che il problema della vera pittura è "il quadro di grande qualità", simula un'affermazione semplice e ovvia. Ma la cosa non è semplice né ovvia. Se infatti de Chirico, anziché dipingere bene "le cose" di cui è composto un suo quadro metafisico, statua, cielo, muro, selciato, fumo ecc., avesse "dipinto" male un'idea letteraria, egli non avrebbe espresso nulla, non avrebbe "significato" alcuna immagine.

È chiaro che il pittore *ha le idee, ma non dipinge idee*: il pittore dipinge solo le cose. E solo dal modo come le ha dipinte possono scaturire le idee.

Sicché l'apologia che de Chirico fa della tecnica non riguarda una manualità astratta, ma la capacità del pittore di esprimere, di raffigurare *con evidenza e con potenza* le cose che affronta. Si tratta cioè della identificazione della "tecnica" con la intelligenza pittorica. La vera questione è nel metodo, o si potrebbe dire, nell'attitudine morale, con cui il pittore affronta il "regno delle apparenze". Che in de Chirico tali "apparenze" siano *continuamente minacciate* da un mistero (dall'imprevisto) è cosa da studiare a parte. Ciò che in primo luogo è da affermare è che per un pittore, si tratti di Beato Angelico o di Van der Weyden, di Caravaggio o di Rubens o di Cézanne, il rapporto si esprime in una *tensione imitativa*. Tutto sta ad intendere il grado e il valore dell'imitazione. L'intensità con cui si vuole restituire, nella sua interezza, l'oggetto dipinto.

In Monet, o in Cézanne, la *imitazione* si concentra su problemi particolari; l'oggetto immerso nella luce in una determinata vibrazione, o il suo peso, la sua corposità (conoscenza visuale negli impressionisti, conoscenza volumetrica in Cézanne e nei cubisti). A ciò si aggiungeva la preoccupazione di escludere dall'operazione del dipingere qualsiasi implicazione sentimentale o romantica ("la logica che corregge l'emozione"). Di fronte a queste problematiche de Chirico inserisce una concezione straordinariamente fresca, nuovamente ingenua: la imitazione. (Non a caso Apollinaire lo aveva accostato al douanier Rousseau).

Anche nel periodo metafisico propriamente detto gli elementi geometrici (triangoli, trapezi, cilindri, sferoidi ecc.) che possono indurre, anche con ragione, a un pensiero in direzione cubista, sono sempre ricondotti ad oggetti (scatole, squadre, tubi di stufa).

Purtroppo oggi il piacere di guardare Caspar D. Friedrich o Böecklin può avvenire solo attraverso il recupero che ne fa la moda. Ciò è profondamente anticulturale; che si debba essere o con la corrente o contro è per me incomprensibile. Incomprensibile perché non si tratta di dividere i pittori in "calligrafi" e "contenutisti" come si diceva un tempo, ma di intendere l'efficienza con cui essi esercitano il loro mestiere di pittori, la pienezza con cui affrontano il compito di raffigurare le cose stesse.

Ciò che fonde tutto l'elemento che lega e rende legittima ogni sua impresa è, in de Chirico, l'esecuzione pittorica. Ci sono periodi nei quali egli imbrocca un più felice filone di immagini, altri in cui egli mira più direttamente a colpire a livello più popolare, fino al "calendario americano".

Sarebbe tuttavia interessante rilevare (per linee del tutto interne) una analogia con alcune pitture di Courbet; con certi abbacinanti paesaggi di neve, o con la *Dame au podoscaphe*. Non è certo una similitudine che intendo stabilire, ma piuttosto una analogia di comportamento. E cioè il legame intrinseco tra l'eccitante contemplazione della verità e il mezzo pittorico teso a renderne tutta la evidenza e verità. Anche in una certa volontaria impudicizia (autoritratti) non è da scartare un rapporto con Courbet. Dirò che anzi, se si guarda bene alla radice più profonda della pittura, ci si accorgerà che le analogie sono molte: certi cieli puliti, certi bianchi, certi turchesi; certe ombre profonde che avvolgono gli oggetti. Guardiamo per esempio questo superbo quadro di de Chirico *L'isola di S. Giorgio a Venezia*; un quadro del 1947 del de Chirico, secondo i sapientoni, "pessimo", e guardiamo con quanta gloria di pittura è esaltata la bellezza della città, la sua luce, il suo lusso singolare. Voglio apposta citare questo dipinto; perché fu, ed è ancora, una pietra dello scandalo. Se si fa della pittura un'idea preconcepita, spuria, o riduttiva, come accade all'opinione critica corrente, ci si costringe a rinunciare alla gioia che dà questo dipinto.

