

METAPOLIS. METAFISICA E CITTÀ

Vincenzo Trione

“Le peintre ne doit pas faire ce qu’il voit, mais ce qui sera vu”.

Paul Valéry, *Mauvaises pensées*

Pier Paolo Pasolini: “La forma della città”

Dinanzi al nostro sguardo, si disegneranno costellazioni inattese. Si intuiranno cataloghi di esperienze, laboratori di immagini. Si comporranno orizzonti paralleli, geografie sorprendenti, geroglifici di palinsesti semicancellati.

Intanto, scorrono i fotogrammi di *La forma della città*. Il primo *frame* ritrae un luogo avvolto in un’atmosfera che sta tra il grigio e l’azzurro. È l’inizio del film “politico” di Pier Paolo Pasolini, trasmesso dalla Rai nel febbraio del 1974.¹ Non una semplice intervista, né una registrazione di risposte a una serie di domande. Un taccuino, nel quale confluiscono riflessioni e nostalgie. Un diario di appunti, che coniuga commenti improvvisati, inquadrature colte dal vero, schegge di riprese fatte in paesi asiatici. Un “critofilm”, per riprendere un’idea di Ragghianti. Un *pamphlet* civile, attraversato dallo stesso sdegno morale che è possibile ritrovare negli *Scritti corsari*.

Un breve viaggio nel paesaggio italiano, per riflettere sul *profilo* urbano. I set scelti sono nel Lazio, in una regione dove, come ricordava Cesare Brandi, si respirano ancora la mitologia e il mistero, tra “alberi densi e ombrosi, ma d’un’ombra calda” ed “erbe a ciuffi mai troppo verdi, perché tutti i colori sono sottomessi a un sole che brucia, a una notte che li succhia in silenzio”².

Punti lontani: la montagna, il mare.

Ecco Orte, annegata dentro veli opachi. Accompagnato da Ninetto Davoli, Pasolini inquadra la perfezione quasi geometrica del piccolo centro, compatto nella sua pensilità rupestre, emblema dell’ideale di “bellezza italiana”. Un paese posto ai limiti del deserto e dell’erosione vulcanica, icona di povertà e di sincerità. L’obiettivo della cinepresa si sposta. Si intuiscono alcune presenze estranee. L’aspetto della cittadella etrusca appare devastato dal virus di una modernità corrotta. A destra e a sinistra, prive di ogni pianificazione, case “senza invenzione”: appartengono a un altro mondo, a maniere differenti. Si determina una “mescolanza che incrina e turba lo stile” dell’insieme. Viene alterato il dialogo tra la “massa architettonica” e l’ambiente, tra la forma costruita e la natura.

¹ Sul film televisivo di Pasolini, prodotto dalla Rai e diretto da Paolo Brunatto nell’autunno del 1973, si legga il contributo di R. Chiesi, *La forma di Orte* (il testo è riportato in http://www.pasolini.net/cinema_formadellacitta.htm). Su *La forma della città* si veda, inoltre, la relazione di G. Contini al convegno su Pasolini tenutosi a Firenze nel marzo del 1980 (gli atti del convegno sono raccolti, poi, nel volume *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze*, a cura di A. Panicati e S. Sestini, Firenze, Salani, 1982). Sull’interesse di Pasolini per le questioni urbanistiche, è di notevole interesse un *reportage* dell’estate del 1959, in cui lo scrittore descrive le impressioni del paesaggio italiano attraversato in macchina, soffermandosi sugli intrecci tra cambiamenti e tradizione, tra vacanze borghesi e residui di un dopoguerra difficile: a lungo rimasto inedito, il *reportage* è stato pubblicato postumo, accompagnato dalle fotografie di P. Secilicr. Cfr. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Contrasto, Roma, 2005.

² C. Brandi, *Terre d’Italia* (1991), a cura di V. Rubiu, pref. di V. Sgarbi, introd. di G. C. Argan, Bompiani, Milano, 2006, p. 360.

Un altro fotogramma. Non si parla più di deturpazione del paesaggio, ma di un riscatto possibile. Il sipario si alza su Sabaudia, il *buen retiro* pasoliniano. Nulla è consueto. Gli edifici e le piazze affondano in una fragile luce lagunare.

Siamo in uno spazio fortemente connotato in chiave ideologica. Eppure, si compie un prodigio. Una “città ridicola” si fa, quasi per incanto, stupefacente. Creata per volontà del regime, Sabaudia, dice Pasolini, “non ha nulla di fascista”. Solo i caratteri esteriori rimandano a una precisa volontà politica, che ha “obbligato” gli architetti a concepire un luogo secondo precise regole: estetizzanti, accademiche, razionalistiche. Pasolini è animato da una convinzione: “Il regime non è riuscito a scalfire la realtà profonda dell’Italia rustica, paleoindustriale.” È questa stessa *realtà* ad aver fatto sorgere Sabaudia, non il fascismo.

Carrellate di dettagli e di segmenti. Si rimane interdetti. Non c’è nulla di irreale. Sabaudia si dispone su un crinale, tra metafisica e realismo. Ricorda gli scenari dipinti da de Chirico nei suoi quadri. Ma, vista da lontano, indica una dimensione “a misura d’uomo”: è abitata da famiglie, da “esseri viventi, completi, interi, pieni, nella loro umiltà”.

The Waste Land

Ecco il punto: tra metafisica e realismo. Muoviamo da questa *soglia*. Con una rapida battuta, Pasolini intuisce problemi, suggerisce sentieri. Conduce in una storia precaria e provvisoria, ancora da percorrere, con anfratti difficili da penetrare, tra poche conferme e tante ipotesi, tra controlli e reticenze. Una vicenda incerta, segnata da ritrovamenti e da deviazioni, da incroci e da sfioramenti tra mondi. Codici ed espressioni si lambiscono in un *défilé* di metafore e di epifanie, di analogie e di metonimie. I confini tra i linguaggi crollano. Episodi di involontarie vite parallele. Interferenze reciproche. *Correspondances*. Percorsi distanti, ma straordinariamente vicini. Lontani, eppure affini. Sentieri obliqui. Partenze e inaspettati arrivi. Avventure *inconciliate*. Tanti fermo-immagine. Assistiamo a un *film invisibile* con una trama estremamente articolata, che riserverà un finale a sorpresa.

Le prime scene evocano i volti delle città dipinte da Giorgio de Chirico, tracce di una curiosa urbanistica del destino, simboli di un’autentica ossessione poetica, di una vera *maladie d’amour*.

La *polis* è un motivo ricorrente nell’opera del padre della Metafisica, dagli anni giovanili sino alla vecchiaia. Con una breve parentesi di “disattenzione”, che coincide con l’epoca del ritorno all’ordine, in cui prevale un secentismo naturalistico, popolato di cavalli dalle criniere di spuma e di cavalieri con sfarzose uniformi spagnolesche.³

Il film invisibile inizia nel 1913, con *La malinconia di una bella giornata*. Lo spazio urbano è fatto di torri rotonde, squadrate, cilindriche, a vari ordini e piani, con colonne massicce come fumaioli, simili a totem di un altro mondo. I volti della natura sono quasi del tutto assenti. È *scolpito* con il colore il profilo di un territorio abbandonato in una dimensione posta al di là della storia, segnato da corpulente divinità sdraiate, da busti senza testa, da arti frantumati di manichini.

³ Sulle città di de Chirico, si veda V. Trione, *Atlanti metafisici*, Skira, Milano, 2005 (in particolare, la seconda parte, “Polis”, pp. 131-208). Sulla presenza della figura della città nelle opere metafisiche “storiche”, si rimanda anche a P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo, Milano, 1997, *passim*.

È l'avvio di un percorso, che conduce in città in-temporali, quasi un controcampo rispetto agli entusiasmi avanguardistici. Siamo distanti dalle metropoli rumorose e accecanti raffigurate dai futuristi, cifre dell'utopia modernista, convulse, impetuose, disordinate, violente nei loro contrasti, palpitanti di gente e di traffico, vivide di suoni e di voci, ingombre di grattacieli e di mezzi di trasporto.

Gli unici emblemi della civiltà contemporanea sono costituite dalle sagome di treni sbuffanti presenti in varie opere della Metafisica. Si vedono anche altre schegge del presente: ciminiere potenti, senza finestre, sormontate da bandiere sventolanti, segni dell'attivismo del mondo contemporaneo, figure per sprofondare nei misteri della città moderna. Fabbriche a ordini ciechi di colonne, templi della ragione, "fari di osservatori lungimiranti"⁴, in grado di entrare, con una funzione attiva, nel dispositivo figurativo.

Solo echi. Non c'è movimento, come invitano a pensare gli orologi immobili che si trovano in molti quadri. Non siamo in un vortice impazzito, in cui uomini e cose si compenetrano. Non vi sono folle *agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommossa*. Nella città di de Chirico, si respira una atmosfera interiore, distante dal fragore delle officine e delle guerre. Gli edifici sono sistemati in uno spazio inospitale. La massa – che era stata la protagonista di ogni *azione* futurista – è assente.⁵

Attraversate da suggestioni letterarie dannunziane e campaniane⁶ e da motivi urbanistici rinascimentali, le città di de Chirico hanno poco di reale: immobili, sono sottratte al tempo. In esse, vi è posto solo per mute effigi, colte attraverso la magia della scrittura per immagini. Non vi sono dettagli rassicuranti, né ornamenti piacevoli. Fortemente connotati dalle geometrie delle case e delle strade, gli ambienti sono visti *sub specie aeternitatis*.

L'*urbs* dechirichiana è tranquilla, stabile; allude a una permanenza. È quasi reticente. In essa, scriveva Sartre, si manifesta "la loquacità dei segni nel tenace silenzio delle cose"⁷. All'apparenza, è priva di turbolenze e di inquietudini. Monumentale, è immersa nella luce dell'irrealtà. Le architetture hanno una notevole consistenza. L'uomo non esiste in sé: è posto in relazione con l'universo costruito.

Si susseguono spazi larghi, con edifici a forma rettangolare, fughe di archi e di finestre. Talvolta, appaiono – solitarie – torri, che accentuano l'andamento verticale delle scene, rafforzando la sensazione di prospettive rapide. Sullo sfondo, dove inizia la campagna, dinanzi all'orizzonte di cieli oppressivi e di mari oscuri, troviamo barriere. Dietro muri, appare, spesso, un treno, che sprigiona nuvole di vapore, come in un sogno infantile.

Le rappresentazioni si svolgono nell'"ora gravida del mistero del meriggio alto", tra ombre scure, proiettate da un sole inclinato. Linee precise, contorni netti e superfici piane suggeriscono una chiarezza, che è immediatamente rotta da oggetti bizzarri. Nulla è come si manifesta. La solarità incontra una freddezza nordica, esaltata dallo sventolare delle bandiere, che garriscono al vento.

Le piazze metafisiche vivono in climi attoniti. Vi sono solo sagome prive di identità, oramai trasfor-

⁴ P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino, 1995, p. 83.

⁵ Sulle differenze tra la città futurista e quella metafisica, si rinvia a C. de Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre* (1972), Electa Napoli, Napoli, 1998 (5ª ed.), pp. 70-75.

⁶ Sulla presenza di motivi poetici dannunziani e campaniani nell'opera di de Chirico, si legga M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982, pp. 79-82.

⁷ J.-P. Sartre, *Essays in Aesthetics*, Washington Square Press, New York, 1963, p. 129.

mate in muse inquietanti. La città è spostata nei territori di un immaginario acido e scabro, intriso di una umanistica *pietas* nei confronti dell'*anonimato* metropolitano, accettato come condizione inevitabile della modernità. Cancellazione virtuale dell'individuo dal contesto circostante, il *senza nome* è il luogo privilegiato dell'isolamento della coscienza, che viene restituito, con partecipato disincanto, attraverso mute scenografie fatte di portici e di muri, di strade e di palazzi.

Sono rimasti solo edifici e monumenti. Gli abitanti sono andati via, in una sorta di *the day after*. Nella fuga, essi hanno lasciato, dietro di sé, scarni ricordi. Oramai, possono accedere alla ribalta solo attraverso arnesi, simulacri, calchi. A volta, compaiono, in lontananza, minime figure smarrite.

Un analogo *abbandono* era stato mirabilmente evocato in un aforisma de *La gaia scienza*, che racchiude la "summa della filosofia dell'architettura" di Nietzsche.⁸ Vi si legge: "Bisognerà una volta, e probabilmente in un prossimo futuro, renderci conto di quel che manca soprattutto alle nostre grandi città: luoghi tranquilli e ampi, ampiamente estesi, per la meditazione, luoghi con lunghi loggiati estremamente spaziosi per il tempo cattivo o troppo assoluto, nei quali non penetra il frastuono dei veicoli e degli imbonitori, e in cui un più squisito rispetto delle convenienze vieterebbe anche al prete di pregare ad alta voce: fabbricati e pubblici giardini che esprimerebbero nel loro insieme la sublimità del meditare e del solitario andare."⁹

Nietzsche parla di luoghi vuoti e sereni, privi di un'immediata utilità, destinati esclusivamente alla meditazione e al *solitario andare*, liberi dal frastuono del traffico e dal chiasso della folla, protetti da edifici lineari.

In questi tratti, è il profilo della città metafisica di de Chirico. Rifugio urbano, impenetrabile ai rumori della modernità, senza masse. Spazio dove la caotica vertigine del presente si arresta.

"L'ammutolarsi davanti alla bellezza è un intenso attendere", scrive Nietzsche. E ancora: "Ma la calma che è in essa, il sentimento di benessere, la liberazione dalla tensione? Evidentemente qui ha luogo un deflusso perfettamente uniforme della nostra forza: noi ci adeguiamo, per così dire, agli alti colonnati che percorriamo."¹⁰ Sono, queste, le caratteristiche di un ambiente umano governato da "grandezza, calma e solarità – qualità in cui ogni cosa terrestre si trasfigura"¹¹.

De Chirico muove dalle pagine della *Gaia scienza*, per dipingere scene di splendori e di macerie.¹² Non vi sono illuminazioni momentanee. Le architetture non sono bagnate da raggi improvvisi; non hanno giorno, né notte. Vivono nel tramonto. L'aria non smussa gli angoli, ma li accentua. Il colore dell'atmosfera è quello del travertino o del granito millenario, cui le ombre infondono una misteriosa gravità.

Le *città sospese* suggeriscono un'Ellade lontana, tra palazzi e portici, archi e terrazze. Un universo antico, scandito da volumi che aspirano a una elementarità a cui la cultura italiana primonovecentesca appare resistente. I piani non si compenetrano. Dei mondi metafisici colpiscono l'immobilità, la solitu-

⁸ Cfr. F. Neumeyer, *Nietzsche and Modern Architecture*, in A. Kostka - I. Wohlfarth (a cura di), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, Issues & Debates, Los Angeles, 1999, pp. 285-309.

⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano, 1971, p. 156.

¹⁰ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*. 1882-1884, vol. VII, t. I, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1982, p. 288.

¹¹ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1896), vol. II, introd. di M. Montinari, Adelphi, Milano, 1986, p. 262.

¹² Sulle influenze del "pensiero architettonico" di Nietzsche sull'opera di de Chirico, si veda P. Baldacci, *The Function of Nietzsche's Thought in de Chirico's Art*, in A. Kostka - I. Wohlfarth (a cura di), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, cit., pp. 91-113. Si legga, inoltre, F. J. Bauer, *De Chirico urbanista. Lo spazio e il vuoto nell'ideare la città fra le due guerre*, in *Storica*, IX, 25-26, 2003, pp. 43-69.

dine, la nettezza smaltata dei contorni. Si afferma, con precisione, il corpo degli edifici. È, questo, “l’aspetto di solidità che deve dare il senso di un valore assoluto ed eterno all’arte rivelata da Mnemosyne”¹³. Avvolte da strambi oggetti domestici, “testimonianze imbarazzanti di un’eredità ingiustificabile”¹⁴, le piazze d’Italia ruotano intorno a un’*assenza*. Sono il teatro assurdo per battaglie tra argonauti mai esistiti. Collocate in una regione intermedia, tra luce e buio, vivono tra la profondità del cielo e la superficie della terra. Sono abbandonate nel vuoto che fluttua tra le schegge del mondo, in un’aura intermittente, che carica gli edifici di sensi oscuri. Le fabbriche e le ciminiere sono spente. Il mondo è solo un fondale, su cui scorrono identità intrappolate nelle forme rigide di statue, di manichini, di birilli. Intuiamo una cesura improvvisa, attraverso impercettibili avvertimenti. L’ombra continua a cadere. La malinconia dei bei pomeriggi rende lenti e pesanti i contesti. Scorgiamo territori che trasmettono smarrimento, inquietudine, isolamento, al di là dei rumori della storia.

Uno sbandamento di epifanie vissute e immaginarie. Una *discarica* folgorante, maestosamente discontinua, tra spoglie e rottami. Una cattedrale di memorie clandestine. Un arcadico paesaggio di resti edificati. Attraversiamo atlanti, che potrebbero essere descritti con i versi di Thomas S. Eliot, il quale, in *La terra desolata*, parlava di una “città irreale, / sotto la nebbia scura di un’alba d’inverno”¹⁵.

Geografie analoghe

Per dipingere la sua *unreal city*, de Chirico isola alcuni frammenti, attribuendo all’*inquadratura* un ruolo centrale. Basa la propria azione su gesti di evidente matrice fotografica. Sulla *chiusura*, che riconduce la vastità del mondo all’interno di una cornice simile a una finestra; sull’*isolamento*, necessario per la ripresa; e sull’*esposizione*, per porre in risalto elementi dell’insieme.¹⁶

Con queste tecniche di ripresa, de Chirico realizza immagini vuote: non luoghi solitari, ma privi di animazione. La città appare deserta come un appartamento che non ha ancora trovato nuovi inquilini. Siamo nella stanza delle menzogne e degli imbrogli.

Dietro la *tragedia degli equivoci*, vi è sempre il confronto con la realtà.¹⁷ Le prime seduzioni nascono dal dialogo con le città – Monaco, Roma, Firenze, Torino, Parigi, Ferrara. De Chirico tuttavia non si propone mai di riportare, in maniera fedele, la *verità* nelle sue opere. Il suo occhio è come quello di un viaggiatore che resta sorpreso, nell’incontro con paesi sconosciuti. Cataloga reperti di un archivio del presente. A differenza dell’architetto – per il quale gli spazi sono dati precisi e definiti – egli concepisce i luoghi come personaggi delle sue *scritture pittoriche*, da modificare, da spostare. Si serve delle “sue” città come di un pretesto visivo, con il quale non intrattiene un atteggiamento di astratta fedeltà. Propone appropriazioni indebite, soffermandosi, in particolare, su squarci di quotidianità, su spaccati urbani.

¹³ P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., p. 293.

¹⁴ A. Branzi, *Introduzione al design italiano*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999, p. 79.

¹⁵ T. S. Eliot, *La terra desolata* (1922), in *La terra desolata. Quattro quartetti*, a cura di A. Tonelli, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 37.

¹⁶ Sulla matrice fotografica del lavoro di de Chirico, si vedano i contributi di C. Marra, *Metafisica dello sguardo fotografico*, in R. Barilli e F. Solmi (a cura di), *La Metafisica: gli anni Venti*, vol. II, Bologna, Galleria d’Arte Moderna, 1980, pp. 663-665 e *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, in particolare pp. 73-89.

¹⁷ Sui “luoghi” di de Chirico, si rimanda a P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica, passim* e a F. Benzi, *Eccentricità*, Electa, Milano, 2004, in particolare pp. 87-112.

I quadri metafisici – almeno quelli dipinti fino al 1919 – nascono, spesso, da attimi impreveduti. De Chirico ama passeggiare con taccuini. Registra sui fogli – la maggior parte dei quali è andata perduta – grafie sommarie, schizzi infantili. Riprende spunti dell'urbanistica neoclassica e romantica tedesca. Si sofferma sui motivi che sembrano adattarsi alle sue “necessità di mediazione formale”¹⁸. Non coglie l'architettura nel suo insieme. Si sofferma solo su particolari, disarticolando la visione omogenea in tanti tasselli che, poi, ricomponi in mosaici. Custodisce tracce che, negli anni, abbandonerà e riprenderà incessantemente, creando inestricabili labirinti.

Compriamo un viaggio per svelare le forme dell'*architettura interna*. De Chirico sottopone il mondo a un processo di scarnificazione del superfluo; lo presenta nella sua anatomia, attraverso una rete di significati. Rappresenta l'*invisibile* di strade, di piazze, di edifici. Non guarda la natura, né la descrive. Sprofonda nei meandri dell'anima, per lasciare apparire le forme dell'infinito. Allestisce scene abbandonate, che consentono allo spettatore di proiettare sui dipinti i loro sentimenti. Sul palcoscenico dell'opera, dispone oggetti destinati a catalizzare lo sguardo, con associazioni libere, per suscitare inediti effetti percettivi, impreveduti stati di conoscenza.¹⁹

De Chirico elabora una *città analoga*, fondata su presenze realistiche. Raccoglie ogni cosa nello spazio dell'*agorà*, dissolvendo, sullo sfondo, i quartieri dove si svolge la vita quotidiana. I suoi *spazi* appaiono compatti e, insieme, eclettici. Sono non-luoghi: non esistono, anche se spesso, dietro i singoli elementi costitutivi, è possibile riconoscere specifici modelli. Alcuni barlumi delle sue piazze derivano da una precisa memoria visuale; ma sono disposti in enigmatici stratagemmi.

Attraverso un complesso sistema di corrispondenze, de Chirico svela mondi inattesi. Accosta, in un unico *topos*, ambienti lontani. Impianta una città fantastica sulle fondamenta di quella vera. Le sue architetture dipinte sono coperte di miti e di leggende, come l'impero, in una parabola di Borges, è avvolto dalle mappe disegnate dai cartografi...

De Chirico stringe d'assedio il reale, per allargare il raggio d'azione dell'immaginario, fissato dal compasso del desiderio con l'aritmetica esattezza di un risarcimento. Su una scacchiera, fa giocare elementi inventati e dati veri, che dispone all'interno di una dimensione sfiorata da alterazioni e da dissonanze, distante dalle necessità della storia. La libertà più intensa, per lui, nasce sempre dal confronto con il mondo, filtrato attraverso trasposizioni.

Sono presentate sezioni di città. De Chirico si sofferma solo sui *valori plastici*, abbandonando ogni discorso esplicito. Sottopone i suoi “materiali” a parodie, che frantumano e distorcono. Ricorre a profanazioni rivolte a disincantare e a restituire a un uso diverso ciò che il sacro aveva separato e impie-trito.²⁰ Neutralizza ogni fonte di partenza. Tratta le architetture come brandelli da utilizzare a piacere, togliendo loro l'aura propria del tempo in cui erano state edificate. Nei suoi *assemblages*, Monaco, Firenze, Torino, Parigi e Ferrara sono riconoscibili solo attraverso echi, impronte. Luoghi di transiti e di dispersioni, iscritti in dinamiche percettive inedite.

Sulla superficie, si stagliano vedute urbane – veri *ritratti di città* –, in cui convergono eccentriche

¹⁸ P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., p. 39.

¹⁹ H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, in E. Coen (a cura di), *Metafisica*, Electa, Milano, 2003, pp. 18-32.

²⁰ Sul concetto di “desacralizzazione” si legga G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005 (in particolare, *l'Elogio della profanazione*, pp. 83-106).

documentazioni di situazioni reali, con scorci di piazze e di edifici violati da idealizzazioni crudeli, che determinano lo scarto tra la verità delle cose e la verità dell'arte, nel segno di una ispirata *teatralizzazione* del paesaggio, capace di alimentare un forte clima di attesa.

Apparentemente, de Chirico elabora situazioni nelle quali nulla si muove – ogni movimento è congelato. In realtà, non restituisce un'immagine di ordine, né di immobilità. Non concepisce lo spazio come una struttura immutabile, né come una forma chiusa, ma come un processo in eterna trasformazione, scandito dalla divergenza tra i livelli, da proporzioni infrante, da deviazioni di profili, da angoli che modulano curve. Disegna architetture imperfette, nelle quali, sulla scia di una bella pagina di Filarete²¹, il centro della rappresentazione è sempre spostato. Offre scorci apparentemente sfondati. Applica all'immagine frontale le stesse regole che il cartografo adotta nelle mappe. Pensa il quadro come una geografia: una superficie su cui l'altezza dei volumi è ridotta a una serie di forme.