La verifica della qualità pittorica di de Chirico va fatta proprio su un dipinto come questo o sull'altro dipinto "test" di questa mostra (per quel che riguarda il de Chirico "pessimo"): l'*Autoritratto nudo seduto*. È noto che della solennità e grandezza che emanano da questo dipinto non si era capito nulla, al momento in cui fu presentato al pubblico (se non erro a una mostra di de Chirico al Circolo della Stampa di Roma, nel 1950 o '51). Anzi il dipinto aveva suscitato la stessa irrisione (e dispetto) che venticinque anni prima aveva suscitato il suo *Autoritratto con la gloria*.

Sempre, s'intende, da parte degli *intenditori*.

Ho detto che questi due quadri sono veri e propri test per verificare ciò che è intrinseco alla pittura di de Chirico e che pertanto non muta la sua sostanza: sia che esso si configuri in ciò che apparentemente è una "veduta", fatta a regola d'arte con tutti i requisiti di piacevolezza, di verosimiglianza, con tutte le attrattive, apparentemente, più banali e più facili, sia che si configuri in una immagine quale la *Malinconia di una strada* (1914) o i *Pesci sacri* del 1919. A proposito di questo famoso dipinto si potrebbe far notare che, nello stesso anno 1919, de Chirico dipinge la *Natura morta con zucche* dove il "mistero" non è suggerito dall'associazione di ele-

menti inconsueti, ma consiste esclusivamente nella qualità pittorica con cui sono "realisticamente" raffigurate delle zucche. Anche in questo caso la plasticità, il volume, il colore ecc. sono raggiunti attraverso l'impiego coraggioso della tecnica più tradizionale: ombre profonde e trasparenti che fanno girare le forme, pennellate franche di colore chiaro che accendono le emergenze più colpite dalla luce.

Con le date alla mano il critico schematico non può non riconoscere che tra il modo come sono dipinte quelle zucche e come sono dipinte le aringhe nei *Pesci sacri*, non c'è alcuna differenza di qualità. Ebbene, si abbia il coraggio di estendere tali analisi a quadri posteriori a questi di circa trent'anni, come l'*Autritratto nudo seduto* del '43 e l'*Isola di San Giorgio* del 47 (circa). Abbiamo visto in questi ultimi trent'anni molte pitture di Giorgio de Chirico nelle quali il pittore sembra ricercare il tema più "seducente" servendosi delle lusinghe e degli effetti più adatti ad impressionare il pubblico più largo. Abbiamo visto le sue mostre ornate di drappaggi di raso, di velluto; i quadri incastonati in fastose dorature scelte con il gusto più volutamente umbertino. Abbiamo visto molti quadri non belli, meri esercizi di un vano magistero tecnico. Ma è necessario aggiungere che sempre mi è accaduto, anche in quelle sale dove gli *intenditori* passavano ridacchiando, di notare un pezzo, o due, o più, nei quali la stessa pittura degli altri quadri meno felici alzava il suo timbro, perdeva il carattere dolciastro e artigianale, rendeva alle cose raffigurate integrità e verità, liberando un alto mistero: lo stesso mistero, riconoscibile e riconosciuto da tutti come esclusivo privilegio dei quadri "metafisici".

Debbo notare inoltre che anche tra i rifacimenti (successivi di venti o trent'anni) dei suoi quadri metafisici e che sono tra i suoi dipinti meno felici perché si sente polemica o forzata nostalgia, persino tra questi quadri rifatti mi è accaduto di vederne qualcuno veramente bello, non inferiore (e forse anche perché inconsciamente diverso) ai modelli degli "anni d'oro". Ma queste cose de Chirico le sa e le vede meglio di ogni altro. Infatti in questa mostra milanese, egli ha scelto, tra i quadri degli anni che vanno più o meno dal 1935 ad oggi, se pur con qualche rara eccezione, i quadri più riusciti, dove la risonanza della verità e la potenza espressiva sono al massimo dell'efficacia.

L'aura che in questa mostra si genera è estremamente attiva; sì che il riguardante è costretto a chiedersi, se è, come alcuni dicono, la potenza delle prime sale "metafisiche" a dargli una carica di vitalità tale da stingere, dilagare, sulle altre opere; o se invece non si tratti del fatto che la facilità degli schemi (accompagnati spesso dal gusto dello stesso de Chirico per le dichiarazioni paradossali) non abbia impedito di vedere la pittura là dove essa è, a prescindere sia dalle fascinazioni di un mistero esplicito, sia, beninteso, dalle lusinghe di una pittura di facile accesso al gusto convenzionale della borghesia.

Sembrerà strano che sia proprio io a lasciarmi andare ad un discorso che si direbbe tutto fondato sulla "forma" trascurando, come si direbbe abbia fatto finora,

i contenuti, i significati umani; e ad occuparmi, per citare il titolo di Flajano, solo del "gioco" e non del "massacro".

Ma non staremo qua a ripetere cose ormai liquidate da tempo. Se torniamo per un istante a pensare a Courbet troviamo subito il nostro esempio utile. Certo esistono i quadri sociali, di Courbet, e di grande peso; ed esiste (e quanto esiste!) la sua vita di socialista e di comunardo. Ma il suo socialismo è nel suo realismo, è nella sua pittura, nel modo in cui egli dà conto della carne della donna, del fresco di un bosco, della morbidezza dei petali di un fiore.