I principi della razionalità sono infranti in un *patchwork*, nel quale si sovrappongono vari episodi, disposti secondo un montaggio rotto. Portandosi al di là di ogni fascinazione letteraria o filosofica, de Chirico fa slittare i diversi piani di lettura, tra scivolamenti e confluenze. Tutte le suggestioni "vere" sono stravolte in rappresentazioni impenetrabili. Nei confini del già noto, si aprono regioni inedite. Il familiare si rivela perturbante. Conquistiamo un *altrove* che suscita sconcerto, in un gioco tra vicinanza e lontananza.

Formate da innumerevoli schegge di realtà, le città impossibili sembrano sempre prive di qualcosa. Sono gestite da ingranaggi che non funzionano fino in fondo. Ma procedono per tagli e cesure.

Giocatore di scacchi, sedotto dal fascino del senza centro, dell'allungato e dell'appiattito, de Chirico conduce in un universo urbano turbato, con edifici reinventati, uniti da folli relazioni, avvolti in un labirinto di figure e di simboli, che si dilata e si ripiega incessantemente. Un mondo di oggetti eterogenei, che, pur conservando una evidente monumentalità, si accostano, per evocare un caos calmo, molto diverso rispetto a quello dipinto dai futuristi.

Un videoclip dell'anima, in cui ogni attimo è fissato in un'immobilità precaria, in un arresto momentaneo, in un delirio senza fine.

Una città dell'assurdo, che ricorda da vicino l'utopialand di Blaise Cendrars.²²

Profezie

Di fronte all'*utopialand* si rimane perplessi. Dove ci troviamo? Siamo in piazze aperte, registrate dal vero, circondate da edifici che nascondono ogni contesto esterno, negando presenze e atmosfere? Oppure siamo in scatole prive di suoni, chiuse da quinte di edifici, ricostruite in maniera artificiale, con un sistema di assi, inclinati verso lo spettatore?

Attraversiamo una dimensione temporale discontinua e felicemente contraddittoria, che va avanti e indietro, per ritornare continuamente su se stessa, per sospendere le successioni e rendere i tasselli in maniera simultanea, come detriti su una spiaggia, abbandonati dal mare, sigillati in una morte

²¹ Nella descrizione di "Sforzinda", Filarete aveva parlato della piazza come di uno spazio ricco di effetti, di vedute, di prospettive, in grado di favorire incontri, collisioni, assecondando i giochi del caso, dell'inconsueto. Cfr. A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura* [1464 ca.], vol. I, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introd. di L. Grassi, Il Polifilo, Milano, 1972, pp. 53-64.

²² B. Cendrars, *Trop c'est trop* (1955), in *Oeuvres*, vol. XI, Denoël, Paris, 2005, pp. 303-332.

apparente. Un *intreccio*, in cui nessuna ferita viene rimarginata.

De Chirico si porta oltre le cautele del tempo storico. Accosta il rigore formale classico alle “aperture” contemporanee; mescola il presente con il ricordo e l’immaginazione, in una frastornante sincronicità; scompone la visione in cascate di impressioni. Definisce convergenze tra epoche lontane. Concilia la sapienza tecnica con la dissonanza della costruzione; salda, nietzschianamente, “la necessità e il gioco del caso, la tensione degli opposti e l’armonia”²³. Dipinge una *ipercittà*²⁴, segnata da tensioni e da sovrapposizioni, prive di una struttura univoca o imperativa.

In anticipo sulle teorie “deliranti” di Dalí, de Chirico inventa un’*architettura della paranoia*. Nel riprendere motivi della poesia di Lautréamont, attua un disinvolto riciclaggio di motivi e di figure, per dar vita a nuovi inizi. Sovrappone le forme del mondo, come se fossero carte da gioco, la cui sequenza originaria non soddisfa più. Si comporta come chi bara con gli ultimi colpi di una partita impossibile, dipingendo scorci allucinati. Paesaggi, sui quali sembra essere arrivato un uragano.

Si tratta di un territorio che poggia su una verticalità, in bilico tra la memoria dell’antica Grecia e del Rinascimento e la prefigurazione del futuro. Sono ribaltate le prospettive. Singolare incrocio tra arcaicità e modernità, le piazze d’Italia disegnano un museo silente, sepolto sotto malinconie e struggeri; e, al tempo stesso, anticipano “lo spettro più attuale dell’urbanistica americana, con le sue periferie alienanti e i deprimenti spazi vuoti”, tra apatia del presente e previsione di un disagio, al di là di ogni definizione esatta di tempo o di presenza.²⁵

Si disegna una profezia, che *parla* del destino della metropoli contemporanea, la quale si pone sempre al di là dei tentativi di imporre ordini e simmetrie. Ogni organizzazione, pensata dal progettista, è trasgredita. I principi della pianificazione sono traditi. La bellezza metropolitana del nostro tempo non è preordinata, e non è neppure il risultato di un programma. È *inintenzionale*; ha qualcosa di spontaneo, di incompiuto. È stravagante, oltre un preciso calcolo, un po’ come una grotta piena di stalattiti sedimentatesi nel tempo. Senza un preciso calcolo, edifici in sé insignificanti si accostano, risplendendo di atmosfere magiche. È una bellezza sorta quasi *per errore*, che, tuttavia, risulta estremamente ricca e intensa.²⁶

La città postmoderna non disegna un mondo pacificato, continuo. Si presenta, invece, come un puzzle costituito da oggetti, che hanno geometrie semplici, accompagnate da proiezioni multiple. Una distesa lambita da piccoli sussulti edilizi, spesso privi di logica. Un fiume che scorre e si infittisce, destruttura e parcellizza. Una costellazione increspata e rugosa, tagliata da bordi, costellata da *topoi*, che si configurano come contenitori in grado di delimitare geometrie mobili. L’irradiarsi della metropoli è costantemente *contraddetto* dalla gravità di corpi edificati. La dilatazione è ostruita di continuo da spazi chiusi e fissi, da barriere invasive e statiche. Vasti *sylos*, che oppongono resistenza contro il dispiegarsi degli ambienti; assorbono e consumano energia, impedendo ogni deriva. “Viviamo ossessionati da immagini

²³ Nietzsche, *La filosofia nell’età tragica dei greci* (1873), a cura di F. Masini, Newton Compton, Roma, 1980, *passim*.

²⁴ L’idea di “ipercittà” è stata elaborata da A. Corboz in un saggio del 1994. Cfr. A. Corboz, *Ordine sparso*, a cura di P. Viganò, pref. di B. Secchi, Franco Angeli, Milano, 1998, pp. 234-238.

²⁵ A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, in G. Celant (a cura di), *Arti & Architettura*, vol. I, Skira, Milano, 2004, p. 37.

²⁶ Kundera ha parlato di bellezza “per errore”, inintenzionale, a proposito di New York (M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* [1984], Adelphi, Milano, 2004 (24ª ed.), pp. 107-108).

e miti di velocità e ubiquità mentre gli spazi che costruiamo insistono pervicacemente nel definire". Si determina una realtà che custodisce tante emergenze, governata da ordini capaci di generare eresie.²⁷ Preludendo a questi scenari, de Chirico compone un campo di forze, in cui ogni elemento si dà come centro di irradiazione del "senso della città". Un sistema di discreti blocchi autonomi, che si accostano e si giustappongono, per comporre, con un abile montaggio quasi cinematografico, una partitura dissonante.

Un insieme visionario, sempre radicato, però, nelle ragioni del *suo* mondo. Come ha osservato Yves Bonnefoy, de Chirico allestisce teatri, che alludono ad altre dimensioni; le ombre che percorrono i suoi quadri indicano un'irrealità. Eppure, si tratta solo di un *trompe l'oeil*. L'universo evocato nei quadri metafisici appartiene al paesaggio *implicito* dell'Italia. Non è riposto solo nelle stanze dell'immaginario, né negli anfratti dell'impossibile. Esiste, "in tutto e per tutto, su questa terra [...], collegato, centrato, reso reale, abitabile da un atto dello spirito"²⁸.

Terre vinte

Non sono ammesse esitazioni. La solennità dell'architettura è perforata con un gesto che determina un *contagio*, capace di restituire un'*altra vita* a ogni elemento assunto. È il gesto, come ha rilevato Jean Cocteau, di uno *spaesaggista*, in grado di mostrare "la realtà spaesandola", di rimuovere i velli dell'abitudine, di far cadere gli oggetti dal cielo.²⁹

Luogo della *différence*, sede di trasformazioni che disintegrano ogni sicurezza e violano la stabilità, la città di de Chirico si offre come una distesa diffusa, priva di centro. Un puzzle mai compiuto, uno schermo su cui si intersecano *layers*, strati, piani, livelli. Una distesa, che mostra sottili analogie con lo *skyscraper* di New York.³⁰

Siamo in un mondo capovolto, travolti da sorprese e da *coups-de-théâtre*. Lo spettatore si comporta come un viandante che arriva in un luogo mai frequentato. È disorientato. Lo spazio urbano viene trasformato in una matassa di nodi che è difficile dipanare. I modelli sono sgretolati, attraverso gesti eretici. Strappi, falsi sentieri, passi nel nulla. Un dedalo di icone e di significati, in cui ci smarriamo, senza possibilità di uscirne. "Disagio di un ballo, dove ci troviamo mascherati di fronte ad amici senza maschera, che posano su di noi uno sguardo sconosciuto e parlano una lingua nuova"³¹, ha osservato ancora Cocteau.

In questa *danza*, viene compiuto un delitto. Nulla è spiegato. Avvertiamo solo la presenza di forze imperscrutabili. L'effrazione mortale e criminale che viene celebrata è illuminante, produttiva. Il paesaggio è costellato di indizi, che restano sul pavimento. Furti, assassini...

Disintegrata ogni omogeneità, le città di de Chirico sono disseminate di presenze schizofreniche. Somigliano a tavole non sparecchiate, quasi una profezia dei paesaggi fantascientifici narrati da

²⁷ M. Cacciari, *Nomadi in prigione*, in «Casabella», LXVI, novembre 2002, p. 7. Su questi temi, si vedano P. Mello, *Metamorfosi dello spazio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; e Z. Bauman, *Fiducia e paura nella città* (2005), introd. di M. Magatti, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

²⁸ Y. Bonnefoy, *L'entroterra* (1971), a cura di G. Caramore, Donzelli, Roma, 2004, pp. 50-51.

²⁹ J. Cocteau, *Il mistero laico* (1928), a cura di A. Boatto, SE, Milano, 2000, p. 43.

³⁰ Sul rapporto di de Chirico con gli Stati Uniti, si rinvia a E. Braun (a cura di), *Giorgio de Chirico and America*, Allemandi, Torino-New York, 1996, e a V. Trione, *Atlanti metafisici*, cit., in particolare pp. 183-194.

³¹ J. Cocteau, *Il mistero laico*, cit., pp. 60-61.

Philip K. Dick nei suoi romanzi. Sulla superficie, si depositano detriti avulsi dalla totalità, da ogni contesto storico e culturale. Frammenti che attestano la fine di un mondo; ma, al tempo stesso, rendono incombenti tracce di quello stesso mondo. Esibiscono una grandezza mutila, in un sottile intreccio tra morte e rinascita. Sono testimonianza tangibile di un universo oramai finito, destinato a un ritmico ridestarsi; mostrano l'intersezione tra invisibile e visibile; esprimono durata ed eternità; rinviano a una memoria tramontata, ma ancora viva, tra risvegli e albe.³² Dapprima, questi brandelli sono isolati, per essere, poi, accostati in inconsuete sintesi.

Relitti di un tempo incontaminato e puro, le rovine delineano una commistione di natura e cultura, che "si perde nel passato ed emerge nel presente come un segno senza significato". Non rimandano solo a un problematico rapporto con la storia; racchiudono, in sé, echi palpitanti, proiettandosi al di là delle subitanee e fragili dinamiche della cronaca. Rappresentano "il culmine dell'arte, nella misura in cui i molteplici passati ai quali esse si riferiscono in modo incompleto ne raddoppia l'enigma esacerbandone la bellezza"³³.

Dinanzi a noi, si distendono quelle che, con Ernst Jünger, si potrebbero definire "terre vinte".

Ecco cosa resta dopo l'esplosione di una bomba. Visioni di un'apocalisse moderna. La cartografia di una catastrofe, abitata da un vasto archivio di figure disperse e di materiali abbandonati.

Archeologo sensibile alle questioni poetiche poste dalle avanguardie, de Chirico raccoglie schegge, soffermandosi soprattutto sulle fratture e sugli scarti, sui tagli e sulle dispersioni.³⁴

Archi, portici, piazze

Visioni contrastanti. A un primo sguardo, le città metafisiche compongono nature morte urbane: presentano una *naturalità* cui, però, sono stati sottratti, in conseguenza di un peccato, il calore della vita e la tenerezza dell'animo. Un'immobilità che, tuttavia, è continuamente messa in discussione; è attraversata da un'inquietudine, che compromette tutti gli equilibri.

Ogni tassello è una cometa solitaria, sottratta a una precisa costellazione di senso. I vari episodi sono frammenti uniti da una *folia organizzata*, sospesi in una terra di nessuno, nelle misteriose regioni dell'orizzonte linguistico: non sono posti in relazione con icone agevolmente decifrabili. Non esprimono, né comunicano. Semplicemente, *accadono*. Si danno in un'organizzazione segnica, la cui origine e il cui valore sono oscurati. Il momento della *comunicazione trasparente* è solo l'inizio: la curva dello stile va al di là, oltre le esigenze di una lettura univoca e chiara. Mosso da una forza d'inerzia, il gesto linguistico consuma le zone luminose del significato, prediligendo spazi opachi.

Percorriamo penisole disabitate, governate da alcune figure, che compongono il sillabario metafisico.

Gli archi e i portici, innanzitutto. Motivi formali che, con modifiche e alterazioni, riprendono elementi racchiusi negli schizzi elaborati da Evaristo de Chirico, il padre del Pictor Optimus, nei proget-

³² Sul significato della figura della rovina, si leggano le pagine di S. Settis, in *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino, 2004, in particolare pp. 82-91 e quelle di M. Belpoliti, in *Crolli*, Einaudi, Torino, 2005.

³³ M. Augé, in *Rovine e macerie* (2003), Bollati Boringhieri, Torino, 2004, *passim*.

³⁴ Sulle "riscritture" di de Chirico, strettamente legate alle poetiche delle avanguardie, si rimanda a V. Trione, *Atlanti metafisici*, cit., in particolare, la terza parte, "Chroma", pp. 209-359.

ti per la stazione di Volos, nell'ambito della costruzione della rete ferroviaria della Tessaglia.³⁵ Sulla scia dei suggerimenti nietzschiani, de Chirico afferma che i pittori devono imparare di nuovo a scrutare il mondo e afferrare il fascino riposto nel "terribile delle linee e degli angoli". Quali gioie e quanti dolori si nascondono in un arco, in un portico, nell'angolo di una strada, negli spigoli di un tavolo... "I limiti di questi segni costituiscono per noi una specie di codice morale ed estetico delle rappresentazioni e per di più noi, con la chiaroveggenza, costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose"³⁶, scrive de Chirico, richiamandosi alle meditazioni intorno alla Metafisica geometrica svolte in *Delle cose ultime*, dove Otto Weininger aveva sottolineato le valenze negative del moto circolare. Lunghi dall'essere un'icona perfetta e simmetrica, il cerchio è una "tremenda condanna"; chiuso in se stesso, è immagine di mancanza di fantasia, di immobilità, di un "movimento aurorale", dell'eterno ritorno dell'*uguale*. Incatenata, sottrae libertà, isola. Struggente, invece, è la bellezza della forma aperta e incompiuta. Arco, curva ed ellisse non rappresentano – come il cerchio – una "sazietà completa, inattaccabile". Indicano la "non invertibilità della vita", la "irreversibilità del tempo"³⁷. Nel ricollegarsi a Weininger, de Chirico spiega: "Questo pensiero chiarì per me l'impressione eminentemente metafisica che mi hanno sempre fatto i portici ed in genere le aperture arcuate"³⁸. Si tratta di una scelta piuttosto inconsueta. Il motivo dell'arco, infatti, non rientra nel repertorio iconografico delle avanguardie primonovecentesche. La circolarità viene rifiutata e condannata dai cubisti, dai suprematisti, dai costruttivisti e dagli animatori di De Stijl – movimenti pittorici che fiancheggiavano e propiziavano la nascita del Movimento Moderno in architettura. L'arco rinvia a un modello che contiene residui di irrazionalità, scarti irriducibili rispetto alla misura razionale delle rette e degli angoli acuti. Riporta indietro, ai tempi di una classicità irrimediabilmente perduta. Alla curva, gli avanguardisti preferiscono i cubi e i parallelepipedi; ricorrono a geometrie nette e lucide, ispirate all'universo delle macchine, espressione di aspetti razionali, distanti da ogni caduta soggettivistica. De Chirico condivide con i protagonisti delle Avanguardie il bisogno di dar vita a un'arte essenziale e pulita, basata su una ricerca di nudità plastica, resa attraverso un linguaggio eversivo e rivoluzionario. Nello stesso tempo, però, egli si richiama a un passato originario, da cogliere nella sua incontaminata purezza. L'arco possente non è elemento stilistico recuperato da stagioni precise. Si configura, invece, come motivo ancestrale, archetipico. In ciò, de Chirico, come emerge in molte sue opere, sembra seguire una traiettoria diversa anche rispetto a quella percorsa dal suo modello di riferimento, Böcklin, inventore di piccoli templi, di porticati e di austeri palazzi, nei quali gli stilemi storici sono assemblati con disinvolto gusto eclettico. A differenza del suo "maestro", de Chirico, recuperando rimembranze del suo soggiorno giovanile a Monaco di Baviera³⁹, scarnifica, riduce. Nelle sue "strutture primarie" l'arco,

³⁵ Sull'influenza degli edifici progettati da Evaristo de Chirico sull'immaginario del Pictor Optimus, si vedano *Tessalikoi Sidirodroni*, s.e., Volos, 1995. Su Evaristo de Chirico, si rinvia a P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., pp. 11-12.

³⁶ G. de Chirico, *Estetica metafisica*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, in G. de Chirico - I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano, 2002, p. 32.

³⁷ O. Weininger, *Delle cose ultime* (1903), introd. di A. Cavaglioni, Pordenone, Studio Tesi, 1985, pp. 152-153. De Chirico legge *Delle cose ultime* nella traduzione italiana, uscita per le edizioni Bocca nel 1914. Sulla presenza del pensiero di Weininger nelle riflessioni di de Chirico, si vedano P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., in particolare pp. 327-338; P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, Sellerio, Palermo, 2004, p. 281 e sgg.; e V. Trione, *Atlanti metafisici*, cit., pp. 287-290.

³⁸ G. de Chirico, *Estetica metafisica*, cit., in G. de Chirico - I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, cit., p. 32.

³⁹ Si può addirittura ipotizzare che la pittura metafisica sia nata proprio in Germania. «Anche se questa nascita avvenne solo parecchi mesi dopo la [...]

che custodisce aure favolose e connotazioni misteriose, è immagine tratta dalle stanze di un museo ideale, da cui viene ricavato “un *quanto* minimale da tutelare al pari delle forme rettangolari”⁴⁰.

Analogamente agli archi, anche i portici hanno un profondo potere poetico. Sono una porta sempre aperta. Favoriscono il raccoglimento del pensiero; trasformano una sensazione paesaggistica in “immagine adatta a meditazione o ricordo”. Bloccano il cielo; lo incorniciano; gli donano una figura perfetta. Ritagliano gli scorci della natura, intensificando la visione dell’ambiente. Evocano i tempi e i modi dell’*andare ragionando*. Disegnano spazi ideali per conversare e per riflettere. Celano qualcosa di incompiuto, di imperfetto, che rinvia ad altro da sé.⁴¹ Sono sorretti, per riprendere i versi di Valéry, da “dolci colonne, con i / cappelli guarniti di veri uccelli / che camminano sul giro”: come gigli, animano un’“orchestra di fusi”, immolati al “silenzio all’unisono”, in grado di elevare “inni candidi”, di *portare il cielo*, di affrontare la luna e il sole, sotto “un dio color di miele”⁴².

Su queste unità compositive minime si fonda il linguaggio di de Chirico. Si tratta di uno stile che prelude al monumentalismo degli anni Venti. Una corrente artistica trasversale che attraversa il Novecento, definendo inediti ambiti linguistici, per “intonare su di sé episodi persino disparati e opposti”⁴³. Nella stagione dei *nuovi classicismi*, molti artisti – da Picasso a Beckman, da Sironi a Permeke, da Rivera a Orozco, da El Lisitskij a Matisse, da Léger a Campigli, da Schrimpf a Epstein – compiono una netta ricostruzione delle forme, ricorrendo a un gusto figurativo che si manifesta, con enfasi, in una espressività semplice e vigorosa, fatta di volumi compatti.

In anticipo su questa tendenza, de Chirico racchiude archi e portici in una cornice comune, costituita da piazze, che si danno come straordinari *luoghi di sguardo*. Sono il vertice di una tessitura di trame e di nodi, in cui ogni contesto è fatto di un sistema di spazi aperti delimitati da edifici, in un gioco tra pieni e vuoti. Spazi dove vie confluiscono e ambienti si intersecano, le piazze sono collettori e, insieme, generatori: “raccolgono energia dalle strade su di loro convergenti e allo stesso tempo la distribuiscono alle strade che da loro si diramano.”⁴⁴

C’è la memoria di epoche lontane nelle piazze d’Italia, che trasmettono un senso di profezia. Destabilizzanti, nel loro abbandono, rinviano alle *rovine* e ai *capricci* della pittura sette-ottocentesca; e, tuttavia, “nelle loro superfici levigate, nelle loro linee aspre, nelle mura nude, si annuncia la severità di un modernismo astratto antistoricista”. Senza sforzi, esibiscono un’incompiutezza narrativa; conciliano icone spesso incongrue, dimensioni spaziali talvolta incompatibili, sublimando il

partenza da Monaco, per Firenze, il concepimento può essere assegnato alla capitale bavarese.” Per questa ragione, Schmied, con un certo gusto per il paradosso, ha sostenuto che le piazze d’Italia, in realtà, dovrebbero chiamarsi “piazze di Monaco.” Cfr. W. Schmied, *De Chirico, pittura metafisica e avanguardia internazionale: dodici tesi*, in *Arte italiana del XX secolo*, Leonardo, Milano, 1989, pp. 72-73.

⁴⁰ R. Barilli, *Giorgio de Chirico e l’architettura*, in *Domus*, 699, novembre 1988, p. 78. Dietro la “filosofia geometrica” di de Chirico è possibile cogliere tracce delle parole di Alberti, secondo il quale l’arco è “il punto ove una via sbocca in una piazza o in un foro; soprattutto se è la via ‘regia’”. Cfr. L. B. Alberti, *L’architettura* [1443-45], introd. di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano, 1989 (2^a ed.), p. 395.

⁴¹ P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, cit., pp. 78-79.

⁴² P. Valéry, *Charmes* (1922), in *Oeuvres*, I vol., a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris, 1957, pp. 116-118. È possibile che, sui versi del *Cantique des colonnes*, abbia agito la memoria delle architetture dipinte di de Chirico, come ha ipotizzato Bigongiani, il quale ha scritto: “Ma si deve proprio dimenticare che, secondo la confessione di Breton, tra coloro che capitavano spesso al Bureau de recherches surréalistes n. 15 di rue de Grenelle era Valéry? Valéry come una specie di Gustave Moreau che sapeva di dover ‘travailler pour la posterité’, l’ipotesi è allettante. E gli ‘hymnes candides’ delle ‘colonnes’ valéryane sono poi così lontani dalla musa metafisica di de Chirico?” Cfr. P. Bigongiani, *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1968, p. 285.

⁴³ F. Benzi, *Permeke e il monumentalismo novecentesco*, in R. Chiappini (a cura di), *Constant Permeke*, Skira, Milano, 1996, p. 60. Sul monumentalismo novecentesco, si vedano M. Fagiolo dell’Arco, *Classicismo pittorico*, Costa & Nolan, Genova, 1991 e V. Trione, *Vite parallele*, in V. Trione (a cura di), *I luoghi e l’anima*, Federico Motta, Milano, 2005, in particolare pp. 18-19.

⁴⁴ G. De Carlo, *Nelle città del mondo* (1995), Marsilio, Venezia, 2002 (2^a ed.), p. 26.

mito nella materia, la poesia nella prosa, “la spiritualità trascendente dell’astratto nella presenza solida e concreta del figurativo e dell’architettura”. Si curvano sul passato, e lo accolgono, nello “stesso ripiegamento spaziale e visivo, accanto alle tosature e ai ritagli del moderno”. Associano compattezza geometrica e rarefazione lirica, sensibilità intrinsecamente italiana e “innovazione cosmopolita”; uniscono mito e modernità nello stesso canto. Oscillano tra nostalgia e oblio, tra ricordo personale e decostruzione liberatoria. “In contrasto con il *passéisme* superficiale e l’aura di classicità che caratterizzano le sue tele, l’*ethos* temporale di de Chirico è in sostanza non meno ‘futurista’ di qualsiasi proclama marinettiano.”⁴⁵

I fondali delle tele metafisiche sono alveo e possibilità, guscio e protezione. Sono “l’altro mondo che ospita e rende possibile” il sogno della figura. Alludono a territori privi di connotati precisi. Recinti scivolosi, abitati da scontri, in un’iconografia basata sull’incastro tra ornamento e figurazione, tra segni e geometrie. In questo *spazio circolare*, emerge una sorta di totalità metatemporale.

Si percepisce un intenso *desiderio* di sfondo. A differenza di quanto avviene nelle tele di Bruegel, di Canaletto o di Carpaccio, l’*agorà* di de Chirico non è un contenitore di vicende o di aneddoti; non mostra eventi; non è un cronodromo, dove il tempo addensa cronache e storie; e non è neppure uno specchio su cui l’occhio si sposta da un episodio a un altro, tra suoni e rumori.

Anche le statue sono incorporate dentro gli sfondi, che assumono “la funzione di figura”⁴⁶. Sono metonimie di corpi, citazioni oniriche.

La scrittura dell’ombra

Per quanto spalancata, la piazza sembra circonscritta da barriere e da edifici. È vuota. Le quinte sono piene, inerti, inospitali, esauste. Lo spazio si addensa in un solo punto. È corposo, accalcato. Nessun elemento potrebbe penetrare in quel volume denso. L’impianto figurativo è lambito da presenze in continua collisione, che corrono lungo assi orizzontali e verticali, tra pause e sfioramenti. Neanche la luce può sfiorare il contesto. Solo un “residuo acneico di luore, un ematoma scuro, anossico, un dilucolo venoso, capillarmente filtrato”⁴⁷.

De Chirico è sedotto da queste *reliquie*. È affascinato dal mistero racchiuso nelle ombre, il cui aspetto è sempre straordinariamente sfuggente, imprevedibile.

Le ombre sono presenze che appartengono a un ambiente reale e, al tempo stesso, spariscono dalla vista, effimere e mutevoli. Sono il riflesso di un mondo stabile; ma conservano anche una loro autonomia. Non fanno parte delle “cose”, non possono essere toccate. Certificano la consistenza di un oggetto, poiché ciò che proiettano è, necessariamente, vero. Come un incantesimo, costituiscono la parte segreta dell’architettura. Intatte e riconoscibili, sono fantasmi difficili da decifrare. Indicano l’*altrove*, alludono alla struttura interna delle cose, al lato segreto dei fenomeni, a dimensioni enigmatiche. Emblemi della non-finità, nascondono l’anima della forma.

⁴⁵ A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, cit., p. 32.

⁴⁶ T. Scarpa, *Il canto in sogno*, in E. Coen (a cura di), *Metafisica*, cit., pp. 78-79.

⁴⁷ *Ibidem*.

Portandosi al di là dell'“ombremania” tradizionale, de Chirico sfrutta gli effetti dei riflessi. Trasgredisce i vincoli dell'“ombra portata” per attribuire, come ha sottolineato Gombrich, una vita autonoma alle rifrazioni, per accentuare un'atmosfera di mistero e accrescere “il senso dell'inquietudine”⁴⁸. Si sottrae a quella linea dell'arte contemporanea che privilegia la percezione visiva, indagando soprattutto i fattori spazio-temporali. Dipinge ombre ferme e indipendenti, che seguono traiettorie spesso irrazionali; hanno una vita lontana dagli oggetti cui si riferiscono, al di là di ogni sfumatura meramente decorativa. Si affermano come entità *ontologiche*, in grado di far emergere le forme urbane dal guscio dell'indistinzione. Nominano ed esaltano le parti della città, inquadrando con magica intelligenza.

Si osservino le piazze d'Italia dechirichiane, abbandonate sull'impercettibile soglia tra pomeriggio e sera, nella nebbia appena diradata dell'autunno, in quell'ora del giorno in cui la pianura sta per dire qualcosa; ma non parla mai – talvolta, ripete una cifra all'infinito.

Si pensi a *Malinconia e mistero di una strada* (del 1914), in cui de Chirico dipinge una scena urbana. In primo piano, un carro per traslochi, tipicamente parigino. Sulla sinistra, la classica prospettiva di arcate, già adottata ne *La mattina angosciosa* (del 1912), per esaltare la compostezza della scena. Tutto è stabile. Il prodigio è costituito dalla sagoma di un guerriero con una lancia posto in lontananza (una statua, con ogni probabilità). A sinistra, si accenna alla corsa di una bambina intenta a giocare con un cerchio, omaggio alle figure femminili minime che riempiono le scenografie di Gordon Craig. Un gioco di spostamenti, che potrebbe essere descritto con alcuni versi delle *Pagine di gloria* di Valentino Zeichen: “Noi della squadra metafisica / occupiamo tutti i punti strategici / del campo, gli stili vetusti / ci coadiuvano nella guardia del passato. / Malgrado che i confini / della posta in palio ci siano ignoti; / stiamo all'erta per sorprendere il cerchio / guidato dalla bambina; / che sbucherà nella piazze / da una delle traverse pronosticate, / ombra inafferrabile, pilotata / dalla piccola bacchetta magica / che tiene in equilibrio il tempo.”⁴⁹

Ascese e cadute: dalla pittura all'architettura

Archi, portici, piazze e ombre hanno il valore di lettere che saranno riprese da alcuni “momenti” significativi dell'architettura del Novecento. Cifre saranno reinventate, stravolte, in abachi segnati da sfumature diverse. Sillabe passeranno all'interno di un prisma di cristallo, componendosi in concezioni, spesso contrastanti. Specifici motivi iconografici sopravviveranno, per essere assorbiti, in maniera più o meno fedele, da progettisti di diverse generazioni, i quali si richiameranno soprattutto a una specifica *manière de voir*, fondata su atmosfere sospese, su sofisticati giochi percettivi, su melanconie di ombre protese in avanti, senza origine, come “il controluce per il fotografo”⁵⁰.

Nel nostro *film invisibile*, si disegna una storia eterodossa e inattesa, fatta di accenni e di richiami, di provenienze confermate e di negazioni esibite. Passaggi da indagare. Un dedalo di fantasmi e di

⁴⁸ E. Gombrich, *Ombre* (1995), Einaudi, Torino, 1996, p. 24. Su questi temi, si rimanda a V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra* (1999), Il Saggiatore, Milano, 2003 (2^a ed.).

⁴⁹ V. Zeichen, *Pagine di gloria* (1983), in *Poesie. 1963-2003*, introd. di G. Ferroni, Mondadori, Milano, 2004, p. 142.

⁵⁰ G. Braghieri, *Torre, lattina di Coca-Cola e Gauloises. Il rapporto tra arte e architettura in Aldo Rossi*, in G. Celant (a cura di), *Arti & Architettura*, vol. II, cit., p. 452.

seduzioni da svelare. Un'avventura fatta di smarrimenti e di abbandoni, che attraversa due secoli, con transiti tra istituzioni e codici.

Ancora fotogrammi, che conducono dalla pittura all'architettura, in un intenso confronto tra chi inventa il mondo sulla tela e chi riporta quello stesso mondo sulla terra.

Ecco de Chirico, inventore di città solenni, eppure allucinate. Luoghi fermi, ma anche instabili. Distese collocate in sospensioni senza tempo, tra pause e dissonanze. Un'*imagerie* espressione tipica del paesaggio italiano, la cui modernità è continuamente interrotta e "frammista a lacerti incomprensibili di storia antica"⁵¹. Una scrittura pittorica, che ha la nitidezza enigmatica di un geroglifico. Priva di un'unica patria, è sempre *in fuga*, in una feconda diaspora del senso.

A differenza di quanto fanno i protagonisti del Futurismo, di De Stijl, del Bauhaus e dell'Esprit Nouveau, de Chirico non intrattiene un dialogo diretto con gli architetti; non ritiene che le modifiche dell'ambiente costruito avrebbero potuto migliorare il volto e la condizione degli individui, perché "l'umanità è e sarà sempre ciò che è stata"⁵².

Il suo itinerario si svolge, rigorosamente, all'interno dei confini tracciati dalla cornice dell'opera d'arte, intesa come contorno inviolabile. Cerniera, non barriera. Luogo di incontri, non di conflitti. Confine che separa lo spazio dove abitiamo dall'*alter mundus*, di cui ignoriamo linguaggio e costumi. Linea dinanzi al nostro sguardo, crinale in cui un *punto* tocca un altro *punto*, esponendosi all'ignoto. Ferita che collega il conosciuto e l'estraneo. Parentesi che rende il quadro sacro. La cornice allude a un'immobilità, che è *in ascolto* del dinamismo dei motivi dipinti. È ciò che si aggiunge, e si contrappone, all'immagine. Dice prossimità e distanza. È simultaneamente al di qua e al di là di una frontiera. È membrana tra il dentro e il fuori. Territorio dove si articola la fitta drammaturgia dei punti e delle linee sulla superficie.⁵³

Nel corso del suo lungo itinerario, de Chirico ha sempre rispettato profondamente questo *limes*. Egli non ha mai immaginato che – un giorno – le sue città dipinte sarebbero potute diventare straordinari pretesti: assumere un corpo, ed essere "edificate".

Assistiamo a un colpo di scena. Che può essere spiegato ricorrendo a una pagina dell'*Ecce homo*, nella quale Nietzsche afferma di sentirsi, al tempo stesso, *decadenza* e *principio*. "Questo solo, se mai, può spiegare quella neutralità, quella libertà da qualunque partito di fronte al problema complessivo della vita, che forse mi contraddistinguono. Mai nessuno ha avuto un fiuto più fine del mio per i segni dell'ascesa e della caduta, io sono il maestro *par excellence* di tutto questo – conosco l'una e l'altro, sono l'una e l'altra cosa"⁵⁴.

De Chirico vive un destino analogo. "Cifra di certi bisogni [...] e di sensibilità diffuse che considerano la città come la forma di esistenza concreta e per antonomasia della civiltà industriale"⁵⁵, le sue immagini si concedono per essere plasmate secondo diverse sensibilità; sono una materia che sarà

⁵¹ A. Branzi, *Introduzione al design italiano*, cit., p. 78.

⁵² G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919 (G. de Chirico - I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, cit., p. 27).

⁵³ Sul dibattito teorico otto-novecentesco intorno al problema della "cornice", si rinvia a V. Trione, *Limes*, in «Il Pensiero», XLIV, 2005/2, pp. 87-117. Sulla riflessione filosofico-estetologica primonovecentesca dedicata allo stesso tema, si rimanda a M. Mazzocut-Mis, *Presentazione*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, Bruno Mondadori, Milano, 1997, in particolare pp. 56-62.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Ecce homo* (1908), postf. di R. Calasso, Adelphi, Milano, 1989 (9ª ed.), p. 17.

⁵⁵ F. J. Bauer, *De Chirico urbanista. Lo spazio e il vuoto nell'ideare la città fra le due guerre*, cit., p. 45.

incessantemente modificata. Simile a guide capricciose ed elusive, tendono ad assumere le valenze di cruciali *antefatti* teorici e stilistici, indispensabili per comprendere significative traiettorie della ricerca progettuale novecentesca.

Ci troviamo di fronte al padre – nascosto, forse involontario – di larghe regioni dell'architettura del XX secolo. Le metafore urbanistiche, che scandiscono i suoi quadri, saranno *continue*, secondo diverse declinazioni: per dar vita al volto di una Roma imperiale e idealizzata, ma anche per stimolare composizioni sfiorate da nostalgie.

In modi non sempre evidenti, molti progettisti del XX secolo muoveranno dai montaggi dechirichiani, recuperando figure come quelle dell'arco e del porticato. Le fantasticherie metafisiche diventeranno impronte formali ricorrenti, che saranno riprese in diversi episodi della cultura architettonica europea, sin dagli anni del primo Dopoguerra. Si diffonderanno con manifesta polisemia, imponendosi nell'immaginario collettivo, al punto da essere citate finanche dalla pubblicità.⁵⁶

Progressivamente, questi segni tendono a emanciparsi dalla loro origine, per acquistare nuovi significati, lasciando tracce profonde sulle forme della rappresentazione e sulle costruzioni realizzate.⁵⁷ Perciò Alberto Sartoris ha potuto parlare di una *metafisica dell'architettura*: una tendenza segnata da una "attitudine" figurativa, dotata di una forte tensione introspettiva, basata sul sapiente dialogo tra funzione e ornamento. È profondo il rapporto tra i quadri di de Chirico, che somigliano a episodi del classicismo dorico, e il "potere comunicativo dell'arte di costruire"⁵⁸.

Assistiamo a costanti recuperi. L'opera del Pictor Optimus "presta" indicazioni, che saranno ulteriormente sviluppate; suggerisce strategie a movimenti dai caratteri talvolta differenti; si riflette su schermi distanti, con proiezioni divergenti. Incide sulle poetiche del Razionalismo, ma anche sulle tendenze anti-razionalistiche: sul *modèle intérieur* del Surrealismo e sull'enfasi spettacolare dell'arte di Regime. Pone le fondamenta per quella svolta in chiave monumentale che, nel dopoguerra, si diffonderà in Europa; e si riflette pure nelle contaminazioni postmoderne.⁵⁹

Le icone ritratte da de Chirico saranno plasmate secondo diverse sensibilità, come magmi da modi-

⁵⁶ F. J. Bauer, *De Chirico urbanista. Lo spazio e il vuoto nell'ideare la città fra le due guerre*, cit., pp. 44-45. Influenze dechirichiane si possono cogliere in un manifesto degli anni Quaranta, sul quale un manichino, posto dinanzi a uno scenario abbandonato, indossa un impermeabile San Giorgio. Si pensi anche alle pubblicità che appaiono su «Stile» (nel 1941), come quelle di Gino Krayer per le "stoffe da arredamento" di Ribelli, che colpiscono per la costruzione dello spazio, ispirata dall'arte di de Chirico. Il tessuto di Ribelli, di un bianco puro, pende da un'asta sospesa al di sopra di un paesaggio spoglio e inquietante, smarrendosi in lontananza, secondo un gioco prospettico che ricorda i portici della pittura metafisica. In un'altra pubblicità, Krayer dispone una stoffa, collocata su un ceppo d'albero isolato, con una testa di statua mozza, staccata dal corpo, posta accanto al tronco, per proiettare un'ombra in primo piano. Si pensi, inoltre, al poster degli orologi Tavannes, caratterizzato dall'utilizzo di tecniche come il *collage* e il fotomontaggio, per promuovere un oggetto di impronta modernista. Lo schermo dell'orologio è quadrato; si espande al di sopra di un albero spoglio, dal quale emergono numerose mani, coperte da guanti bianchi, privi di utilità, per evocare un'immagine surrealista. In un'altra pubblicità dei Tavannes, con un incastro elegante, l'orologio è posto accanto a una colonna scanalata. Questo accostamento modifica le proporzioni e i rapporti. I due elementi rappresentati sono uniti da una costellazione di stelle e di linee appena tratteggiate.

⁵⁷ A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, cit., p. 32.

⁵⁸ A. Sartoris, *Metafisica dell'architettura* (1984), in S. Holl (a cura di), *Pamphlet Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 1998, pp. 8-35. Il saggio di Sartoris è introdotto da D. Ghirardo (pp. 5-6). Notevoli le influenze delle poetiche metafisiche sull'opera architettonica di Sartoris (come emerge, in particolare, dai suoi disegni). A tal riguardo, si vedano C. de Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1987, in particolare, pp. 31-39; e il catalogo della mostra personale di Sartoris, tenutasi presso la galleria Martano di Torino nella primavera del 1983. Cfr. *L'architettura metafisica di Alberto Sartoris*, Martano, Torino, 1983.

⁵⁹ Sorprende che anche uno tra i più provocatori fotografi contemporanei come Oliviero Toscani abbia "ammesso" di essere partito, nel suo lavoro, dall'opera di de Chirico. Nella prefazione a una raccolta di scritti, Toscani parla di un episodio degli anni giovanili. E, riferendosi a una delle tele metafisiche (vista in una cartolina), ricorda: "Una piazza d'Italia di de Chirico, un treno che attraversa una piazza con una statua nel mezzo. Allora avrò avuto nove anni. Penso che fu il mio primo disorientamento di fronte alla raffigurazione di una realtà che oltrepassava il reale." Cfr. O. Toscani, *Ciao mamma*, Mondadori, Milano, 1995, p. 9.

ficare incessantemente. Talvolta, saranno sottoposte a un processo di normalizzazione, come ha ricordato Massimiliano Fuksas, il quale, riferendosi in particolare ad Aldo Rossi, ha sottolineato come molti architetti del XX secolo abbiano ridotto il complesso universo formale di de Chirico a un sistema di immagini – le piazze, le stazioni, i porticati, gli archi, gli orologi, le ombre – privandolo, spesso, delle sue stratificazioni concettuali. Legati all’ambito della figurazione, questi architetti preferiscono ai deserti senza tempo dechirichiani le compatte volumetrie sironiane, in linea con la vocazione intimamente realistica di larga parte della tradizione italiana. Nella maggior parte dei casi, non sono riusciti a cogliere davvero la dimensione mentale sottesa alle invenzioni metafisiche. Sulle orme di de Chirico, gli architetti invece, secondo Fuksas, dovrebbero completamente ripensare lo specifico del proprio lavoro. Non limitarsi a registrare il presente, ma offrire analisi laterali, per entrare dentro gli ingranaggi della realtà. Non trasporre la “forma pittorica in una forma architettonica”, ma esprimere idee, “cioè l’immagine connessa al concetto”⁶⁰.

Testamenti traditi

Anche se sottoposti spesso a processi di riduzionismo culturale, i sintagmi dechirichiani, che sembrano corrispondere a “un diffuso e collettivo bisogno di certezze compensative nello spazio urbano”⁶¹, negli anni Venti e Trenta, contribuiscono con forza alla riconfigurazione del volto della città italiana. Nel 1933, Adalberto Libera pubblica i progetti presentati per il concorso del Palazzo del Littorio, che prevede un complesso di edifici destinati a sorgere dinanzi al Colosseo, in prossimità dei Fori Imperiali. Tra questi edifici, un palazzo (mai costruito), che sarebbe dovuto sorgere sulle rovine della Città Eterna, con lo scopo di proclamare la rinascita dell’Impero nella “terza Roma” mussoliniana. Vi si scorgono due piccoli individui, resi insignificanti dalla torre posta accanto a loro. La piazza circostante è in contrasto con questo monolite: un ampio spazio, che tende verso il retro. Nello stesso anno, alla Triennale di Milano, Sironi innalza una sequenza di archi, di fronte al Palazzo dell’Arte di Muzio; e Mazzoni completa la sua torre, a forma di *tholos*, per la colonia marina del Calabrone. Episodi che sembrano continuarsi, accomunati da un’evidente matrice dechirichiana. Lo spazio spalancato, la fuga dei portici, le grandi torri, le piazze vuote, le statue possenti. Si tratta di esplicite citazioni dalla pittura metafisica.

Molti progettisti degli anni Venti e Trenta comprendono l’importanza delle intuizioni plastiche di de Chirico. Restano affascinati, in particolare, da alcuni dati – la semplificata classicità del linguaggio, l’*assenza* delle piazze, la solitudine degli edifici, la mediterraneità degli ambienti, la misurata volumetria dei solitari corpi di fabbrica. Essi spesso inseriscono nelle loro architetture il motivo dell’arco,

⁶⁰ M. Pisani, *Dialogo con Massimiliano Fuksas*, in M. Pisani, *Massimiliano Fuksas architetto*, pref. di P. Portoghesi, Gangemi, Roma, 1988, p. 68. Si ricordi che Fuksas, negli anni giovanili, ha avuto l’opportunità di frequentare, per un periodo piuttosto lungo, l’*atelier* di de Chirico, a Roma, in Piazza di Spagna. A tal riguardo, si rinvia a due “memorie” di M. Fuksas: *Valorizzare il brutto*, in M. Pisani, *Dove va l’architettura*, cit., pp. 25-26 e *Frames*, Actar, Barcelona, 2002, p. 283 e sgg. L’influenza della lezione dechirichiana emerge, in particolare, da alcuni interventi eseguiti tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta: il cimitero di Acuto e gli ampliamenti dei cimiteri di Paliano e di Civita Castellana. Per un’analisi di queste architetture, si rimanda a R. Lenci, *Massimiliano Fuksas. Oscillazioni e sconfinamenti*, Testo & Immagine, Roma, 1996; e a L. Molinari, *Massimiliano Fuksas*, Skira, Milano, 2005, in particolare pp. 9-59.

⁶¹ F. J. Bauer, *De Chirico urbanista. Lo spazio e il vuoto nell’ideare la città fra le due guerre*, cit., p. 50.

icona profondamente amata da de Chirico. Su questo elemento, fondano la grammatica di una “nuova visività”, espressione di un originale *rappel à l'ordre*; promuovono il recupero di una oggettività sintatticamente rigorosa, richiamandosi a regole esatte. Affermano la centralità del mestiere; prediligono parole asciutte, contro le estenuanti labilità tardoeclettiche.

Questa atmosfera è colta con lucidità da Muzio che, in un articolo apparso su «Emporium», nel maggio 1921, scrive: “Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione ed all’exasperato individualismo dell’architettura odierna, e il ristabilimento del principio di ordine per il quale l’architettura – arte eminentemente sociale – deve in un Paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico.”⁶²

Nella prospettiva indicata da Muzio, assistiamo a imprevisi passaggi. L’enigma racchiuso nelle tele di de Chirico, consumato nel silenzio di piazze attonite o di interni incantati, penetra nella dimensione urbana reale. Archi a tutto sesto, prospettive di porticati, torre quadrate sottili o a tronco di cono mozzo, muri romani, sculture classiche. Tracce che passano dai fragili fondali delle piazze d’Italia alle *parole pietrificate*. “Da quelle quinte torbide e misteriose l’insinuazione metafisica spinge e dissemina i segni di un’attitudine profonda, persino attraversa il lavoro di personaggi peculiarmente eccentrici rispetto alle più omogenee orbite del cosiddetto gruppo neoclassico.”⁶³

Gli spazi archetipici inventati da de Chirico sono assorbiti, fino a diventare parte della ricerca progettuale post-bellica. Questa assimilazione di spunti, però, non avviene secondo un rapporto di causa ed effetto.

E, tuttavia, si può affermare che le *piazze italiane* abbiano anticipato “quel lento processo di maturazione che porta l’architettura italiana del secondo ventennio del secolo a liberarsi dagli stanchi rigurgiti della Secessione e del pasticciato Eclettismo umbertino”⁶⁴. O addirittura è possibile sostenere, come fa Frampton, che il peristilio scarsamente illuminato di *L’enigma dell’ora* prefiguri direttamente “la forma e lo stato d’animo della Nuova tradizione”⁶⁵. Un giudizio che può essere accostato a un rilievo critico di Arbasino, secondo il quale gli ambienti metafisici propongono vedute “già perfettamente fasciste”, anche se dipinte molto tempo prima della Marcia su Roma. De Chirico è uno straordinario *anticipatore*. Intere penisole dell’architettura italiana del primo dopoguerra ripetono i suoi riti e i suoi miti. Nei suoi quadri “ci sono già decine di Sabaudie, spesso con un treno che sbuffa vapore sullo sfondo; e due palme o due passanti, non di più”. Si muove dalla fantasia pittorica. “E dunque si passava da quelle *piazze d’Italia* per andare al mare, mandando poi magari delle cartoline spiritose e *kitsch*...”⁶⁶

Eppure, il purismo formale proposto dal padre della Metafisica – a causa del provincialismo e del conservatorismo tipici dell’Italia di quegli anni – verrà recepito, spesso, solo nei suoi lati esteriori. Le audaci invenzioni scenografiche di de Chirico, in molti casi, saranno impoverite, con incauti prelievi, fino a diventare labili presenze. Saranno ridotte, per riprendere i termini di un’accesa *querelle* tra Ojetti e Piacentini, a un “gioco” tra colonne e archi. Le colonne, che, sin dall’antico Egitto, avevano assunto il valore di elementi indispensabili, la cui funzione era decorativa e dinamica. E gli archi, che, nella Roma

⁶² G. Muzio, *Milano 800-900*, in «Emporium», maggio 1921.