Riprendere in considerazione i valori della pittura in direzione realistica, significa essere guidati dalla mano del pittore e vedere con più intensità il visibile. Solo così il pittore ci fa vedere l'invisibile. In questo guidarci a vedere, a penetrare, a conoscere, consiste la filosofia del pittore, il modo attraverso cui il pittore esprime la sua filosofia.

Ci si deve a questo punto chiedere (ed infatti ciò viene oggi pressantemente chiesto) quale sia la filosofia di de Chirico, che mondo esprime, a quale pubblico la sua pittura si rivolge. Oggi si chiede conto al pittore di ciò che egli vuol dire; quale sia il suo impegno, così come, appena ieri, l'onore dell'artista consisteva nel suo disimpegno.

Un discorso sull'impegno o meno, sul parlare "alla borghesia" e lasciarsi consumare da essa potrebbe essere fatto ugualmente su de Chirico e su Morandi. Ma su Morandi non lo si fa perché, più o meno consapevolmente, il critico distingue tra borghesia come classe e borghesia come gruppo intellettuale.

Anche quest'accusa parte da una barricata, diciamo, linguistica e riguarda il "mito del mestiere" ("estriore gastronomia") cioè non si riferisce a nessuna "rottura linguistica" restando perciò sul piano del "suggerimento illustrativo". (Persino il "Novecento" viene rivalutato come operazione "linguistica" contro la astoricità del "mestiere" di de Chirico).

Ma la grande scoperta dei surrealisti non fu proprio l'aver capito che il mestiere della pittura è, almeno per la sua parte fondamentale, astorico? E la loro "rottura linguistica" con la tradizione Cézanne-Cubismo, non consiste proprio in questa scoperta? La priorità di de Chirico sul movimento surrealista è nota. Ed egli ne è il precursore più qualificato, non solo per l'aspetto "romantico", ma proprio per l'astoricità del linguaggio.

Quando de Chirico dice che non bisogna guardare la superficie dell'opera, ma *dietro* la superficie, egli smaschera il formalismo della convenzione critica. L'identificazione della "superficie" con la forma-linguaggio-struttura è, infatti, quanto di più grossolano ma anche di più corrente ci sia. Solo una mente grossolana può trovare infatti contraddizione tra un'alta coscienza del mestiere pittorico e l'affermazione secondo cui lo spettatore per scavare dentro l'opera, non deve essere distratto dalla verosimiglianza, ma guidato dall'invenzione linguistica. È infatti nel "rapporto" tra la superficie e ciò che sta dietro che consiste il fenomeno "pittura". È indubbiamente vero che la pittura di de Chirico piace al pubblico. È anche vero che la sua tematica, le cose cioè che dipinge sono solo cose, oggetti,

nudi, cieli, frutta, fiori, boschi. Sarebbe sciocco e assurdo pretendere che de Chirico si occupi di una storia di fatto, delle avventure dell'uomo. Egli ha fatto un altro lavoro. La sua intenzionalità è stata ed è puramente "visuale", tutto in lui diventa "oggetto", anche "l'eternità", l'astoricità, il mito greco ecc... Certo! de Chirico è piuttosto rivolto a Rubens che a Rembrandt. Ma nessuno si sogna di rimproverare a Rubens di non essere Rembrandt.

Confondere de Chirico con l'architettura del regime e parlare di "littorali del Surrealismo" di Piacentini e Del Debbio e dei rapporti tra de Chirico e il "Novecento" è privo di senso. Ciò che lega de Chirico ai surrealisti, al punto di essere da loro giudicato un precursore e un maestro, assai più del tanto conclamato "mistero" (che in definitiva è un risultato) è il modo di usare liberamente il linguaggio pittorico. Che in questo de Chirico sia stato aiutato da Böcklin e dall'Accademia di Monaco, apertamente ostile alle riduzioni impressioniste, non ha molta importanza. Di Böcklin in de Chirico, dopo il primo periodo italiano intorno al 1910, resta solo qualcosa in alcuni paesaggi. C'è un modo nuovo o se si vuole più antico, cioè più integrale, di affrontare il rapporto tra la raffigurazione e la cosa.

Per concludere queste note in difesa della pittura, dirò che, in un'epoca di tentativi, di ipotesi di lavoro quasi sempre morte nello stesso momento in cui si presentavano come ipotesi, de Chirico è il solo pittore italiano che, in questo secolo, abbia parlato delle cose senza alienarsi da esse, abbia detto attraverso le cose parole nuove agli uomini, oggettivamente anche sul nostro tempo, sia pure presentandolo come un luogo da cui estraniarsi, cose nuove sulla Italia. A mio parere resta, con Picasso, l'unico pittore moderno degno di stare a sedere in Elicona con le muse e con i pittori antichi.