⁶³ F. Irace, *Il “Novecento” a Milano: l’altra metà del modernismo*, in R. Barilli e F. Solmi (a cura di), *La Metafisica: gli anni Venti*, vol. II, cit., p. 20.

⁶⁴ C. de Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, cit., p. 74.

⁶⁵ K. Frampton, *Storia dell’architettura moderna* (1980), Zanichelli, Bologna, 1983 (3ª ed.), p. 253.

⁶⁶ A. Arbasino, *E de Chirico inciampò nel filo delle Arianne*, in «Il Venerdì», 785, 4 maggio 2003.

augustea, avevano avuto il compito di celebrare la potenza e la giustizia dell'Impero: non troncano lo spazio, ma lo abbracciano, piegandosi "a guisa d'un altro cielo", tra spinte e contospinte.⁶⁷

Volumi scarni, templi elementari, piazze dilatate, tra sberleffi ironici, disarmonie estreme e disincanti tragici.

Davvero in pochi sapranno cogliere il valore profondo delle architetture dipinte da de Chirico. Le sue scelte risultano, in ogni passaggio, innovative, sperimentali. La maggior parte dei suoi "eredi", invece, spesso, resterà ancorata a un classicismo acritico, inteso come mero ritorno alla romanità.⁶⁸

Roma, Palazzo della Civiltà Italiana

Presi da preoccupazioni di tipo "pratico" gli architetti, in molti casi, non sempre si rivelano capaci di recepire il senso autentico delle investigazioni asciutte e severe di de Chirico: tendono a ridurre il complesso e stratificato mondo delle piazze d'Italia a un archivio di citazioni.⁶⁹

È quanto fa Piacentini, il quale, animato dalla volontà di semplificare e di reinterpretare i modelli della tradizione, dà vita a un monumentalismo eclettico prosciugato. Si pensi, ad esempio, alle spettacolari prospettive dell'E42 di Roma⁷⁰, scandite da *topoi*, che assorbono, senza reinventarle adeguatamente, le geometrie solide e terse di de Chirico, offrendo, in alcuni momenti, l'immagine di un "accademismo classicista povero, rozzo e vanaglorioso"⁷¹.

L'unica "struttura" piacentiniana che sembra derivare direttamente dai palcoscenici metafisici è il Palazzo della Civiltà Italiana di Roma, progettato insieme a Guerrini, La Padula e Romano. Un primo a sei piani, coperto di archi. Le soluzioni adottate ne *L'enigma dell'ora* sono trasposte in modo piuttosto fedele.⁷² Il motivo dell'arco subisce una moltiplicazione ossessiva, tra valenze strutturali e declinazioni decorative. La circolarità degli edifici affacciati sulle piazze d'Italia viene, dapprima, ridotta all'essenziale, pulita, sottoposta a un "bagno di funzionalità"; per divenire, poi, *strumento* rivolto a sostenere, dall'interno, un cubo perfetto, "puro modulo di fede razional-rettangolare"⁷³.

Il Colosseo Quadrato descrive un classicismo visionario. "Residenza del vuoto, / remora del colombario"⁷⁴, si staglia nell'ambiente, riprendendo cifre futuriste e metafisiche. L'immagine del Palazzo conserva vari aspetti dell'estetica marinettiana: il gusto per la reiterazione del medesimo motivo formale, l'immediatezza comunicativa. L'architettura è pensata come "segno pubblicitario".

Non vi è alcuna proiezione verso l'avvenire, però. Ci troviamo dinanzi a un "giocattolo" senza tempo,

⁶⁷ U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini*, in «Pegaso», V, 2, 1933 e M. Piacentini, *Risposta a Ugo Ojetti*, in «Casabella», VI, 2, 1933. Su questa polemica, si rimanda a P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III, t. I, Einaudi, Torino, 1990, pp. 227-237.

⁶⁸ La Metafisica, ha ricordato Branzi, ha avuto una natura ironica, "anti-autoritaria, e capace di irridere il monumentalismo di regime, ma la sua sofisticata originalità permise derive di segno opposto". Cfr. A. Branzi, *Introduzione al design italiano*, cit., p. 79.

⁶⁹ I critici e gli storici dell'architettura – da Elin a de Seta, da Eisenman a Frampton, da Strappa a Portoghesi, da Branzi a Merjian – si sono occupati delle varie declinazioni possibili di una "architettura metafisica", dagli anni Venti all'età contemporanea. A tal riguardo, Guzzi ha osservato: "Sarebbe piuttosto arduo, e non privo di trabocchetti, analizzare le trasposizioni apparenti e reali compiute da architetti quali Del Debbio, Piacentini, Schieri, Mazzoni, La Padula e altri, in maniera conscia o inconscia [...] a partire dalle morfologie della pittura metafisica". Il quartiere dell'EUR a Roma, le nuove città fasciste dell'Agro Pontino e il Foro Mussolini, secondo Guzzi, sono solo gli esempi più evidenti di una sorta di "trasposizione", tesa a trasformare le intuizioni pittoriche di de Chirico in costruzioni architettoniche concrete. Cfr. D. Guzzi, *Architettura e Metafisica: significato e valore della struttura architettonica nella pittura metafisica di Giorgio de Chirico*, in *Un Museo Immaginario per Giorgio de Chirico: 22 progetti*, Carte Segrete, Roma, 1991, pp. non numerate.

⁷⁰ Sulla vicenda dell'E42, si rimanda alla ricostruzione fatta da G. Ciucci, in *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 177-200.

⁷¹ C. de Seta, *Architetti italiani del Novecento*, cit., p. 81.

⁷² K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 254.

⁷³ R. Barilli, *De Chirico e l'architettura*, cit., p. 78.

⁷⁴ V. Zeichen, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* (2000), in *Poesie. 1963-2003*, cit., p. 343.



fig. 1 Giorgio de Chirico, *Gladiatore nell'arena*, 1975

severamente arcaico, che diviene un'attrazione plastica. Una necropoli spoglia, che è anche un "amalgama di balocchi"⁷⁵. L'enfasi dinamica futurista è raggelata in una bianca atmosfera, scandita dall'immobilità del loggiato. Questo effetto è accentuato dalla mancanza di abbandoni. Non vi sono bizzarre articolazioni linguistiche. Viene affermata la centralità dell'arco e delle grandi cavità interne. Si attribuisce un carattere astratto alla costruzione muraria. Un edificio, che consente di rileggere il passato attraverso un sillabario di analogie, in un dialogo tra pittura, scultura e progettazione.

Evidenti i richiami a de Chirico, il quale aveva tratto dal corpo dell'architettura elementi costruttivi stilizzati e stranianti, per ridurli alla loro essenza. Piacentini guarda a questo cifrario, cui attribuisce una forma altera, disegnando un "impersonale esercizio di manierismo". In tal senso, è esemplare il loggiato, che presenta due volti differenti. Da lontano, definisce la faccia di un cubo traforato di archi. Accostandosi, compone un territorio magico, con una sequenza di prospettive e di paesaggi, che variano incessantemente.⁷⁶

Una sequenza che, con ironia, sarà ripresa da de Chirico stesso in una tela del 1975, in cui appare un gladiatore, con il volto da manichino, gli arti umani e il busto perforato da un intreccio di squadre di legno e di pezzi di colonne. Sta su una pedana, con la mano poggiata su un parallelepipedo bianco. Sul retro, al di sotto di un cielo limpido, una carrellata di archi, che ripropone, in modo dissacrante, la facciata del Palazzo della Civiltà Italiana (fig. 1).

A Milano

Echi dechirichiani attraversano la geografia estremamente frastagliata dell'architettura italiana tra gli anni Venti e gli anni Trenta. Si pensi al lavoro di alcuni tra i protagonisti del Neoclassicismo lombardo, i quali danno vita a una tendenza in grado di riscuotere larghi consensi presso la borghesia industriale del Norditalia, ottenendo ampia fortuna, soprattutto nell'edilizia privata.

Nel dopoguerra, Ponti, Lancia, Mezzanotte, Magistretti e Muzio trasformano Milano in un'omogenea area europea. In diversi casi, essi risolvono la matrice metafisica in un purismo piuttosto raffreddato; colgono *solo* la dimensione classica dell'opera di de Chirico, di cui apprezzano la sobria solitudine dei segni, la pulizia delle linee, l'assolutezza dei contorni delle immagini. A differenza dei protagonisti di «Valori Plastici» – che sognano il ritorno a una disciplina completamente nuova – gli animatori del Neoclassicismo, però, auspicano un *revival*, per favorire il recupero dell'ordine formale del XIX secolo, al di là di ogni esigenza funzionalista.

In vari episodi, possiamo scorgere riflessi e assonanze. Spunti tratti dai quadri metafisici – accostati a seduzioni palladiane – ritornano nel lavoro di Muzio, il quale, nell'Angelicum e nel Palazzo dell'Arte di Milano, appare forse come "colui che riesce a seguire meglio de Chirico nella proposta di un arco nudo, essenziale, strutturale"⁷⁷. In questa stessa direzione va la provocatoria Ca' brutta (1922-1923), in via Moscovia, in cui è evidente la volontà di allargare il repertorio degli stili connessi alla modernità,

⁷⁵ A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, cit., p. 33.

⁷⁶ Sull'influenza dell'arte di de Chirico nella progettazione del Palazzo della Civiltà Italiana di Roma si veda S. Poretti, *Identità e futuro di un monumento*, in M. Casciato e S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, Federico Motta, Milano, 2002, in particolare pp. 32-34. Sul ruolo dell'architettura in epoca fascista si leggano G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit. e F. Brunetti, *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze, 1993.

⁷⁷ R. Barilli, *De Chirico e l'architettura*, cit., p. 78.

attraverso il recupero delle finestre sovrastate da timpani, i quali, talvolta, sono mossi da arricciamenti di impronta barocca e rococò. Un edificio denso di suggestioni, basato su minime decorazioni di superficie. Un corpo di fabbrica continuo e smussato che, privo di facciata, si impone nel tessuto urbano. Paraste, occhi di bue e archi ciechi sono trasposti in un'atmosfera asciutta. Le forme storiche sono rese compatibili con il rigore degli angoli retti, con il nitore delle pareti nude e asciutte.

In consonanza con il programma dechirichiano, Muzio sostiene il valore di un rapporto consapevole del nuovo con l'antico. Ritiene che il passato vada rispettato nella sua integrità, portandosi, però, al di là di ogni complesso di inferiorità. Tra classicità e modernità vi deve essere un dialogo di "contiguità reverenziale". I ritmi della memoria vanno intesi come la base da cui partire per rigenerare la forma, per verificare le "leggi costanti dell'atto costruttivo". L'obiettivo è quello di ritagliare alcuni fili dalla matassa della storia, da riannodare nella contemporaneità. Ogni atto progettuale va pensato nell'ottica della *lunga durata*, con un gesto indifferente agli stili, "fondato sulla cupa fierezza di una sua totale indipendenza dallo scorrere del tempo"⁷⁸. Su queste premesse, in sintonia con la ricerca sulle *forme elementari* cara ai protagonisti di «Valori Plastici», Muzio compie una netta semplificazione della sintassi, per pervenire a un "classicismo fantastico nei modi della poetica metafisica"⁷⁹. Sulle orme di de Chirico, le *citazioni* sono recuperate attraverso un disinvolto *bricolage*; sono trasposte in un contesto libero dai vincoli di fedeltà, con riprese effettuate in maniera non anacronistica, come accade nei sogni, nei quali si condensano materiali sottratti all'esperienza della vita.

Muzio assembla residui minimali, dal valore archetipico; accosta icone che, pur rasentando il cattivo gusto, invocano un riscatto. Disegna spazi in cui l'accumulo degli stereotipi traduce "nell'autonomia della pratica architettonica echi e motivi dell'inquietudine metafisica"⁸⁰. Su superfici scabre, sono distribuite – negli interni della Banca Bergamasca e nei Saloni dei Marmi e nella Sala della Grafica alla Mostra d'Arte Decorativa di Monza – grafie regolari, accompagnate da un vasto repertorio di archi, di colonne e di timpani, in un audace diagramma, nel quale la *consecutio temporum* dei modelli classici viene deformata, con una "parlata" incongrua e sconnessa.

Nella stessa linea – anche se con accenti diversi – si muove Terragni il quale, nelle tombe, nei monumenti ai caduti, nel costruttivista Novocomum e nell'ermetica Casa del Fascio di Como, fonde l'imponenza di de Chirico con le sospensioni di Sironi, sublimando il conflitto tra architettura e natura, tra Razionalismo e idealismo. Ricorre a un codice di notevole efficacia espressiva, fatto di congegni di piastre montate in parallelo, con il trionfo di ritmi orizzontali-verticali. Esemplari, in tal senso, anche il progetto per il Danteum di Roma e il Monumento ai caduti di Como, che risentono di suggestioni derivanti dalla Metafisica e da «Valori Plastici».⁸¹

Terragni parte dalla lezione delle avanguardie, che filtra attraverso sottili *liaisons* con altre opzioni. Nel suo lavoro, assume le ombre nascoste suggerite da de Chirico, per delineare spazi densi di attesa. Le sue costruzioni si situano in un territorio segnato da varie coordinate – Futurismo, Costruttivismo, Razionalismo.

⁷⁸ F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982* (1994), Electa, Milano, 1996 (3ª ed.), p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁰ F. Irace, *Il "Novecento" a Milano: l'altra metà del modernismo*, cit., p. 20.

⁸¹ G. C. Argan, *La figura e l'opera di Terragni*, in *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana. 1943-68*, supplemento ad «Architettura. Cronache e storia», XV, 163, maggio 1969, p. 6.

Influenzato dalla lettura del Manifesto di Sant'Elia, affascinato dalla "presenza atemporale" degli oggetti dipinti dai pittori metafisici⁸², egli compie un'attenta riflessione sui dati del Razionalismo europeo⁸³, per pervenire a una forma assoluta, severa, scandita da un sapiente calcolo di piani. Ogni *pre-messa pratica* è risolta nella bellezza astratta dei nessi interni. È "un'architettura del numero o del valore", tesa a risolvere la massa nel volume, le superfici nel piano, la struttura nella linea, situando, in spazi di impronta dechirichiana, "la pura razionalità", tra disarmonie e spostamenti⁸⁴.

Terragni innalza il palinsesto di una modernità abitata dal virus corrosivo di un'esplorazione sperimentale. Sin dagli anni Venti, si serve di pareti flessuose e di archi; attinge a vocaboli contro cui il Razionalismo ortodosso avrebbe pronunciato veementi abiure, prediligendo le durezza degli angoli e degli spigoli. Allestisce pareti che si flettono, forate da spazi curvi. Mina, dall'interno, impianti di marmo, con una tragica fantasia terremotata, in un sottile gioco tra aurea simmetria e imprevisi disequilibri, tra rigore strutturale e collisioni plastiche.

È la strada che percorreranno anche altri architetti attivi a Milano. È il caso di Aldo Andreani, che pratica strambe condensazioni stilistiche, sottoponendo motivi della pittura metafisica ad espliciti trattamenti, per dislocarli, con *freddo delirio*, in un intreccio tra razionalità e irrazionalità. La matrice eclettica viene riscattata da una tensione analitica, con montaggi combinatori. A Milano, con Palazzo Fidia e con Palazzo Serbelloni, Andreani allestisce "macchine" ricche di incongruità scenografiche; compie sconcertanti aperture nelle superfici decorate, che rivelano un gusto per l'ibridazione e per la condensazione onirica. Rifacendosi a de Chirico, dischiude un varco tra regole e stereotipi; destruttura il corpo della tradizione, con spaesamenti ironici. Rende leggeri gli spunti di partenza, portandosi oltre ogni retorico ossequio, al di là dello scrupolo filologico.

Nello stesso orizzonte, si situano le esperienze, tra gli altri, di Portaluppi, di Borgato, di Ponti. E di Gigliotti Zanini, che si ricollega al padre della Metafisica, proponendo – nella casa di via Pellegrino Rossi, nella Villa Faccincani-Brazzabeni e nella palazzina nel giardino Castelbarco – architetture essenziali. Stempera il ricorso alla classicità attraverso l'utilizzo di linee e di superfici elementari, con effetti di sdoppiamenti e di dilatazioni. Lavora sulla finitezza dei contorni; riduce i "dati" adoperati, per giungere a una condizione permanente di stupore, in una zona di confine tra trame dechirichiane e atmosfere bontepelliane.

In questo ambito, si collocano anche Pollini e Figini. Quest'ultimo in particolare – dal 1927 al 1950 – affianca alla pratica progettuale un costante esercizio artistico, da *peintre caché*. Realizza molti quadri nati, spesso, nel corso dei suoi lunghi viaggi in giro per il mondo, con soluzioni ispirate agli artifici di de Chirico. Figini concentra l'attenzione su visioni naturalistiche; evoca paradisi incontaminati, fatti di emozioni, di ricordi e di intuizioni, con un gusto quasi bizantino per la decorazione, per i dettagli. Con una spiccata inclinazione intimista, dipinge interni e situazioni di vita domestica. Nel richiamarsi alle "tavole nere" dei primi dipinti metafisici, fonde, sulla superficie, prose diverse. Nelle

⁸² Cfr. A. Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 40 e sgg.

⁸³ Sull'opera di Terragni, nell'ampia bibliografia disponibile, si vedano: G. Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni* (1996), Electa, Milano, 2003 (5ª ed.); P. Eisenman, *Giuseppe Terragni* (2003), Quodlibet, Macerata, 2004; e D. Liebeskind-A. Terragni-P. Rosselli (a cura di), *Atlante Terragni*, Skira, Milano, 2004.

⁸⁴ G. C. Argan, *Progetto e destino* (1965), Il Saggiatore, Milano, 1977 (3ª ed.), pp. 200-201.

scene, sottopone le figure ad alterazioni fisiognomiche. Attua sapienti scambi tra referenze antiche e linguaggi moderni, per ritrarre, con un segno alla Vuillard, “melanconie” dormienti, attoniti volti femminili che ricordano da vicino i profili delle “muse inquietanti” di de Chirico e degli idoli etruschi di Campigli. Facce riprese frontalmente, accompagnate, talvolta, da “doppi”, che si stagliano su paesaggi rarefatti.⁸⁵ Un’*imagerie* sintetista, densa di riferimenti al mito della Grecia classica e alle gesta di Ulisse. In una lettera inviata a Belli nel 1939, Figini scrive: “Ti ricanto la cantilena del vecchissimo (e pur spesso nobile) Baudelaire: ‘Mon enfant, ma sœur / songe à la douceur / d’aller là bas...’ LA BAS? Tutta la Grecia di de Chirico, di Cocteau, di Platone, la Grecia che ci appassiona, ha fissato per noi appuntamento sulle sponde dell’Egeo.”⁸⁶

Pur seguendo sentieri differenti, questi architetti individuano sottili intrecci tra spinte opposte. A differenza dei protagonisti internazionali del Movimento Moderno, essi si *appropriano* degli affioramenti della memoria. Leggono i motivi del passato attraverso il filtro di una sensibilità contemporanea, facendo convivere moduli fermi con nuclei dinamici.

Metafisica di pietra

I razionalisti italiani propongono uno stile che è stato definito “pre-postmoderno”⁸⁷, espressione di una sorta di Avanguardia moderata. Si situano nell’alveo di un’architettura solenne, che si manifesta, nella maggior parte dei casi, in edifici “maggiori”, destinati a sorgere in luoghi ufficiali. Questa dimensione corrisponde all’anima “aristocratica” della Metafisica.

Esiste, tuttavia, nella poetica di de Chirico, anche una componente meno alta, che è legata alle ragioni di una “quotidianità dimessa, in pantofole”, fatta di periferie, di palazzi semplici, di porticati marginali.⁸⁸ Gli argonauti non si recano solo in piazze sontuose. Talvolta, approdano anche in piccoli centri appartati; si danno appuntamento in squallide stazioni, dominate da orologi, che indicano l’immobilità del tempo. “Così come la nostra esperienza quotidiana si pasce, inevitabilmente, di circostanze minori, che tuttavia fa confluire nell’impasto del sogno, mescolandone con residui mitici e archetipici.”

Queste atmosfere ispirano gli esiti – tardivamente riscoperti dalla storiografia – di un’architettura minore, che si sviluppa nel corso degli anni Trenta. Si pensi alle città di nuova fondazione nell’Agro Pontino e in Sardegna e ai villaggi rurali edificati nelle colonie africane, nei quali le tipologie metafisiche sono riprese in modo quasi fedele. “Un universo rimasto, molte volte, affidato solo ai progetti, ai plastici, che comunque sembra uscire fuori [...] dalla mente” di de Chirico.⁸⁹

Possono essere considerate come trasposizioni architettoniche dei luoghi della Metafisica le città nate tra il 1932 (inizio dei lavori per la fondazione di Littoria) e il 1939 (data di inaugurazione di Sabaudia), per iniziativa del regime fascista nel Lazio e in Sardegna. Littoria, Sabaudia, Pontinia,

⁸⁵ Sull’esperienza pittorica di Figini, si rinvia a G. Gresleri, *Minnesänger, il cantore d’amore. Prime note sul pittore Luigi Figini*, in V. Gregotti-G. Marzari (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini*, Electa, Milano, 1996, pp. 467-483.

⁸⁶ Lettera di L. Figini a C. Belli dell’11 luglio 1939, in G. Gresleri, *Minnesänger, il cantore d’amore. Prime note sul pittore Luigi Figini*, cit., p. 479.

⁸⁷ R. Barilli, *De Chirico e l’architettura*, cit., p. 80.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 80.

Aprilia, Pomezia, Carbonia, Cartoghiana, Portoscuso, Arborea e Fertilia sono realizzate, in larga parte, sulla base di una complessa idea urbanistica, che riprende alcune tra le più innovative ipotesi elaborate, in quegli stessi anni, a livello europeo.

Le aure e le suggestioni delle *piazze d'Italia* assumono una consistenza tridimensionale; *si fanno* di pietra, assumendo una connotazione stilistica mediterranea. Nel *costruito* – come emerge anche dai villaggi sorti, nello stesso periodo, in Libia – si verifica una trasmutazione delle atmosfere nordiche della Metafisica, attraversate da sentimenti stranianti, tra sottili disagi e attese smentite, con piazze desolate, prive di presenze umane, sulle quali si stagliano le perentorie ombre dei porticati, in un gioco di proporzioni distorte, di classicismo spogliato, di disgregazioni temporali.⁹⁰

Sulla scia di de Chirico, gli architetti attivi nell'area pontina – da Frezzotti (che progetta Littoria e, con Pappalardo, Pontinia) a Cancellotti, Montuori, Piccinato e Scalpelli (che “inventano” Sabaudia), a Petrucci, Paolini, Silenzi e Tufaroli (che pianificano Aprilia e Pomezia) – compiono una netta semplificazione del linguaggio classico. Le piazze sono poste in comunicazione diretta con le campagne; viene eliminato completamente il tessuto urbano intermedio, per introdurre, nell'*agorà*, impreviste scenografie. Illuminante in tal senso Sabaudia, in cui gli echi dechirichiani appaiono evidenti. Esigenze e spazi sono razionalizzati; si afferma la presenza del centro storico moderno della nuova città, con una sequenza di piazze e di palazzi, destinata a diverse funzioni pubbliche. Gli edifici sono inseriti nel contesto paesaggistico, secondo un'attenta rielaborazione degli assi e delle visuali principali. Una visione che sarà reinventata da Tato in un quadro, *Sorvolando Sabaudia*.⁹¹

Dimitris Pikionis

L'immaginario metafisico costituisce la radice da cui parte anche l'esperienza di un progettista a lungo dimenticato dalla storiografia, Dimitris Pikionis, il cui itinerario esistenziale e culturale si intreccia, in vari momenti, con la solitaria avventura di de Chirico.

L'incontro tra i due risale alla fine del XIX secolo. Sin da bambino, Pikionis manifesta una naturale inclinazione per la pittura. terminate le scuole superiori, studia ingegneria civile presso il Politecnico di Atene, dove inizia a frequentare, insieme con altri artisti, il giovane de Chirico, con cui stabilisce un intenso legame. “Insieme passavamo ore e ore sotto i portici del Politecnico, discutendo di pittura e dei nostri progetti futuri.”⁹² Nelle *Memorie*, de Chirico ricorderà: “Conoscevo in Grecia anche un

⁹⁰ Ha osservato A.H. Merjian: “Il fatto che l'architettura del periodo fascista non riesca a unire passato e presente in un'estetica propria della cultura italiana ci costringe a prendere in esame i precedenti nella pittura dechirichiana [...]. I provvedimenti urbanistici del fascismo, quali 'sventramento', 'isolamento' e 'diradamento', sono in un certo senso debitori – per quanto sia impossibile definire tale debito in termini assoluti – alle opere di de Chirico, in particolare al modo in cui in esse gli oggetti e gli edifici sono inquadrati al fine di accentuarne la valenza mitica. [...] A Roma, [...] il lascito principale dell'urbanistica fascista non sta in quello che oggi vediamo, ma in quel che 'non' vediamo: i monumenti abbattuti o sepolti allo scopo di farne risaltare altri. L'effetto monumentale non si ottiene soltanto con la massa, ma con l'unicità plastica, l'isolamento nello spazio, l'eliminazione dei particolari. Creare una Roma del mito – una Roma che invocava il passato e annunciava un futuro moderno (modernista) – divenne un problema di inquadratura. Queste strategie devono moltissimo alle opere di de Chirico, più di quanto sia stato riconosciuto, così come la stessa estetica fascista in materia di architettura ha il medesimo debito.” Cfr. A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, cit., p. 33.

⁹¹ A proposito delle città di fondazione di epoca fascista, si veda R. Besana - C. Fabrizio Carli - L. Devoti - L. Prisco (a cura di), *Metafisica costruita*, Touring Club, Milano, 2002. Cfr., in particolare, i saggi di G. Muratore, “La città italiana del Novecento: un patrimonio europeo”, e di C. F. Carli, “La *koiné* metafisica. Novecentismo, razionalismo, futurismo nelle città nuove pontine”.

⁹² D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis*, Electa, Milano, 1999, p. 31.

giovane studente di nome Pikionis; studiava ingegneria ed architettura, ma fuori della scuola disegnava e dipingeva; era d'una intelligenza straordinaria, una profonda intelligenza da metafisico"⁹³.

È il 1908 quando Pikionis si trasferisce in Germania, a Monaco, per approfondire la sua formazione. Più tardi racconterà: "Incontrai de Chirico un mese prima che partisse per l'Italia. Lui mostrò certe incisioni su rame eseguite all'Accademia, io alcuni miei disegni."⁹⁴ I due artisti condividono un comune bagaglio di sogni e di icone, ispirate ai modelli della statuaria classica. È il momento delle prime prove d'arte: della scoperta di Cézanne.⁹⁵ In seguito, le strade si incrociano ancora. All'inizio del 1912, a Parigi, Pikionis incontra di nuovo de Chirico. Si frequentano, quotidianamente. Scambi di idee e di energie, tra slanci e delusioni. Conversazioni sull'"importanza che gli antichi attribuivano ai presagi" e sul ruolo svolto dall'*espressione solida* nella lingua della pittura.

De Chirico racconta le ragioni del suo amore per Böcklin. Lo ascolta Pikionis, che rievocherà un episodio, quasi un *flash* nella memoria: "Mi disse che un giorno d'autunno, sotto un cielo limpido (*limpido* fu proprio la parola che usò), mentre ascoltava il mormorio delle fontane, da un antiquario trovò il libro di Nietzsche in cui si formula la teoria dell'Eterno ritorno. In seguito aveva trovato conferma di quella enigmatica cosmologia nelle opere di Eraclito". Queste intuizioni saranno all'origine di una pittura estremamente innovativa. De Chirico invita a casa sua l'amico, che ricorderà: "Ero il primo artista a Parigi cui egli mostrasse i prodotti della teoria metafisica che aveva formulato e che ispirava i suoi lavori."⁹⁶

Alle pareti dell'*atelier* parigino vi è un autoritratto. È il profilo imponente di de Chirico dinanzi a una finestra. Pikionis resta stupito dinanzi a questo dipinto, eseguito con una tecnica apparentemente semplice. La figura ripresa ha molto poco di reale; si eleva al di là di ogni elemento effimero, verso una dimensione eterna. Ha il braccio posato sulla guancia, nel gesto antico delle "melanconie" di Dürer, tipico dei "nati sotto Saturno". In lui, sono presenti echi schopenhaueriani e nietzschiani. È vestito di nero, con uno sguardo immerso nella notte delle visioni. Sul retro, si intravede un cielo verde-azzurro, limpido, freddo. In basso si leggono, lapidarie, alcune parole: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?" Questa atmosfera opprimente si respira anche in altre opere dipinte da de Chirico nello stesso periodo, scandite da edifici con orologi fermi, da nitidi cieli autunnali, da linee, che separano la luce dall'ombra.⁹⁷

Quanti misteri, in quel mondo sconosciuto. "Enigmi profondi dell'andare e del tornare, velati dalla pesante ombra del destino che su di essi incombe... Enigmi gli archi di quei portici... enigma la sta-

⁹³ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, introd. di C. Bo, postf. di P. Picozza, Bompiani, Milano, 1998, p. 58.

⁹⁴ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, cit., p. 31.

⁹⁵ Scrive Pikionis: "Volevo mettere in pratica con l'esercizio quanto avevo appreso teoricamente sulla tecnica di Cézanne. La rivoluzione di Cézanne aveva portato nello sguardo, la sostituzione della tecnica consolidata del suo tempo con la terza dimensione del fondo ottenuta per mezzo del colore, la ricerca di antitesi puramente cromatiche [...]: volevo esercitarmi in questo. Era una strada difficile, ma c'è qualcosa che resista alla tenacia umana? Ogni giorno facevo impercettibili progressi, finché riuscii a ottenere la terza dimensione con il colore in modo soddisfacente" (*Ibid.*, p. 34).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 32. Ricorda Pikionis: "Rispetto alle mie aspirazioni, l'architettura non occupava affatto un posto centrale. Come oggetto di teoria estetica, essa sicuramente mi attrae, e nel mio percorso non rivestirono un ruolo di poco conto le componenti estetiche, percettive e così via, che ricavai dall'osservazione dello spazio e della composizione plastica, il cui obiettivo ideale è il compimento di un ritmo-simbolo... Ma, detto questo, altra cosa sono lo studio della sintesi teorica e la scienza dei materiali e della costruzione, nonché la pratica che un architetto deve acquisire" (*ibidem*).

⁹⁷ Dalla narrazione di Pikionis possiamo cogliere sottili riferimenti, oltre che all'*Autoritratto* (del 1911), a *L'enigma dell'ora*, a *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, e a *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*; si allude anche a un quadro con una statua di Arianna in primo piano. Potrebbe trattarsi de *La stanchezza dell'infinito* datata primavera 1912. La citazione di Pikionis è riportata in P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., p. 124.

tua di Arianna su cui cade la luce dell'autunno". Sono intensi i dialoghi sulla pittura. De Chirico si confida con il compagno; parla della grammatica latina e dell'architettura romana. Un giorno, Pikionis riceve una breve lettera. Ecco l'inizio: "Egregio amico, sento la necessità di vederti e di parlare con te, perché accade qualcosa di nuovo nella mia vita...". La frequentazione si fa più assidua. Con l'amico, de Chirico discute di luce, di prospettiva e di colori, chiarendo i principi su cui si fonda la sua teoria estetica.

Siamo all'epilogo. "Alla fine apparve anche per noi l'ora enigmatica della separazione. Il giorno dopo partii per la Grecia"⁹⁸, scrive Pikionis. È l'ultimo incontro. Più tardi, de Chirico parlerà del suo amico – quasi il suo *alter ego* – come di una tra le "persone più intelligenti" mai incontrate.⁹⁹

Pikionis decide di abbandonare la pittura, che resterà sempre la sua passione segreta. Nel 1912, ritorna ad Atene. Siamo in piena epoca cubista. Nel 1921, inizia la sua attività professionale. Diviene progettista non per vocazione, ma per calcolo. Nell'architettura, egli, in un primo momento, vede solo un'occasione di lavoro, cui si accosta quasi in maniera casuale. "Non era al centro delle mie inclinazioni", confesserà.

La sua formazione non è specifica; è libera da schemi linguistici, segnata da molteplici interessi. Una iniziale e precoce predisposizione al disegno, che si accompagna a una spiccata sensibilità per i colori. E, infine, l'approdo all'architettura. Una personalità eccentrica, che viene condizionata dagli sconfinamenti dell'arte contemporanea.

Soggiorni decisivi sono a Monaco e a Parigi, dove Pikionis si trasferisce per studiare, per dare corpo al suo talento. Vuole accostarsi alla perfezione dei modelli che ama; ma vive l'impossibilità di farlo. Sceglie come *maestri a distanza* Cézanne e Rodin. Da de Chirico e da uno tra i più grandi innovatori della pittura greca del Novecento, Parthenis, riceve, "trasfigurati da nuova dignità, preziosi frammenti della sua cultura d'origine"¹⁰⁰. Poi, il ritorno in Grecia, in un contesto lacerato.

Come l'Ebdòmero dechirichiano, Pikionis allestisce un catalogo di memorie infrante, dove si incontrano, prossime a dissolversi, storie, sentimenti, idee. Sprofonda tra le schegge di un mondo destinato a svanire. Analizza e ricompone relazioni, corrispondenze. Dispone i vari tasselli non in un ordine rigoroso, ma allinea, secondo un'indicazione di de Chirico, diversi spunti in un'ideale cornice, per trasgredire le regole che caratterizzano le scelte della maggior parte degli architetti europei primonovecenteschi. Collocandosi ai margini delle tendenze, Pikionis è artefice di poche – e spesso minime – opere realizzate, ispirate a un poverismo compositivo e a una semplicità progettuale. Costruzioni elementari, molto distanti dalla complessità dei palcoscenici metafisici.

Eppure, tanti i rapporti. Analogamente a de Chirico, Pikionis elabora teatri nei quali l'unità sembra esplodere in tante schegge. Non mira alla simmetria; preferisce misurarsi con una molteplicità di eventi.

Alla base del suo stile, vi è la fascinazione per le vestigia del compatto e omogeneo mondo classico. Pikionis evoca quei miti e quelle leggende che hanno trasformato il pietroso paesaggio ellenico in un simbolo di cultura. Parte dal patrimonio della tradizione; guarda di nuovo le radici; ripercorre

⁹⁸ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, cit., p. 33.

⁹⁹ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 151.

¹⁰⁰ A. Ferlenga, *L'uomo dall'ombra lieve*, in A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis*, cit., p. 9.

sentieri già battuti. Ogni creazione, per lui, non è una scoperta dal nulla; ma è, innanzitutto, ritrovamento, riscoperta. L'artista deve porsi in ascolto delle voci di Mnemosyne, che è fonte di ogni intuizione: bisogna ricordare, *ripresentare* il già fatto.

Come de Chirico, Pikionis ricolloca, rilegge, dando vita ad assemblaggi. Si serve di pratiche dell'architettura popolare; si appropria di intuizioni bizantine; cita espressioni orientali. Si confronta con la distesa del paesaggio della Grecia antica, che assume, nella sua immaginazione, un valore sacrale. Scruta templi crollati, interroga macerie, si sofferma su rovine, indaga da vicino piante, zolle di terreno, alberi, per delineare un racconto di forme primarie, in un dialogo tra natura e cultura.

In consonanza con de Chirico, propone una difficile sintesi tra innovazione e ricordo. Senza dimenticare le proprie radici, vuole essere in sintonia con il proprio tempo: si misura con le questioni fondamentali affrontate dall'architettura del XX secolo. Il suo obiettivo è quello di stare dentro le ragioni del presente. Lo dimostra il suo interesse per l'esperienza delle Avanguardie artistiche, le cui opere contribuirà a far conoscere in Grecia, sulle pagine di «Tri Mati», la rivista che egli anima insieme con un gruppo di intellettuali (dal 1910 al 1920).

Pikionis pensa la contemporaneità come *necessità*. Si porta al di là di ogni dogma progressista; e, tuttavia, non è un conservatore. Non propone nessun tipo di ritorno al passato. Aggiornato sugli esiti più innovatori dell'architettura nordeuropea e americana della sua epoca, conosce e studia le esperienze del Movimento Moderno (si pensi al progetto per la scuola di Licabetto). Dagli anni Trenta, quando è intenso l'entusiasmo per la sperimentazione, sorretto da un'esigenza di rinnovamento, esplora indirizzi linguistici inediti. Il suo è un itinerario lento e solitario, nella linea di una *modernità prudente*.

De Chirico è una presenza lontana.

Dai progetti per le scuole di Atene e di Salonicco (1931-1935) al centro culturale di Delfi (del 1934), dalla scuola di Salonicco (del 1935) al parco e alla passeggiata per la collina Philopappus, accanto all'Acropoli di Atene (del 1957), dall'insediamento sperimentale di Aironi (del 1959) all'Hotel Xenia di Delfi (del 1951), dal lavoro per S. Dimitris Loumbardiariis (del 1957) al parco gioco di Filothei di Atene (tra il 1961 e il 1964). In questi lavori, Pikionis realizza un mondo che, all'apparenza, risulta distante da quello ritratto nelle opere metafisiche. Egli muove sempre dalle forme della natura. Ricerca la *varietà* nelle geometrie del mondo, tra storie antiche e recenti. È convinto che l'architettura debba adeguarsi ai ritmi dell'ambiente, accogliendo in sé "parte dell'armonia dell'universo"¹⁰¹.

Non siamo in un Eden. Il paesaggio è interrotto da pause e da intervalli. Compito del progettista è quello di far emergere i fondamenti della forma, le regole immutabili, i valori permanenti. Attraverso sobri dispositivi visivi, Pikionis accosta luoghi lontani, creando territori compatti e, insieme, rotti, in un susseguirsi di prospettive. Unità e pluralità convergono in un diorama, che sembra composto da tante frasi. Voci sembrano alludere a ciò che si è perso e a ciò che conserviamo ancora. I vari dati sono fusi in composizioni "musicali", con strade che, come avviene nel parco accanto all'Acropoli di Atene, ricordano da vicino la pavimentazione delle piazze metafisiche.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² "Parlare di tali principi è del tutto superfluo, poiché ritornano invariabilmente nelle diverse epoche. La loro ripresa non ha altro scopo che il loro continuo approfondimento e l'arricchimento del loro significato, sia per me che per gli altri. Almeno per quanto mi riguarda, infatti, non ho affatto la sensazione di ripetere le stesse cose, ma piuttosto di riconquistare ogni volta questi assiomi." Cfr. D. Pikionis, *Note autobiografiche*, cit., p. 35.

Uno stile governato da una prosa rigorosa, basata su una simmetria fragile, in cui ogni brandello si salda con gli altri. “Non esiste nulla di isolato, ma tutto è parte di una universale Armonia. Tutte le cose si compenetrano l’una nell’altra e l’una l’altra patiscono, e l’una nell’altra si trasformano. E non è possibile comprenderne una, se non tra le altre.”¹⁰³

In questo orizzonte, l’architettura si carica di una forza mistica. Diviene quasi immateriale, illuminata da quello stesso enigma che era stato colto da de Chirico nei suoi quadri. Analogamente a quanto accade nelle tele metafisiche, anche nelle costruzioni di Pikionis il protagonista assoluto è il mistero, inteso come “componente essenziale del tempo presente”, elemento che può convivere con la semplicità e con la chiarezza.

Non assistiamo a una stanca riproposizione di stilemi abusati. Il progettista greco va alla radice della forma, per allestire un’architettura attraversata da enigmi sprigionati dalla terra, tra miti e liturgie, disperse lungo i secoli, “camuffate sotto rinnovate spoglie o celate in credenze e abitudini”¹⁰⁴.

Egli parte dal vero. E lo trasforma, elaborando una raffinata poetica; forza la sua lingua, oltre i limiti del dicibile. Questo sconfinamento risulta evidente, in particolare, nel suo vasto *corpus* di disegni, eseguiti nel corso degli anni, che mostrano una evidente matrice dechirichiana.

Pikionis possiede una straordinaria abilità grafica, che gli deriva dalla sua formazione pittorica. Con il tratto sfumato del chiaroscuro e con quello nitido della china, egli dipinge, come emerge anche dai suoi acquerelli e dai suoi taccuini, in maniera puntuale, vari contesti. Con veloci schizzi, descrive dettagli; analizza la pianta degli edifici, le varie parti di un contesto. Esibisce sparizioni; e, insieme, parla di ciò che resta, in un dialogo tra frattura e ordine. Insinua “sguardi o percorsi o semplicemente il silenzio là dove è ancora possibile farlo, per strappare un pezzo di cielo, una rovina o un monte alle miserie della realtà”¹⁰⁵.

Come accade in alcuni disegni degli anni Quaranta e Cinquanta. La serie intitolata *Nea Peramos* può essere ricollegata alle soluzioni di Aironi e di Delfi. Raffinati esercizi sul tema urbano. Si osservi anche il ciclo *Rodi*, abitato da architetture appena abbozzate. Concepiti per il Servizio Archeologico Nazionale, questi fogli rimodulano la figura della *capanna del custode*. Viene rappresentata una guardiola. È il luogo della protezione, della difesa da ogni incursione. Ed è il luminoso emblema, “il ricordo dell’origine al cospetto della rovina, l’inizio e la fine”¹⁰⁶. Di fronte a rovine indecifrabili, ecco alcuni ripari, secondo uno schema che risente, in maniera evidente, dei teatri inventati da de Chirico.

In una “pagina” Pikionis, riprendendo un’impostazione già sperimentata negli anni Trenta, tratterà con tocchi rapidi, a destra e a sinistra, una fuga di edifici, racchiusi da quinte. Al centro, una statua classica. La memoria va alle opere francesi di de Chirico e a un disegno dell’inverno del 1911, intitolato *L’arrivo in autunno* (conosciuto, forse, da Pikionis). Siamo in un’altra piazza d’Italia.

¹⁰³ La cit. è in A. Ferlenga, *L’uomo dall’ombra lieve*, cit., p. 16.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁵ A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis. Recinti della visione*, in «Casabella», IX, 638, ottobre 1996, p. 54.

¹⁰⁶ A. Ferlenga, *Disegni e schizzi. 1940-55*, in A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis*, cit., p. 208.

Negli USA: Machado, Silveti, Moore

Molti anni dopo. Negli Stati Uniti: in California e in Louisiana. A San Diego, dove Rodolfo Machado e Jorge Silveti progettano la Fountain House. E a New Orleans, dove Charles W. Moore disegna la Piazza d'Italia. Due interventi che, come è stato osservato, hanno molti aspetti in comune: "Per ragioni diverse, il luogo del delitto viene insistentemente rievocato insieme alle ermetiche transenne delle *piazze* di de Chirico."¹⁰⁷ Queste matrici appaiono evidenti negli schizzi di Machado e Silveti, i quali si propongono di esaltare la dimensione seduttiva dell'architettura, intesa come oggetto polifonico, "ove la dispersione dei significati e la molteplicità delle letture si oppongono a un'interpretazione piatta e univoca"¹⁰⁸. Con una serie di operazioni poetiche, Machado e Silveti esplorano la sfera artistica ed eclettica della progettazione. Un'innovazione suggestiva, tra le "applicazioni più creative del tema della metafora"¹⁰⁹. La casa è disposta su un impianto quadrato, gradinato su tre lati, chiuso verso il giardino da un attico "sfinestrato" da una teoria di archi: si compie una sorta di riequilibrio della tipica sezione degli anfiteatri romani. Il volume sotto la cavea ospita la casa, che dà su un grande balconcino bordato, sul lato opposto, con le caratteristiche sagome mediterranee, tipiche delle penisole italiana e greca, per alludere a un "simbolico radicamento nella classicità"¹¹⁰.

Il medesimo rapporto con le radici si ritrova nella Piazza d'Italia di Moore, un luogo che, spesso, è stato paragonato al monumento a Vittorio Emanuele II, a Roma. Elaborato tra il 1974 e il 1978 insieme con l'Urban Innovations Group e con August Perez Associates, il progetto prevede la sistemazione di un piccolo spazio circolare scavato all'interno di un anonimo isolato del *downtown*. Commissionato dalla locale comunità italiana, intenta ad affermare le proprie origini culturali in un momento di crescente sciovinismo etnico, l'impianto prevede un'ampia fontana e una larga scenografia colorata, segnata da un disinvolto uso degli ordini classici. Motivi della storia dell'architettura sono filtrati attraverso ironici richiami al cinema e alla cultura pop.

Sembra di essere su un set di Hollywood, o in uno scorcio di Disneyland. Respiriamo l'atmosfera da allestimento di un luna park, tra citazioni letterarie, filmiche e televisive. Ci troviamo dinanzi a un frammento di festival popolare, per celebrare l'italianità di una tra le più vaste comunità della città americana. Una macchina neo-barocca, un teatro giocoso, una scenografia divertente, che presenta "un'immagine nostalgica dei palazzi e delle piazze italiane rinascimentali e barocche"¹¹¹.

Una piazza, destinata a funzioni e a usi diversi, che occupa un intero isolato della città. Al centro, ha uno spazio circolare, con una vasca gradinata. Una scomposizione onirica della Fontana di Trevi, che riprende la sagoma della nostra penisola, con la Sicilia in primo piano. Sullo sfondo, una grossa nicchia e un colonnato a cinque ordini, rappresentati attraverso forme esasperate, che ne accentuano il carattere eccessivo. Una parodia cinematografica, in dialogo con lo *skyline* della città.

¹⁰⁷ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino, 1988, p. 367.

¹⁰⁸ R. Machado-J. Silveti, *Fountain House*, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 186, agosto-settembre 1976, pp. 79-82.

¹⁰⁹ P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna* (1980), Laterza, Roma-Bari, 1998 (5ª ed.), p. 125.

¹¹⁰ L. Sacchi, *Il disegno dell'architettura americana*, pref. di R. De Fusco, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 162.

¹¹¹ V. Fischer, *Charles Moore*, in H. Klotz (a cura di), *Postmodern visions*, Abbeville, New York, 1985, p. 180.

Uno shock visivo. Uno scherzo frivolo e brillante?¹¹² O un'opera compiuta e colta?

La quinta ideata da Moore è realizzata con materiali diversi (marmo, metallo, stucchi, cristalli e fili di luce al neon), per sottolineare gli schermi curvi colorati dei profili delle colonne, della trabeazione, della serliana centrale e dei capitelli riflettenti, accanto a inserti, con l'autoritratto dell'architetto.¹¹³

Anche se celati con sapienza, appaiono evidenti gli echi dechirichiani. Richiami segreti scandiscono lo sviluppo del percorso. In Moore – come in Johnson e in Graves, in Machado e in Stirling – i riferimenti alla Metafisica appaiono chiari. Gli archi, le colonne, l'orologio, le variazioni prospettiche, la pavimentazione. Diversi motivi dechirichiani sono assunti con consapevolezza, frutto di una “voluta, programmata derivazione, ovvero di una scoperta citazione”. Analogamente a quanto avviene nelle opere di Muzio e di Terragni e, in seguito, in diversi episodi dell'architettura postmoderna, il protagonista della piazza di New Orleans è l'arco a tutto tondo. Profondo e monumentale, decorativo e misterioso, funzionale e austero, accompagnato da alcuni elementi (timpani, colonne), che sono iscritti in un iperuranio di archetipi.¹¹⁴

Moore filtra le suggestioni provenienti dall'immaginario di de Chirico, attraverso un gusto televisivo, di impronta fortemente statunitense. Assistiamo all'anomala fusione tra motivi dell'architettura classica con soluzioni ispirate alla pittura metafisica, all'interno di uno scenario che rivela strane somiglianze con i templi effimeri e giocosi di Las Vegas.

Con la Piazza d'Italia, Moore propone un *melting-pot* stilistico; dà un'identità a “tutta la paccottiglia architettonica che il più sfacciato postmodernismo è stato in grado di concepire”¹¹⁵. Adotta un linguaggio diretto, comunicativo, collocandosi in un orizzonte decisamente pop.¹¹⁶ Attento alle ragioni dei luoghi, intende lo spazio non come il risultato di un calcolo aritmetico, ma come un *topos*, in cui si svolge un rito, del quale l'uomo è il protagonista. I suoi ambienti – si pensi anche ai progetti per il centro di Xanadune, nell'isola di St. Simon, in Georgia e per il Beverly Hills Civic Center di Los Angeles – avvolgono; si dilatano in altezza e in profondità, con pulsazioni e slittamenti, tra accelerazioni e contrappunti lenti, per captare i nostri spostamenti.

Pareti forate, tese a mettere in contatto l'interno con l'esterno; un'infinita varietà di percorsi interni, di muri ad angolo acuto o ottuso, di circuiti e di passaggi sopraelevati. L'architettura circonda il corpo. È pensata come sfondo, toccata da fasci di luce e da arcobaleni di colori liberamente usati. Qui si compiono le azioni della quotidianità, in un palcoscenico virtuale.

Per dar vita ai suoi artifici, Moore mira a riscattare lo *slang* popolare, con una carica fantastico-trasfigurativa. Si appropria di cose “memorabili”; attinge a icone disperse nel ricordo. E, in sorprendente sintonia con i trucchi adottati da de Chirico nei suoi quadri, altera i modelli, in costru-

¹¹² A proposito della Piazza d'Italia di Moore, Frampton ha parlato di “eclettismo flaccido.” Cfr. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 346.

¹¹³ Descrivendo la Piazza d'Italia di New Orleans, Moore ha raccontato: “C'erano ancora dei fondi disponibili, per cui pensammo di 'sbattervi contro' il fronte di un tempio per far capire che la nostra piazza cominciava proprio alle sue spalle. I fondi erano sufficienti anche per innalzare un campanile a fianco del tempio, e così evidenziare meglio la nostra presenza e creare un tramite con le verticali dei grattacieli retrostanti. Un giorno vi saranno negozi al suo intorno come a Ghirardelli Square, ma per il momento la piazza se ne sta per conto proprio, un po' in solitudine.” La cit. è in K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 346.

¹¹⁴ R. Barilli, *De Chirico e l'architettura*, cit., p. 80.

¹¹⁵ L. Sacchi, *Il disegno dell'architettura americana*, cit., p. 228.

¹¹⁶ Afferma Moore: “La gente, afferma, non sta lì seduta nei miasmi dei propri dubbi e della propria confusione, in attesa di essere salvata da qualche eroico architetto. Sono lì vicini alla soluzione, ma qualcuno deve aiutarli a dar forma alle loro idee. Le forme sono inevitabilmente complicate.” La cit. è in B. Diamondstein, *American Architecture Now*, Rizzoli, New York, 1980, p. 133.

zioni dal carattere intimamente figurativo. I simboli della tradizione sono accostati con libertà, in maniera divertita. È il culmine del *kitsch* postmoderno.

Metodi narrativi diversi vengono fusi. L'architettura è resa permeabile ad alcune conquiste delle avanguardie storiche (la citazione, il *ready made*), che il purismo aveva sempre escluso o censurato. In questo modo, Moore dimostra quali inedite possibilità linguistiche offra il riciclaggio delle forme storiche. Un montaggio condotto sempre con irriverenza e con abilità trasgressiva.¹¹⁷

Siamo a New Orleans. Ma abbiamo la sensazione di trovarci altrove. In una *Piazza d'Italia* di de Chirico – diventata, per incanto, concreta, plastica. Possiamo attraversarla, viverla.

Una sensazione analoga proviene dalle opere di Aldo Rossi.

Aldo Rossi

I segni dell'alfabeto metafisico attraversano la poetica di Rossi, il quale intrattiene un rapporto estremamente problematico con l'opera di de Chirico.

In tal senso, appaiono illuminanti i “quaderni azzurri” che – scritti, con continuità, tra il 1968 e il 1992 – non hanno affatto il valore di confessioni autobiografiche. Imprecisi dal punto di vista documentario¹¹⁸, le pagine di questi quaderni sono un diario pensato per un *pubblico postumo*, tra osservazioni nate da viaggi e da incontri, annotazioni sulle tecniche dell'architettura, riflessioni sulla vita e sul tempo, che separa e consuma. La prosa, spesso, è accurata e diretta, arricchita da schizzi e da veloci disegni.¹¹⁹

In un appunto del 19 giugno 1968 Rossi, per indicare la sua genealogia, stila un breve elenco di artisti cui si sente vicino, nel quale pone il nome di de Chirico accanto a quelli di Boullée, di Klee e di Loos.¹²⁰ Due anni dopo, negli appunti di lavoro scritti in occasione del concorso per la Galleria d'Arte Contemporanea di Milano, descrivendo “l'idea dell'edificio”, immagina una torre che ricordi quella presente nei quadri del Pictor Optimus (e di Tatlin).¹²¹

La stessa icona ritorna nei progetti del concorso per la risistemazione di Place Beaubourg, a Parigi: l'area avrebbe dovuto ospitare una biblioteca e un museo, con l'aspetto di un semplice tronco di cono. Una struttura lontana, però, dalla forma “costruita con elementi sovrapposti nata come omaggio a de Chirico”¹²².

Alle torri e alle ciminiere metafisiche si fa riferimento anche in alcune pagine (del 1971). In un foglio – disinvoltato incastro tra parola e geometrie –, Rossi parla della sua predilezione per gli edifici cilindrici, a ordini sovrapposti, con il diametro che, salendo, si restringe. “Nei primi disegni, ricorda, questa torre riprendeva quella di de Chirico presente in alcune città. Si presentava come *hommage à...*

¹¹⁷ P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, cit., pp. 118-120.

¹¹⁸ Pubblicati postumi, nel 1999, i *Quaderni azzurri* di Rossi raccolgono trentaquattro piccoli taccuini, ciascuno dei quali porta, in copertina, indicazioni cronologiche piuttosto vaghe, che, spesso, non coincidono con le date degli eventi di cui si parla.

¹¹⁹ A. Rossi, *I quaderni azzurri. 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Milano-Los Angeles, Electa / The Getty Research Institute, 1999. Sui “quaderni” si veda F. Dal Co, *Introduzione ai quaderni azzurri*, in A. Rossi, *I quaderni azzurri. 1968-1992*, cit., pp. III-XXV; e G. Leoni, *Il pensiero architettonico di Aldo Rossi*, in «Area», XI, 51, luglio-agosto 2000, pp. 18-23.

¹²⁰ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. I, 19 giugno 1968.

¹²¹ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. III, 5 dicembre 1969. Questo appunto è datato 16 gennaio 1970.

¹²² A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. VI, 7 febbraio 1971-maggio 1971.

In realtà è sempre rimasta come citazione.¹²³

Riferimenti all'arte di de Chirico si trovano anche in un articolo dello stesso periodo, dove Rossi afferma di aver sempre tenuto conto delle "motivazioni che l'architettura trae da quanto la circonda", soffermandosi sulle seduzioni racchiuse nei portici e nelle piazze, sfiorate da ombre. "Non esiste forse, aggiunge, un rapporto più preciso, e architettonico, tra studio e realtà delle Piazze d'Italia di de Chirico; questi spazi che hanno la loro realtà nell'osservazione di Ferrara, costruiscono un'immagine diversa e decisiva."¹²⁴

Rossi affronta questo tema in un appunto dello stesso anno, dedicato al ridisegno della piazza di Segrate. E, a proposito dei quadri metafisici, annota: "Nelle Piazze d'Italia [...] le ombre segnano le stagioni e il tempo. Spesso le piazze sono costituite da un solo elemento, da un solo edificio che le definisce all'interno di un paese, come ad Arezzo o a Loreto. Queste osservazioni nascono dallo studio dell'arte."¹²⁵

Rilievi che possono essere collegati a quanto si legge in *L'architettura della città*, dove, in sorprendente consonanza con quanto aveva rilevato de Chirico in *Il senso architettonico nella pittura antica*¹²⁶, Rossi scrive: "Penso spesso alle piazze dei pittori del Rinascimento dove il luogo dell'architettura, la costruzione umana, acquista un valore generale, di luogo e di memoria [...]; ma quest'ora è anche la prima e più profonda nozione che noi abbiamo delle piazze d'Italia ed è quindi legata alla stessa nozione di spazio che noi abbiamo delle città italiane. Nozioni di questo tipo sono legate alla nostra cultura storica; al nostro vivere in paesaggi costruiti, ai riferimenti che noi facciamo per ogni situazione a un'altra situazione; e quindi anche al ritrovare dei punti singolari, quasi i più vicini a un'idea dello spazio quale ce lo siamo immaginato."¹²⁷

Negli anni, l'interesse rimane costante. In un appunto del 1981 Rossi riporta un aforisma, da *Il mistero laico* di Cocteau¹²⁸: "De Chirico o il luogo del crimine. De Chirico è anche l'ora del treno"¹²⁹. Un'immagine che rinvia a quanto si sostiene in alcuni testi successivi, dove Rossi sottolineerà la propria identità del tutto autonoma rispetto alla "retorica metafisica"¹³⁰. E ricorderà: "In molti miei progetti si cita a sproposito de Chirico; basterebbe guardare l'ora delle stazioni, senza tempo. Nei quadri urbani di Sironi il treno è già passato: in altri termini il treno è perduto. Penso che la realtà di chi perde il treno è sempre una condizione capovolta e scomoda del tempo."¹³¹

Un giudizio, questo, che viene ribadito in un'intervista degli anni Ottanta, in cui Rossi contrappone il tempo *sospeso* evocato da de Chirico a quello *perduto* suggerito da Sironi, poeta epico di periferie, fatte di strade e di palazzi. Luoghi desolati che non parlano di miti antichi, né di atmosfere borghesi, ma offrono "momenti di una città già distrutta", episodi di un'archeologia della

¹²³ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. VII, 28 maggio 1971-23 giugno 1971.

¹²⁴ A. Rossi, *Architettura e città: passato e presente* (1972), in *Scritti scelti sull'arte e la città* (1975), a cura di R. Bonicalzi, Clup, Milano, 1978 (2ª ed.), p. 475.

¹²⁵ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. X, 21 novembre 1971-13 febbraio 1972.

¹²⁶ G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici», III, 5-6, maggio-giugno 1920, in G. de Chirico-I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, cit., pp. 39-42.

¹²⁷ A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Città Studi, Milano, 1995 (4ª ed.), p. 141.

¹²⁸ J. Cocteau, *Il mistero laico*, cit., p. 65.

¹²⁹ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. XXX, 14 marzo 1981-6 settembre 1981.

¹³⁰ A. Rossi, *Un'educazione realista*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi. 1959-1987* (1987), vol. I, Electa, Milano, 1996 (9ª ed.), p. 71.

¹³¹ A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi. 1993-1996*, vol. III, Electa, Milano, 1996, p. 9.

contemporaneità, profezia della New York del cinema di John Carpenter.¹³²

Al di là di queste annotazioni, tuttavia, nel corso degli anni, la matrice dechirichiana – analogamente a quanto avviene in alcuni tra gli esiti più interessanti della fotografia del secondo Novecento¹³³ – continua a entrare nelle pieghe dell'opera di Rossi, come una voce sussurrata, attraverso orme spesso invisibili. Possibili dialoghi a distanza, che indicano non una semplice provenienza, ma convergenze.

Questi rapporti sono stati messi in rilievo da diversi studiosi.¹³⁴ Tafuri ha osservato come Rossi voglia voltare le spalle ai suoni del mondo, per contemplare i luoghi di “un’estraniamento divenuta sacrale”, risalendo a un’*imagerie* che affonda le sue radici nelle visioni tragiche di Böcklin e nello “sguardo immoto” di de Chirico, fermato su spazi abbandonati dal tempo. Egli dà vita a un *assemblage* che rimanda alla fissità stupita delle opere metafisiche, nelle quali l’occhio indugia su parole “allineate sinistramente o accatastate alla rinfusa”, disposte all’interno di una silenziosità arcaica.¹³⁵

Motivi, questi, che sono state indagati anche da Eisenman, il quale ha confrontato i quadri “laconici, contenuti, e concisi fino a diventare misteriosi” di de Chirico con gli edifici e con i disegni di Rossi, saturi di memoria, immersi in una realtà “tersa, minimale, distante”. Esiste contiguità tra le pitture metafisiche e le architetture astratte. Si tratta di linguaggi che, in virtù dell’*uso incontestato* dei generi, trasmettono, in chi osserva, una sensazione di disagio. “Queste convenzioni – figura/sfondo, piano pittorico, tensione del margine, planarità dell’immagine, spazio compresso o spazio profondo – sono parte di ciò che perpetua una metafisica (se non un’apparenza metafisica) sia nei dipinti di de Chirico [...] sia nell’architettura di Aldo Rossi. Proprio in quanto convenzioni da lungo tempo osservate, è stato difficile aprirle a nuovi effetti interni.”¹³⁶

È possibile muovere da queste annotazioni, nel segno di nuovi rilievi critici, per riflettere sui nessi che legano l’opera rossiana e la poetica dechirichiana.

In contiguità con de Chirico, Rossi pensa la creazione come esperienza non *originale*, ma *originaria*.¹³⁷ Le sue architetture sono sfiorate da una struggente nostalgia; trovano negli echi della tradizione una strada per sottrarsi alla povertà del presente, definendo un’*arte* che vuole raccontare, in ogni transito, le proprie fonti.

Rossi è profondamente attratto dai templi della classicità, che non esprimono il distacco dalla vita, ma la forza dell’*essere nel tempo*.¹³⁸ In consonanza con la ricerca di architetti come Loos, Terragni e Mies van der Rohe, egli considera la storia come uno straordinario materiale da plasmare – un flusso

¹³² A. Rossi, *Rossi o dell’indicibile*, in M. Pisani, *Dove va l’architettura*, Editori Riuniti, Roma, 1987, p. 142.

¹³³ Tra i fotografi maggiormente influenzati dalle atmosfere sospese della pittura metafisica, va ricordato, innanzitutto, Ghirri. Echi dechirichiani si possono cogliere, inoltre, nella ricerca della fotografia oggettiva tedesca di autori come Bernard e Hilla Becher e dei loro eredi Gursky, Struth e Ruff, che si richiamano “alle visioni metafisiche di de Chirico e oggettuali di Picabia.” Cfr. G. Celant, *Obiettivo meccanico*, in *L’Espresso*, L. 46, 18 novembre 2004.

¹³⁴ Per un’ampia bibliografia di scritti sull’opera di Rossi (fino al 1999) si veda M. Daguerre (a cura di), *Bibliografia*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere* (1999), Electa, Milano, 2000 (2ª ed.), pp. 442-457.

¹³⁵ M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana. 1944-1985* (1986), Einaudi, Torino, 2002 (2ª ed.), pp. 168-169. “Le architetture di Rossi – in particolare, quelle eseguite negli anni giovanili – nascono, secondo Ferlenga, in un territorio fecondo. Tra scorci dechirichiani e sironiani, suggestioni narrative (Pavese e Roussel), fascinazioni filmiche (il cinema neorealista). Era quel panorama letterario e pittorico, comune a chi usciva dal dopoguerra e costituito da luoghi esistenti visti con occhi finalmente diversi, a rendere possibile l’accettazione e la comprensione di quello crudamente reale, negli anni in cui si manifestavano, tra le macerie, i prodromi degli attuali cambiamenti.” Cfr. A. Ferlenga, *Ascoltando le voci del mondo*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi. 1993-1996*, cit., p. 13.

¹³⁶ P. Eisenman, *L’ora che è stata*, in E. Coen (a cura di), *Metafisica*, cit., p. 101.

¹³⁷ Sui rapporti tra “originalità” e “originarietà” nell’opera di de Chirico, si rimanda alle osservazioni di R. Barilli, in *Tra presenza e assenza* (1974), Bompiani, Milano, 1981 (2ª ed.), pp. 268-303.

¹³⁸ P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, cit., p. 187.

in cui non vi sono rotture tra passato, presente e futuro. Portandosi al di là di ogni vaghezza utopica, ricerca una continuità nella trasformazione. La sua *ars aedificatoria* presenta forme di tranquilla transizione, di adesione ideologica al mutare delle condizioni, senza rotture con il mestiere e con l'identità dei luoghi, ma posta oltre ogni staticità.

Queste idee sono svolte in *L'architettura della città*, che influenzerà intere generazioni di progettisti. Un moderno sguardo sulla città, scritto con un tono riflessivo, distante dalle violenze assertive dei manifesti delle avanguardie. Un itinerario che appare in linea con la grande tradizione umanistica dei trattati, tra spunti marxisti e suggestioni strutturaliste.¹³⁹ Un autentico romanzo neorealista, in cui sono ridisegnati i principi dell'immaginario, tra cancellazioni e azioni, tra ferite e "legami interstiziali delle permanenze di grandi monumenti"¹⁴⁰.

Rossi si propone di ricondurre le soluzioni poetiche della Metafisica alla sostanza delle cose, scaturita dal corpo vivo della città, concepita come un organismo in incessante cambiamento, che non deve mai smarrire la sua identità. Egli identifica l'architettura con l'arte del costruire e del modificare la *polis*, intesa non solo come un fenomeno da porre in relazione con gli esiti della civiltà moderna ma, soprattutto, come un bene in cui vicende e situazioni confluiscono, in sovrapposizioni di esperienze. Rossi riflette sul ruolo delle tipologie nella formazione urbana. In particolare, si sofferma sull'importanza del monumento, che – come dicono anche i quadri di de Chirico – svolge un ruolo centrale nella costruzione dell'identità collettiva. È "l'elemento permanente e conservativo del mito", che rende possibili "le forme rituali". Orienta, nel cammino; rappresenta – lo dimostrano le architetture greche e quelle romane – il punto fermo della creazione umana, il senso della memoria collettiva. È come le date: "senza di esse, un prima e un dopo, non potremmo comprendere la storia."¹⁴¹

Come de Chirico¹⁴², tuttavia, Rossi stabilisce un dialogo libero e fantastico con le impronte della memoria. Non si richiama a stili determinati. Vuole andare al di là del "falso storicismo". Per indicare "una continuità altrimenti irripetibile"¹⁴³, ritiene che le forme antiche vadano studiate, indagate. Ma debbano anche essere trasformate. Le *icone precise* sono destinate a essere sconfitte, distrutte. I codici vanno infranti, in un album dove si fondano memorie, letture, visioni e oggetti.

Nel ricollegarsi alle sperimentazioni di de Chirico, Rossi parla del bisogno di ripercorrere le traiettorie della memoria, per allontanarsene. Sottolinea l'importanza di un ricordare che deve accompagnarsi a un necessario dimenticare. Il suo lavoro è scandito da citazioni, che hanno la funzione di stabilire parentele tra contesti diversi e, insieme, di destabilizzare ogni ordine astratto, attraverso *differenze indifferenti*. Le sue architetture sembrano rivendicare, per l'arte, una "corsia preferenziale", nella quale la *conquista* delle immagini procede attraverso pause e interruzioni, salti in avanti e ritorni.¹⁴⁴

Convinto che il futuro non possa mai costruirsi senza il passato, Rossi – anche da questo punto di

¹³⁹ P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1999, p. 513. Sull'eredità rossiana, interessante il fascicolo monografico della rivista «D'Architettura», intitolato *Dopo Aldo Rossi* (23, aprile 2004).

¹⁴⁰ M. Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, Torino, 1993, p. 129.

¹⁴¹ A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., pp. 170-173.

¹⁴² Sul dialogo tra pittura e storia dell'arte nell'opera di de Chirico si rimanda a V. Trione, *Atlanti metafisici*, cit., in particolare pp. 59-71.

¹⁴³ A. Rossi, *Autobiografia scientifica* (1984), Pratiche, Milano, 1999, p. 9.

¹⁴⁴ A. Ferlenga, *Le stagioni del progetto*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi. 1988-1992* (1992), Electa, Milano, 1993 (2ª ed.), p. 14. Le città del passato, osserva Rossi, sono un campo "di non sterile conservazione ma dove l'architettura può aprire nuove ricerche e dare nuove risposte alla questione della città progressiva." Cfr. A. Rossi, *Architettura e città: passato e presente*, cit., p. 481.

vista le affinità con la ricerca di de Chirico appaiono chiare – immette spesso nelle sue invenzioni corpi estranei che interseca, con perifrasi rivolte a destrutturare ogni spunto di partenza. Si appropria di tipi, di regole e di motivi che, poi, utilizza in composizioni inedite.

Questo esercizio allontana Rossi dalle mode e dalle tendenze. Egli detesta il “disordine affrettato”¹⁴⁵. Non condivide le scelte di quegli artisti che vogliono cominciare ogni volta dall’inizio. Muovendo dalla lezione degli architetti dell’illuminismo (Boullée, in primo luogo) e dai modelli del protorazionalismo (di Loos e di Hoffmann, di Tessenow e di De Finetti), compie un’avventura che “prescinde dallo spirito del tempo”¹⁴⁶, per affermare l’autonomia della progettazione.

Lontano da ogni intimismo, è animato da una sincera passione intellettuale per il rigorismo di Loos, il quale aveva attinto a figure geometriche pure, che si integrano, secondo le esigenze funzionali, in edifici che sono radicati in una patria, in una terra.¹⁴⁷

Per Rossi, l’architettura si configura come discorso basato su una rigorosa logica matematica e, al tempo stesso, come rito, fatto di ossessioni e di consuetudini, ma anche di *dimenticanze oblique*. Una prassi in cui gesti e modi devono essere rispettati. Le scene si replicano all’infinito, fino a diventare altro da sé. Gli artisti autentici vogliono *rifare* alcuni aspetti, non per modificare l’aspetto esteriore delle opere, ma per “una strana profondità del sentimento delle cose”¹⁴⁸.

Analogamente a de Chirico, Rossi è un autore *ossessivo*. Con le sue architetture, conduce in un mondo rigido, fatto di pochi oggetti. Un universo di tipi che, nel tempo, restano immutabili. “Questa permanenza della forma è forse, solo, tutto ciò che noi possiamo cogliere della realtà, o che possiamo esprimere.”¹⁴⁹

Come fa de Chirico nei suoi quadri, Rossi riduce la varietà dei motivi geometrici a una serie di forme elementari, filtrate attraverso le figure che scandiscono le epoche della storia. Ricorre agli archetipi di cui è composta la memoria collettiva, per replicare di continuo queste icone. “La cosa più bella e che potrebbe essere la più noiosa è la ripetizione, ma è difficile conoscere il meccanismo con cui la ripetizione si ripete. E forse il suo significato – il significato del ripetersi – è la ripetizione”¹⁵⁰.

Analogo a quello di de Chirico, l’universo di Rossi si fonda sugli *elementi primi* del fare, su “poche e profonde cose come contenuto estremo e veritiero dell’arte”¹⁵¹, su alcune invarianti, che rimarranno sempre uguali a se stesse, con lievi modifiche. La forma architettonica deve poggiare su processi stabili, fissi. È “qualcosa di chiuso e compiuto, ancora una volta strettamente legata a un enunciato logico”¹⁵², espressione di una *tipologia senza tempo*.

Maestro del segno trattenuto, Rossi compie un difficile viaggio verso “l’antica casa del linguaggio”.

¹⁴⁵ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., pp. 78, 119.

¹⁴⁶ A. Rossi, *Alcuni miei progetti*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi. 1959-1987*, cit., p. 13.

¹⁴⁷ M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo* (1981), Electa, Milano, 2002 (2ª ed.), p. 35 e sgg. A proposito di Loos si vedano due scritti di Rossi: *Adolf Loos, 1870-1933* (1959), in *Scritti scelti sull’arte e la città*, cit., pp. 78-106; e *The Architecture of Adolf Loos*, in B. Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works*, pref. di A. Rossi, Art Data, Milano, 1995, pp. 11-15.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁹ La cit., tratta da una lettera di Rossi, è riportata nel catalogo della sua mostra, a cura di F. Tentori, tenutasi a L’Aquila nel 1963. La cit. è in P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, cit., p. 183.

¹⁵⁰ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. XXXIII, 1 giugno 1986-22 dicembre 1986.

¹⁵¹ A. Cantàfora, *Poche e profonde cose*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, cit., pp. 4-7.

¹⁵² A. Rossi, *Architettura per i musei* (1968), in *Scritti scelti sull’arte e la città*, cit., p. 333.

Attinge a un libro di figure essenziali, esiliate da ogni contesto. Ricerca il *senso della misura*. Propone un'essiccazione dell'immagine, per far sorgere un'epifania di linee – il triangolo, il cubo, il cono – che scompone, divide e unisce, fino ad “accerciare, con giri sempre più stretti, la scaturigine della forma”¹⁵³. Dietro questa esigenza di semplificazione, si avverte con forza la presenza, mediata dall'interpretazione di de Chirico, di Cézanne, il quale aveva invitato gli artisti a sottomettere la sfavillante marea dei colori del mondo a una rigorosa composizione. La natura va ricondotta al cono, al cilindro, alla sfera. L'immagine dipinta deve svilupparsi su queste figure, sottese a ogni forma, creando la spazialità dell'opera.¹⁵⁴

Cézanne aveva scritto: “Io dipingo solo per i musei”. Rossi parte da questa affermazione, per sottolineare che l'arte deve seguire uno sviluppo razionale, iscrivendosi all'interno della logica della pittura, da *verificare* nei musei, senza mai smarrire la qualità umana.¹⁵⁵

Sulle orme di queste idee, egli restringe il suo codice a un preordinato numero di stilemi. La colonna, che trova nel cilindro il suo corrispettivo; il timpano, che viene racchiuso in prismi nati da triangoli equilateri; la cupola, che diventa semisfera o piramide; il muro, che, tra setti e anelli, può contenere parallelepipedi o solidi a matrice poligonale. Le varie lettere devono essere modulate in un inatteso discorso. Pilastri, setti sottili, muri pieni, aperture limitate per forma e per misura, scale esterne, travi-ponte a sezione triangolare e rettangolare, coperture piane, a cupola, a cono. E ancora: colonnati, finestre quadrate, cubi chiusi, mattoni ingombranti, intonaci vibranti, tra penombre e sproporzioni tenui. Geometrie che, di volta in volta, come accade negli interni ferraresi di de Chirico, sono accostate e sovrapposte, secondo fantasiose regole combinatorie, in modo discontinuo.

Non ci troviamo dinanzi a un'operazione conservatrice. Senza interrompere mai il filo della tradizione, Rossi si misura sempre con orizzonti inediti. Allestisce un puzzle in cui le varie tessere, pur conservando la loro specificità, si ripetono con ampi margini di differenza. Nel tempo, questo mosaico si arricchisce di elementi. Non più solo figure minime e spettrali, ma relazioni reiterate.

Sensibile alle variazioni anche minime dei ritmi interni della grafia architettonica, Rossi gioca su tessiture e su contrasti timbrici. Spezza ogni catena deduttiva; tronca il flusso automatico che scaturisce da un principio assegnato; arresta l'emissione libera e concatenata delle articolazioni sintattiche, secondo modalità che rinviano alle tecniche sincopate di John Cage. Attribuisce alle “permanenze” il valore di realtà non immutabili, ma mobili, dinamiche.

Anche se all'interno di un orizzonte coerente, cambiano i connotati. La grammatica resta la stessa; le parole sono spostate. La struttura è ferma, gli aggettivi mutano, con accentuazioni esaltate dall'uso dei materiali e dei colori. L'architettura diviene un lavoro che, pur nella continuità, in ogni passaggio, si trasforma. Per descrivere questa oscillazione, Rossi dirà di se stesso: “È strano come io assomigli a me stesso”. Ma afferma anche di essere sedotto da *altre voci*. Un'apparente contraddizione, per descrivere i complessi percorsi della progettazione, come “qualche cosa che si ripete, ma che è abitato in modo diverso.”¹⁵⁶

¹⁵³ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., pp. 166-170.

¹⁵⁴ Lettera di P. Cézanne a É. Bernard del 15 aprile 1904, in P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano, 1997 (2ª ed.), pp. 130-131.

¹⁵⁵ A. Rossi, *Architettura per i musei*, cit., p. 337.

¹⁵⁶ A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, cit., p. 9.

Come de Chirico – per il quale la pittura è un terreno occupato dall'incontro tra schegge – Rossi considera l'architettura un *topos* in cui molti attimi si lambiscono. Una calamita che attira a sé parti di edifici e di monumenti, che non sono mai disposte in una visione omogenea. Sono frammenti che parlano delle violenze del tempo, conferendo ai vari materiali fascino e nobiltà. Sono il residuo di un flusso energetico, simulacri di un testo del quale sono stati selezionati solo alcuni aspetti. Rinviano a fratture e a tagli, a incompiutezze e a incertezze; ma anche a ricomposizioni possibili. Nella nostra mente, questi dettagli sciamano, per sfidare multiformi disegni e allucinanti combinazioni.

Convinto che solo le distruzioni siano in grado di descrivere l'essenza di una vicenda, Rossi dichiara: "È probabile che io ami i frammenti; così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi."¹⁵⁷ Archeologo del presente, l'architetto indugia su interstizi e su segnali, su simboli e su avvertimenti. Ama i teatri in cui gli attori, durante le prove, ripetono infinite volte la stessa battuta; la spezzano, la riprendono, restando ancora al di qua dell'azione. Ritiene che sia possibile cambiare il mondo solo per avvertimenti, per segnali.¹⁵⁸

Replicando i gesti dell'Ebdòmero dechirichiano, raccoglie impressioni, dettagli strappati durante viaggi. Nelle sue architetture, come un regista cinematografico, monta e smonta, senza la pretesa di saldare le ferite, con impreviste relazioni.¹⁵⁹ Si serve di tessere scisse dall'insieme, in un sistema di ricomposizioni imperfette, di ordini infranti. "Amiamo le opere non finite dove l'accrescimento non sembra, e spesso non è, una scelta razionale, ma il risultato di qualche disastro, di uno sfacelo, di un abbandono."¹⁶⁰

L'architettura è un processo additivo, che procede per sequenze, successioni, sovrapposizioni tra *pezzi* – elementi primi irriducibili – e *parti*, dati più complessi, finiti e ben individuati.¹⁶¹ Una punteggiatura con figure replicate e piccoli sussulti. Una fitta rete di margini, di recinti. Rette, spigoli e angoli, regolati da un processo paratattico. Geometrie nette, che mostrano il loro essere intimamente ibride, legate da un equilibrio instabile. Rossi scrive: "I singoli progetti sono a loro volta le parti di una sola architettura che sono incapace a comporre nella sua totalità. Ma li concepisco come frammenti e lo sono formalmente perché sono come i pezzi rotti di una sola cosa."¹⁶²

Le varie cifre devono essere definite, dall'inizio. Ma l'esito finale non può essere previsto. Grovigli di relazioni sorreggono una poetica fatta di separazioni e di disgiunzioni, di straniamenti e di ambiguità

¹⁵⁷ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 17

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 30. "Anche nei progetti", scrive Rossi, "la ripetizione, il *collage*, lo spostamento di un elemento da questa a quella composizione ci pone sempre davanti a un altro progetto che vorremmo fare ma che è anche memoria di un'altra cosa." E, infine: "Le città, anche se durano secoli, sono in realtà dei grandi accampamenti di vivi e di morti dove restano alcuni elementi come segnali, simboli, avvertimenti. Quando la *Feria* è finita i resti dell'architettura sono laceri e la sabbia rimangia la strada. Non resta che riprendere, con ostinazione, a ricostruire elementi e strumenti in attesa di un'altra festa" (*Ibid.*, p. 31). In un altro testo, Rossi osserva: "Forse cercare di cambiare il mondo, anche per frammenti, per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere." E, questa, l'unica possibilità che ha il progettista, nella contemporaneità. Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci [a cura di], *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 246.

¹⁵⁹ Il rapporto tra le architetture rossiane e il cinema è stato indagato da Ferlenga, che ha scritto "Per usare una metafora filmica il futuro di cui ci parlano le costruzioni di Aldo Rossi, di continente in continente, è più vicino agli scenari della Los Angeles di *Strange Days* filmata dalla Bigelow nella notte di fine millennio ancora legata al filo di un possibile riconoscimento di luoghi e atteggiamenti, che non alle fantascientifiche visioni di *Blade Runner* usurata e spesso mal interpretato riferimento di molta architettura 'avanzata' di questi anni." Cfr. A. Ferlenga, *Ascoltando le voci del mondo*, cit., p. 15.

¹⁶⁰ A. Rossi, *Le distanze invisibili*, cit., p. 244.

¹⁶¹ Sulle tecniche compositive adottate da Aldo Rossi si rimanda a E. Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi* (1970), in *Scritti di architettura*, Clup, Milano, 1981, pp. 281-296.

¹⁶² A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. IV, 26 gennaio 1970.

funzionali. Frammenti in sé compiuti aderiscono, senza mai compenetrarsi, secondo un procedimento che risente in maniera evidente dell'insegnamento di de Chirico, il quale, in un articolo giovanile, aveva parlato dell'esistenza di due diverse *solitudini*. Una plastica, l'altra metafisica. La prima è legata a "quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme (materie o elementi morti-vivi o vivi-morti)". La solitudine metafisica, invece, è serena; "dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela."¹⁶³

Rossi parte da qui.¹⁶⁴ Le sue architetture, e i suoi disegni, alludono sempre a un senso dell'attesa, che proviene dalla *profondità* degli emblemi utilizzati. Sono un diario sensibile, che rivela le tragicità del tempo. Un taccuino di cose che stanno per succedere, di diaspore, di scene deserte, di avvenimenti ancora non accaduti...

Affascinato dalle imperfezioni e dalle esitazioni, Rossi situa l'*abbandono* all'origine dei processi dell'*inventio*. La passione per il non-compiuto si rispecchia nel suo amore – ancora un'affinità con de Chirico – per New York, abitata, come emerge dai disegni intitolati *Cedimenti terrestri* (del 1977), da rovine, da grovigli di ferro, da cadute, da case screpolate. Una metropoli, in cui si passeggia come se ci si trovasse in "una prospettiva del Serlio o di qualche trattatista rinascimentale"¹⁶⁵. A New York, i vari tasselli sono liberi, ma si iscrivono in una cornice coerente.

Come de Chirico, Rossi indaga da vicino il gioco tra caos e ordine, situandosi su una soglia. Diviene interprete delle follie del linguaggio, segnate da dissociazioni, da parole affrancate da ogni significato. È poeta di quello che, con Musil, potremmo definire il "delirio di molti"¹⁶⁶. Distante da un'*agitazione permanente*, egli, tuttavia, vuole portarsi al di là di ogni dispersione. Individua modelli alternativi di ragione unitaria; ricerca un rigore mai assestato. Con il suo gesto abbraccia, senza reprimerla, la diversità nell'unità. "Questa idea del non compiuto o dell'abbandono, racconta Rossi, mi seguiva da ogni parte [...]; nell'abbandonato vi è un elemento di destino, storico o meno, e un grado di equilibrio."¹⁶⁷

A New York mondi diversi convivono, senza coincidere. Una situazione affine *si compie* nei quadri di de Chirico e nelle architetture di Rossi. Creazioni accomunate dal ricorso alla figura dell'*analogia*, concepita come artificio per comprendere meglio la condizione urbana, per caricare le immagini di riferimenti archetipici e di sollecitazioni inconse, per fondere luoghi diversi in audaci *collages*. Si pongono accanto scritte che si corrispondono, senza aderire mai.¹⁶⁸

Sulle orme di de Chirico, Rossi si serve del sistema analogico, per impennare su alcuni "fatti fondamentali della realtà urbana" altri episodi, tra associazioni libere e discorsi indiretti, in un assemblaggio vagamente dechirichiano.

All'origine di questa intuizione, vi sono la lezione di grandi artisti. Canaletto, innanzitutto. Rossi si

¹⁶³ G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, cit., in G. de Chirico-I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, cit., pp. 29-30.

¹⁶⁴ Sull'influenza nascosta dell'articolo di de Chirico *Sull'arte metafisica* sull'opera di Rossi, si veda P. Portoghesi, "Cara architettura!", in M. Brandolisio-G. Da Pozzo-M. Scheurei-M. Tadini (a cura di), *Aldo Rossi. Disegni 1990-1997*, Federico Motta, Milano, 1999, pp. 8-9.

¹⁶⁵ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 110.

¹⁶⁶ C. Magris, *Itaca e oltre* (1991), Garzanti, Milano, 1999 (3ª ed.), pp. 5-9.

¹⁶⁷ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 86.

¹⁶⁸ In un appunto del 6 maggio 1969, Rossi scrive: "Il *collage* in architettura. La città come compresenza di architetture diverse i cui significati sono nel contesto. Da qui ancora la costruzione della città moderna per pezzi; e le parti per elementi d'architettura. Ogni elemento è assoluto in sé." Cfr. A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. II, 26 novembre 1968.

sofferma, in particolare, su una prospettiva di Venezia, conservata al Museo di Parma, in cui assistiamo a “una speculazione sui monumenti e sul carattere urbano sconcertante nella storia dell’arte”¹⁶⁹. Riflettendo su questa immagine, egli disegna una tavola (esposta alla Biennale di Venezia del 1976)¹⁷⁰, dove architetture diverse si uniscono e si combinano in una città inedita. Il Ponte di Rialto, la Basilica e il Palazzo dei Chiericati sono descritti “come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato”. Un montaggio di varie fotocopie: planimetrie urbane, progetti, la proposta per il castello di Bellinzona di Reichlin e Reinhart, scorci collinari e lacustri, citazioni piranesiane, figure di Tanzio da Varallo. I vari dati sono formalmente definiti, ma il risultato finale è impreveduto. I differenti edifici costituiscono “una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell’architettura come della città”. Si sperimenta “la trasposizione geografica dei monumenti attorno al progetto di una città che conosciamo pur costituendosi come luogo di puri valori”¹⁷¹. Canaletto. Ma non solo. Anche de Chirico e Sironi. In un appunto del dicembre del 1969, Rossi annota: “Possiamo servirci dei riferimenti della città esistente come ponendoli su una superficie liscia e illimitata; e far partecipare a poco a poco le architetture a vari eventi. I pittori hanno compreso questo valore della città: e il castello di Ferrara di de Chirico come i serbatoi della periferia milanese di Sironi. Costruiscono un paesaggio urbano equivalente di piani e di oggetti precisi da cui intravediamo il ripetersi e il crescere della città per parti.”¹⁷²

Questa idea trova espressione compiuta nei disegni che risentono, in maniera chiara, di varie influenze: dechirichiane, ma anche sironiane e picassiane. Il tratto è veloce, si piega, si rompe. Le immagini, spesso, si sdoppiano. Il colore è impastato di ombre, di modelli sempre uguali, tra strisce e scacchiere. Nella maggior parte dei casi, gli scenari sono disabitati.

Dapprima schizzo, in seguito linguaggio autonomo, il disegno è *topos* in cui domina il flusso veloce dell’idea, con frequenti indicazioni sulle materie, sulle tonalità cromatiche. In molti casi, si adotta la visione dall’alto, per chiarire contorni e volumi. Le prospettive sono moltiplicate. Sottile la tendenza al naturalismo. Protagonista assoluta è la città, sintesi di edifici e di citazioni colte e popolari. Annotazioni e grafie si inseguono, come nel diario di Pontormo. Trame delle memoria, scarti del desiderio, sussulti dei segni, tra ossessioni e ansie. Sacralità svuotate sono in un vortice che disorienta. Spunti e riflessi legati alla quotidianità si sedimentano, al di là del “mondo asettico dei disegni tecnici”, con ironico disincanto.¹⁷³ Partiture musicali, spesso appena accennate, destinate a rimanere incompiute. Torri, muri e cupole danno vita ad associazioni. Le facciate di finestre quadrangolari si raccolgono, come nei quadri di de Chirico, intorno allo sventolare di piccoli stendardi su torri e su piramidi, accanto a grandi arcate, colpite da colori infuocati: rossi sgargianti, gialli penetranti, note di smeraldo.

¹⁶⁹ Cfr. A. Rossi, *L’architettura della ragione come architettura di tendenza* (1969), in *Scritti scelti sull’arte e la città*, cit., pp. 370-378.

¹⁷⁰ A. Rossi, *La città analoga: tavola*, in «Lotus International», 13, 1976, pp. 4-13. La tavola di Rossi, elaborata insieme con Consolascio, Reichlin e Reinhart, è esposta alla Biennale di Venezia del 1976. Un *assemblage* che anticipa l’idea di città-*collage* che sarebbe stata formulata nel 1978 da C. Rowe e da F. Koetter, in un libro, intitolato, appunto, *Collage city*. Per una lettura della “città analoga” di Rossi, si rinvia a M. Tafuri, *Ceci n’est pas un ville*, in «Lotus International», 13, 1976, pp. 10-12. Per un’analisi del ruolo della figura dell’analogia nell’opera rossiana, si veda P. Nicolini, *Elementi di architettura*, Skira, Milano, 1999, pp. 46-50.

¹⁷¹ A. Rossi, *Introduzione all’edizione portoghese de “L’architettura della città”*, in *Scritti scelti sull’arte e la città*, cit., p. 451.

¹⁷² A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. II, cit.

¹⁷³ A. Ferlenga, *Frammenti di un’epoca di passaggio*, in E. Terenzoni (a cura di), *Aldo Rossi, L’archivio personale nelle collezioni del MAXXI*, Archivi di Architettura, Roma, 2004, pp. 12-13.

Sono tracce che transitano direttamente dai fogli alle architetture realizzate. Il gusto per i contorni chiaroscurali, ottenuti con macchie di inchiostro, *passa* dalle carte alle ombre dei colonnati e dei pilastri. Definiti a mano libera, angoli e linee anticipano i tagli netti delle elementari volumetrie; le linee che si stratificano in alcuni disegni preannunciano strutture metalliche e traviature reticolari.

A volte, appaiono elementi, che rimandano alla pittura metafisica. Si vedono sagome di impronta realistica, come quella della bambina che corre rappresentata da de Chirico, “a confermare l'appartenenza ideale di queste architetture alle *piazze d'Italia*”¹⁷⁴. Ma anche tante bandiere che garriscono al vento, memoria delle tele dipinte a Torino e a Ferrara negli anni Dieci. Le scenografie – come avverrà anche nelle *architetture diseguate* di Arduino Cantàfora, di Dario Passi e di Franz Prati – vivono in un silenzio che fa pensare alle distese senza tempo di de Chirico, con interminabili attese, scambi tra presenze reali e irreali.

Rossi ritiene che la composizione sia un procedimento logico e analogico, traducibile e intraducibile, incrinato da affinità e da lontananze, da identità e da disidentità, da equilibri e da disequilibri. Egli sembra appropriarsi del metodo di de Chirico, il quale aveva saputo fondere mirabilmente la prosaicità – perfino il *kitsch* – con la memoria dell'antico, in un impasto unico e inconfondibile, in cui i due momenti si emendano e si riscattano a vicenda. Memore di queste *unioni pericolose*, Rossi fa incontrare il “grande stile” con le icone e i materiali della quotidianità, le forme dell'archetipo e i luoghi comuni. Questo incastro trova la sua espressione più alta nell'*imago urbis*, scena fissa su cui scorrono le vicende degli individui, i sentimenti, gli eventi pubblici, le tragedie private. Una sublime opera d'arte. “Cosa umana che forma la realtà e conforma la materia secondo una concezione estetica”, luogo della condizione umana, manufatto, deposito di fatiche e di memorie.¹⁷⁵

Per dar vita a questa *costruzione*, l'architetto deve collocarsi su un crinale. Aderire alla realtà e trasfigurare alcuni aspetti. Stare tra le forme del mondo e attraversarle, con *oscura innocenza*. Analogamente a de Chirico, Rossi oscilla tra realismo e astrazione. Fedele alla rappresentazione dei fenomeni, ha una quasi istintiva tendenza al naturalismo, che lo conduce a riprodurre *ciò che esiste*. Stabilisce una sottile identità tra razionalismo e verismo, per offrire un consapevole giudizio critico sulle condizioni e sulle contraddizioni del presente.

La sua educazione sentimentale consiste nell'attenta e ravvicinata osservazione delle cose, simili a utensili allineati in un erbario, in un elenco. “I miei progetti diventano un'analisi della realtà, l'unica misura diretta – quasi dall'interno – con i miti catastrofici della fine dell'architettura”¹⁷⁶, racconta Rossi, per il quale il *presente* non può essere rifiutato, ma neppure affrontato nella sua totalità. Può essere solo attraversato in maniera indiretta, diagonale. Bisogna, dapprima, separarsi da esso; e, poi, tornarvi, percependolo con occhi diversi.

Distanze invisibili. Per rivelare le contraddizioni del mondo, l'artista deve pervenire al fondo dei fenomeni, svelandone lati sconosciuti, tensioni, equilibri. La realtà va spostata dal suo campo, attra-

¹⁷⁴ E. Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, cit., p. 292.

¹⁷⁵ A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 27.

¹⁷⁶ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. XI, 28 febbraio-6 giugno 1972.

verso un flusso di forze. In questo orizzonte, nasce quella che potremmo definire “l’architettura del realismo critico”¹⁷⁷.

Per inventare queste architetture, Rossi, secondo un artificio caro a de Chirico, attua spostamenti, deformazioni. Esibisce, un po’ come accade nei romanzi di Henry James¹⁷⁸, un universo concreto. Affidandosi a una forza evocativa, altera i significati. Nei suoi progetti, incastra segmenti veri, per proporre un’*alternativa* al reale. Entra dentro il mondo con *obliqua vitalità*, tra riferimenti leciti e illeciti¹⁷⁹. Con le sue architetture, esprime un bisogno di ordine e di rigore. Ma anche una voglia di libertà, che lo conduce a invertire il verso degli elementi assunti.

La forma è sottratta alla quotidianità. Le registrazioni del reale sono violate. Le “giustificazioni esterne” sono annullate in un’*invocazione*, fondata su un universo di segni rigorosamente selezionati. Cifre solide e simboli geometrici, ridotti a spettri, si ritrovano in rappresentazioni astratte, governate da artifici. Si determina una sintesi di lettere, emblemi di una “sacralità svuotata”, di “un’esperienza dell’immobile e dell’eterno ritorno”¹⁸⁰. Un purismo ieratico. Un catalogo, che riprende le invenzioni di de Chirico, poeta della sospensione del senso, sostenitore di una pittura concepita come *cosa in sé*.

In sintonia con alcune intenzioni metafisiche, distante da ogni ortodossia funzionalista, Rossi annoda disciplina e casualità. Proceda per semplificazioni successive; sperimenta, poi, tangenze che lo allontanano dalle regole della composizione classica. I suoi progetti si presentano con caratteri di accentuata chiarezza teorica. Ma sono percorsi da una incessante tensione tra rigore e fantasia, tra conscio e inconscio, tra *logica* e *autobiografia*.¹⁸¹

I codici sono stabiliti in partenza. E, tuttavia, il significato non può essere calcolato. I miti vengono utilizzati in modo demitizzante. Rossi è affascinato dalla forma chiusa, ma anche dal *disastro* della forma. Il rispetto delle norme dell’architettura lo conduce a elaborare geometrie estreme. All’interno del lessico della classicità, egli attua distorsioni. Come aveva fatto de Chirico nei suoi giochi pittorici, ribalta significati e contesti, per compiere scomposizioni. Si attiene alle norme statiche, pur salvaguardando, però, la *componente personale*, che non può essere insegnata. Rinnova l’utilizzo dei materiali, esaltando la componente immaginaria, per giungere all’eccesso. Coglie la “ricchezza implicita nell’errore”; proietta, sulle superfici dei suoi edifici, segni impalpabili, “specchio di un sogno raccontato in pubblico”¹⁸².

Vuole rendere *soggettiva l’oggettività*: attraverso la compostezza del disegno, svela un cosmo che è legato alle atmosfere dell’interiorità. I suoi edifici sono rappresentazione astratta dell’“inflexibilità della propria legge arbitraria”¹⁸³. Lontano dai dogmi razionalisti, Rossi elabora progetti che, spesso, risultano visionari, fatti di orme ingannevoli, di labirinti visivi, di infantili esoterismi. Egli fa interagire il lessico razionalista con “il flusso incessante delle immagini mentali e artificiali del linguaggio dei luoghi”¹⁸⁴. Coniuga il rigore con la poesia, in bilico tra razionalismo e irrazionalità, tra sapienza

¹⁷⁷ Cfr. V. Gregotti, *L’architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari, 2004, in particolare pp. 3-46.

¹⁷⁸ Nei romanzi di James, scrive Rossi, “tutto è assolutamente vero, fino alla noia, ma è sempre *twisted*.” Cfr. A. Rossi, *Un’oscura innocenza*, cit., p. 9.

¹⁷⁹ A. Rossi, *Un’educazione realista*, cit., p. 71.

¹⁸⁰ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 331-332.

¹⁸¹ Scrive Rossi: “È anche giusto che logica e autobiografia non siano compensate, ma per così dire sommate. Esse lo sono realmente [nella vita] anche se la logica qui può confondersi con un ordine esterno, una costruzione, in ultima analisi un fastidio.” Cfr. A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. IV.

¹⁸² M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana. 1944-1985*, cit., p. 169.

¹⁸³ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., p. 330.

¹⁸⁴ P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, cit., p. 187.

antica ed estro fantastico, tra narrazione e impeto visionario. In una pagina dei *Quaderni azzurri* (del 20 maggio 1970), leggiamo: “Cos’è la progettazione? Noi la indaghiamo come razionalisti, dal punto di vista della ragione; anche se la ragione può avviarsi in zone che essa ancora non conosce e si propongono come irrazionali. Ma un autentico razionalismo deve affrontare anche l’aspetto più difficile, autobiografico dell’espressione. L’architettura come arte.”¹⁸⁵

Dietro queste riflessioni, è possibile cogliere ancora l’influenza del magistero poetico di de Chirico, nella cui opera la *cosa senza qualità* viene sublimata e rimossa, attraverso disinvolve decontestualizzazioni e originali giochi di ombre. “Nell’architettura rossiana, il compito di rendere parlante e sorprendente l’oggetto è raggiunto analogamente attraverso la fissità e la ricchezza di associazioni che provoca.”¹⁸⁶

Queste oscillazioni si rispecchiano in molti episodi. Dal monumento alla Resistenza a Cuneo (del 1962) al ponte per la Triennale (del 1964), dalla sistemazione della Piazza di Segrate (del 1965) alla sede del Municipio di Scandicci (del 1968), dalle case del quartiere Gallaratese (del 1970) all’IBA (a Berlino), al fabbricato per uffici Casa Aurora di Torino (del 1983). Fino al Teatro del Mondo (presentato, per la prima volta, a Venezia nel 1979), che si impone allo sguardo come una meravigliosa realizzazione pittorica e architettonica, simile a una statua abitabile e funzionale. Un oggetto enigmatico, dall’essenza impenetrabile e magica, che apre problemi. “Una torre dechirichiana che trova vita nella solennità antica, riletta nella tranquilla bellezza delle materie e dei colori”, nella nobile semplicità delle forme, in una condizione serena e sublime, felice e gioconda.¹⁸⁷

Alcuni edifici risentono con forza dell’influenza di de Chirico. Innanzitutto, il Cimitero di Modena (del 1971-1978) e l’area di Fontivegge a Perugia (del 1982).

Nel 1971 Rossi, con Braghieri, vince il concorso per l’ampliamento del Cimitero di San Cataldo. Un’opera che gli garantirà definitivamente un ruolo da protagonista sulla scena internazionale dell’architettura. Monumento alla “malia del lugubre”¹⁸⁸, questo edificio è una *summa* del suo pensiero. Assistiamo a una recita plastica, in cui i vari personaggi – i portici, il cubo-ossario, i grandi corpi con i tetti azzurri, il portale – creano situazioni imprevedibili. Un luogo che risponde egregiamente ai propri compiti funzionali. Il cimitero determina un “atto concreto di libertà”. È museo, per l’analogia che esiste tra la città dei morti e l’archivio dei vivi. È anche labirinto, inteso come “organizzazione di un edificio di cui si è perso il senso”. Un intreccio di memorie e di premonizioni, che invita alla “scoperta dell’impressione infantile del gioco dell’oca dove la casella della morte con la falce lo rendeva un gioco della morte – il cubo e la parte centrale come punti di arrivo del giro”¹⁸⁹. Tante immagini insieme. Ma il Cimitero è, soprattutto, un

¹⁸⁵ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. V, 15 maggio 1970-novembre 1970.

¹⁸⁶ P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, cit., p. 184.

¹⁸⁷ G. Celant, *Architettura caleidoscopio delle arti*, in G. Celant (a cura di), *Arti & Architettura*, vol. I, cit., p. 5.

¹⁸⁸ M. Guiomar, *Principes d’une esthétique de la mort*, Jose Corti, Paris, 1988, p. 180. Scrive Rossi: “Prima rassegna degli elementi possibili, un cubo vuoto: pareti spesse con molte finestre. Le finestre sono dei buchi quadrati senza serramento. Questo cubo vuoto è come una casa abbandonata. La casa abbandonata è la casa dei morti. Possono esserci dei passaggi aerei [...] tra una finestra e l’altra. Nel muro possono esserci degli ossari o delle lapidi [...]. Portico perimetrale con colombari. Accentuare il carattere di percorso, corridoio, strada coperta. Elementi verticali in cemento con tagli di porte e finestre / questi elementi sono come delle quinte [...]. La struttura centrale è come una casa / essa è costituita da un asse o spina centrale su cui si innestano corridoi e ballatoi per accedere ai colombari – la spina si sviluppa tra il cubo e il cono ed è compresa tra due linee diagonali che formano un triangolo. Essa può servire come struttura residenziale per l’indifferenza della forma tipologica. O come museo, la sua forma ha qualche analogia con lo scheletro dell’uomo o dei pesci.” Cfr. A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. IX, 5 agosto 1971-13 febbraio 1972.

¹⁸⁹ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. XIII, 2 luglio 1972-30 ottobre 1972.

omaggio a de Chirico, perché “nelle *piazze d'Italia* le ombre appartengono all'architettura”¹⁹⁰. Rossi disegna una città del silenzio, tra viadotti, muri ciechi, gallerie e ponti. “Le regole comuni si perdono e rimane la pura ripetizione o la pura quantità in una situazione limite dove l'essenza dell'architettura si trova quasi a coincidere con la sua assenza.”¹⁹¹ La vita si ferma, il lavoro è interrotto, i suoni cessano. Un territorio abbandonato, che ha “il ritmo stesso della mortalità urbana”. È destinato a restare incompiuto, senza piani e né coperture, privo di serramenti alle finestre: il che consente di guardare dall'interno e dall'esterno. C'è un contrasto netto tra il rosso dell'ossario e l'azzurro del cielo. L'edificio è un'immagine quasi sospesa; esprime la leggerezza della pensosità. Come accade nei capolavori degli anni Dieci di de Chirico, è lambita da ombre che hanno una loro vita, una solidità, una consistenza, in grado di completare l'architettura, come arredi metafisici del paesaggio.

A circa dieci anni di distanza, Rossi ha l'incarico di risistemare la zona di Fontivegge, nella parte bassa di Perugia. L'architetto disegna un centro con edifici pubblici che si integrano, fatti con l'antica pietra di cui la città è costruita. Il cuore della zona è occupato da una grande piazza, che asseconda la pendenza del terreno, tra edifici monumentali. Una “riscrittura” piuttosto fedele dei luoghi senza tempo di de Chirico.

Echi vagamente dechirichiani si possono ritrovare anche in altri episodi, nei quali Rossi riprende alcuni specifici motivi iconografici. In particolare, è affascinato dalle figure delle ciminiere e degli orologi, presenti in molte opere della Metafisica.

Ciminiere si ritrovano in diverse “invenzioni”: nella Scuola elementare a Fagnano Olona (del 1972), una struttura in mattoni portanti (con l'eccezione della palestra, che è in cemento armato), con facciate intonacate e ricoperte con vernice protettiva; nel nuovo municipio di Borgoricco (del 1983), che “rifa” la struttura delle ville venete, con due ali laterali di servizio e un corpo centrale, racchiusi in una piccola piazza.

Orologi compaiono sulla facciata della Scuola elementare di Brioni (del 1979), un edificio a un piano con tipologia a corte e giardino interno, blocchi prefabbricati e cemento armato, facciate intonacate e tinteggiate, copertura in lamiera preverniciata con pannelli in materiale insonorizzato; e appaiono anche sullo scorcio frontale d'ingresso del centro servizi del Parco tecnologico sul Lago Maggiore (del 1993): uno spazio segnato da un *boulevard* centrale che conduce ai laboratori, con grandi pilastri di cemento. In queste architetture, assistiamo al trionfo di un *disordine discreto*. Un concetto, questo, che, secondo Rossi, allude alla necessità di calcolare, nel progetto, ogni esito possibile, tenendo conto, però, degli infiniti spostamenti. “Perché nell'edificio tutto è previsto ed è questa previsione che permette la libertà; è come un appuntamento, un viaggio d'amore, una vacanza e tutto ciò che è previsto perché possa accadere. Pur amando l'incerto ho sempre pensato che solo persone meschine e con poca fantasia siano contrarie ad una discreta organizzazione.”¹⁹²

Così si legge in quello straordinario libriccino di memorie e di riflessioni che è l'*Autobiografia*

¹⁹⁰ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, vol. X.

¹⁹¹ A. Ferlenga, *Il cimitero di Modena*, in A. Ferlenga, Aldo Rossi. 1988-1992, cit., p. 20. Sul Cimitero di Modena, intense le pagine di R. Moneo, cfr. Aldo Rossi: *The Idea of Architecture and the Modena Cemetery*, in «Oppositions», 15, 1976, pp. 1-30. Di Moneo, si legga anche il capitolo su Rossi, in *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005, pp. 91-121.

¹⁹² A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 82.

scientifica. Un racconto scandito da temi e da figure. Il mercato, la torre, la villa, il silos, il timpano, la banderuola. Luoghi, oggetti, gesti, sguardi, letture, citazioni. Squarci, bagliori, malinconie, scorci biografici e poetici, meditazioni filosofico-esistenziali. Rossi non narra; si limita a *nominare* emozioni e cose. Si attiene a ciò che vede; spesso, si affida ad aforismi, rivelando sottili consonanze con alcuni passaggi del *Palomar* di Calvino.

In molte pagine dell'*autobiografia*, si parla del rapporto tra architettura e teatro. Un confronto su cui anche de Chirico aveva insistito, nei suoi quadri e nei suoi saggi.¹⁹³ Il teatro, per Rossi, è lo spazio dove inizia il “mondo dell’immaginazione”. Delimita la scena fissa su cui si svolgono le vicende dell’uomo, tra assi, poltrone, palchi, finzioni, parole e azioni che si ripetono. Un universo *insensato*, che esiste solo nel momento in cui il sipario si apre, e si sentono i primi colpi dell’orchestra. Ciò che avviene prima dell’inizio della recitazione è avvolto nel mistero. I “primi battiti sono sempre un inizio e possiedono tutta la magia dell’inizio; capivo tutto questo guardando i teatri vuoti come costruzioni abbandonate per sempre anche se il loro abbandono è spesso più breve della luce del giorno; ma questo breve abbandono è tanto carico di memoria che costruisce il teatro”¹⁹⁴.

Il progettista è un regista, che vuole programmare ogni aspetto, esaltando anche gli imprevisti. L’intreccio tra regola e caso è ripreso da Rossi nelle sue solenni scenografie, legate alla rappresentazione di storie, con un inizio, uno svolgimento e una fine. Nel tempo, la scena del *gran teatro del mondo* resta sempre uguale. I luoghi sopravvivono alle vicende e agli individui. Gli attori e gli uomini sono solo comparse; passano via; spariscono, naufragano nel bianco della memoria, avvolti dall’assenza.

Scrivono Rossi: “Questa è la basa teorica [...] dell’architettura; in sostanza è una possibilità di vivere. Paragonavo tutto questo al teatro e le persone sono come gli attori quando sono accese le luci del teatro, vi coinvolgono in una vicenda a cui potreste essere estranei e in cui alla fine sarete sempre estranei. Le luci della ribalta, la musica non sono diverse da un temporale d’estate, da una conversazione, da un volto. Ma spesso il teatro è spento e le città, come grandi teatri, vuote. È anche commovente che ognuno viva una sua piccola parte; alla fine l’attore mediocre o l’attrice sublime non potranno cambiare il corso degli eventi. Nei miei progetti ho sempre pensato a queste cose e proprio costruttivamente alla contrapposizione tra ciò che è labile e ciò che forte. Intendo questo anche in senso statico, di resistenza del materiale.”¹⁹⁵

Italo Calvino: “Le città del pensiero”

Da de Chirico a Rossi, transitando attraverso tante stazioni. Da un’epoca a un’altra. Dalla storia al presente. Dallo spazio dipinto a quello costruito.

Le piazze d’Italia diventano un tessuto, da cui sono estratti molti fili che, poi, saranno accostati ad altri fili, in grovigli inattesi.

Frames, e ancora *frames*. Invenzioni stilistiche e sperimentazioni linguistiche nate, secondo diver-

¹⁹³ G. de Chirico, *Discorso sullo spettacolo teatrale*, in «L’Illustrazione Italiana», 25 ottobre 1942 (con il titolo di *Il teatro spettacolo*, in G. de Chirico - I. Far, *Commedia dell’arte moderna*, cit., pp. 204-212).

¹⁹⁴ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 41.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 73.

se inclinazioni, dagli “sconfinamenti” di un padre distante. Gli atlanti impossibili inventati da de Chirico continueranno a vivere nei gesti di molti progettisti. Diventeranno reali, pesanti. Svaniscono gli ineffabili incastri e le derive archetipiche, i sortilegi e le magie, i turbamenti e le allusioni, carezzate dal soffio ghiacciato del *mai più*. Non vi sono le sciarade figurative tipiche delle composizioni dechirichiane. La *varietas* tende a convergere in un’unità. La forma dipinta si fa solida. La monumentalità non è allusa, ma esibita. *L’epoché* assume uno spessore. L’arena dell’opera dipinta è reificata; esce fuori dal piano, per divenire scultorea, tridimensionale.

I segni e i colori evadono dalla superficie, per migrare nel disegno marmoreo, simili a note staccate sul diapason dello spazio. Come avviene anche nell’installazione realizzata da Paolo Portoghesi nel 1996, dinanzi al Castello Estense di Ferrara, dove, su una pedana reclinata, viene ricreato lo scenario di *Le muse inquietanti*¹⁹⁶: oggetti e manichini – forse metafore autobiografiche – assumono una consistenza, sono materializzati.¹⁹⁷

Libera e Piacentini, Muzio e Terragni, Pollini e Pikionis, Sartoris e Portaluppi, Machado e Silveti, Moore e Rossi sono autori di edifici che, pur percorrendo sentieri spesso oscuri, provengono dalla stessa lontana origine.

Da quelle *città del pensiero* di cui ha parlato Italo Calvino, riferendosi agli spazi urbani suggeriti dalle opere metafisiche, in un racconto letto a Parigi nel 1983, in occasione della retrospettiva dechirichiana (tenutasi al Centre Pompidou).¹⁹⁸ Nel corso della lettura, sono proiettate circa trenta diapositive di quadri, in una sorta di testo visivo parallelo. La narrazione si presenta come un succedersi di spazi mentali densi di oggetti sconnessi e di edifici provvisori. Un viaggio dentro il *meccanismo del pensiero*, un paesaggio narrativo e filosofico, che proviene dalle fantasticherie dipinte. Una passeggiata che conduce negli interstizi dei processi creativi di de Chirico, segnati da barlumi, da indeterminatezze. Sequenze di visioni, in un’inedita *ekphrasis*. Contesti e situazioni rivivono. Gli spazi urbani dipinti – da quelli eseguiti all’epoca dei capolavori giovanili a quelli realizzati in vecchiaia – sono sfiorati *poeticamente*, in un gioco di rinvii lontani.

Non c’è neanche un granello di polvere. Si è colpiti da una luce indecifrabile, “doppia”: difficile dire se si tratti di un’alba o di un tramonto, di un’aurora o di un imbrunire. Siamo condotti in piazze invase da un sole incerto, smarrito dietro lo “spessore di un cielo verde-bottiglia”, trascinato da nuvole opprimenti che scorrono veloci, come le rughe sulla fronte di un giovane.

Di fronte a noi, si distendono strade, che “dicono” nostalgia. Piazze accessibili, lisce, sgombre, da percorrere. Spazi assorti, all’interno dei quali si incontrano la dimensione dell’orizzontalità con quella della verticalità. Luoghi che si offrono come piani continui, punteggiati di presenze isolate, che sono dislocate con discrezione. Ciminiere, castelli. E torri sormontate da bandiere appuntite e da stendardi, simili a bussole che indicano ai naviganti “da che parte tira il vento”. Teatri immobili, disabitati. E, poi, stabilimenti industriali, ville in collina. Colonne e alberi ammicchiati in stanze disadorne; poltro-

¹⁹⁶ Per un’analisi di *Le muse inquietanti* si rinvia alla raffinata lettura di G. Macchia, in *Elogio della luce*, Adelphi, Milano, 1990, pp. 199-206.

¹⁹⁷ L’installazione di Portoghesi è stata fotografata da Ghirri nel 1996. Cfr. M. Mussini, *Luigi Ghirri*, Federico Motta, Milano, 2001, p. 331.

¹⁹⁸ I. Calvino, *Le città del silenzio*, in «FMR», 15, luglio-agosto 1983, pp. 44-52. Per un’analisi del testo di Calvino, si rimanda a M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino* (1996), Einaudi, Torino, 2006 (2ª ed.), pp. 195-203.

ne e armadi con specchi posati su pareti. Tanti oggetti che, spinti da una “frenetica forza d’attrazione”, si stringono, si accatastano, in figure allungate e spigolose, “dalle dimensioni e proporzioni di persona umana”. Infine, cavalli con criniere e code fluenti, accanto a rovine di templi. Vedute piatte, incorniciate, in cui tutto è al suo posto: le ombre, le luci, i colori. Non c’è spaesamento. L’aria è “solo dipinta”. Il terreno su cui si posano i nostri passi è un palcoscenico.

Portici vuoti, finestre sbarrate. Una “calma conturbante”, che non vuole essere turbata: “non tollera la presenza fisica”. La percezione dello spazio è intensa: nel silenzio, il viaggiatore cerca di cogliere la voce di personaggi che si intravedono costantemente sugli sfondi.

Talvolta, si avverte la presenza di ombre umane. Figure ieratiche e rigide come manichini, “con teste a clava o a uovo, senza volto”. Racchiudono tormenti, inquietudini, angosce. “In noi non resta che una calma assorta e struggente”. Sono muse che non parlano. Tranquilla emblemi della memoria, che “è già presente nel presente”, con “l’incertezza d’un attimo che resta uguale a se stesso e si ripete”.

Altre volte, appaiono statue imponenti, che hanno “l’ineluttabilità delle cose sicure sotto il cielo, sulle quali l’attenzione scorre senza incagliarsi, e basta la loro apparizione a indurti in un clima assorto, a invogliarti alla meditazione, al distacco”. Sculture che suggeriscono un preciso modo di *stare* dentro il contesto: invitano a rimanere immobili, lasciando che il paesaggio entri in noi. “Se ti situi nel modo giusto nello spazio, il tempo non avrà più presa su di te, la clessidra resterà sospesa.”

Si rimane stretti dall’angoscia, in bilico tra agorafobia e claustrofobia. Si è afflitti dal *contagio* di luoghi inaccessibili: è possibile solo lambire gli angoli, strisciare “dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici”, senza uscire allo scoperto. Ci si sente chiusi in un labirinto di piazze e di strade: si è costretti “a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri”.

Si resta attoniti, travolti da tensioni opposte. Spazi angusti e angoscianti, intimi e raccolti. E, tuttavia, troppo larghi. Dove siamo? Non in una città del sogno, scandita da contorni imprecisi e da bordi vaghi, con attori che mutano identità e forme.

Come avviene nella dimensione onirica, anche ora si aprono le porte dei paradisi della mente; ci si stacca dal mondo esteriore, per entrare in una sfera rarefatta. Si intuiscono presagi, riflessi, tracce di abisso. Ma siamo altrove.

Nelle città di de Chirico, tutto è definito, esatto, stabile, permanente. “Quel che c’è c’è e, per strano che sia, non potrebbe essere altrimenti”. Ci troviamo in luoghi da vivere a occhi aperti, in una “città della veglia, dove l’attenzione si posa uniforme e costante sulle cose, come la luce, impassibile”. A differenza di quanto avviene nei sogni, la mente non è prigioniera di ciò che “crede di vedere e che le incute spavento o meraviglia”: può fuggire oltre le apparenze, “là dove si aprono gli spazi siderei delle idee”.

Si è in attesa di qualcuno, di qualche voce?

L’ospite ideale della *polis* è il pensiero. Eredi delle “città ideali” rinascimentali, i luoghi immaginati da de Chirico sono fatti per accogliere i movimenti della mente. Per contenere e trattenere, non per costringere; per donare alla ragione il suo tempio elettivo. “Qui il pensiero sente d’essere sul punto [...], e può prolungare questo stato d’incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa.”

Il vuoto urbano – “costante mentale italiana”¹⁹⁹ – è uno stimolo. All’interno di spazi interminabili, il pensiero circola con libertà: non il pensiero legato alla concretezza delle cose, ma quello che sta per “affacciarsi all’orizzonte della mente”. Ciminiere, fumaioli e camini di mattoni che si elevano ai margini delle città metafisiche “forse sono tante stufe da cui si esala il pensiero”?

Dinanzi ad architetture immobili, poste in spazi abbandonati, la mente non ha scelte: sosta, riflette. Luci, ombre, facciate, oggetti e manichini si accostano in composizioni che allontanano le emozioni e le passioni. Rimosso ogni ostacolo, la mente può dislocarsi in ogni direzione, con “passi ora fulminei ora lentissimi”²⁰⁰. Si oscilla tra le rassicurazioni degli *spazi stretti* e le incertezze degli *spazi smisurati*. L’intima quiete del *grembo* incontra il brivido dell’*aperto*. Queste diverse dimensioni stanno l’una dentro l’altra, in un sistema di scatole cinesi, che descrivono un’eterna immobilità. Una *metafisica imperfetta*, che fissa il primato della trascendenza, per disperdere, poi, questa matrice nella prosa di un mondo continuamente ridisegnato, sempre imprevedibile.

Solo nell’alveo di scenari desolati, costellati di presenze attonite, il pensiero può correre lontano. Nessuna sosta turba queste meditazioni: “a noi non resta che la calma assorta e melanconica”. Siamo nella città platonica delle Idee, purificata di ogni scoria, dominata dalla presenza dell’angelo della melanconia, la cui funzione è di tipo ordinativo, per sottrarre “le nostre angosce nascondendole in una collezione d’oggetti eteroclitici e asimmetrici”.

Si aprono interrogativi sul nulla, sul deserto delle cose. Si gira intorno a un *non-so-che*, a un insondabile punto opaco. Dinanzi a esso, si resta in un silenzio impossibile da colmare. Si smarrisce il senso dell’orientamento. Si rimane senza punti di appoggio, in un oceano, dinanzi a spiagge di pietra.

Calvino scrive: “La verità è presto detta: da quando sono entrato in questa città, la città è entrata in me; dentro di me non c’è posto per nient’altro. [...] Non so da quanto tempo sto vagando attraverso questa città; non so [...] quanto sono cambiato da quando ho imparato a considerare tutto ciò che vedo come spoglia che devo lasciare alle mie spalle, relitto d’un mondo di cui la mente deve liberarsi per raggiungere l’esattezza, l’impassibilità, la trasparenza. Non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo alle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara [...]. Alle volte penso che andando avanti sempre più nel cammino che questa città mi indica, arriverò a ricomporre qualcosa che s’è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa? Questo non lo so.”²⁰¹

¹⁹⁹ I. Calvino, *Collezione di sabbia* (1984), in *Saggi*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, p. 516.

²⁰⁰ Le “città del pensiero” dechirichiane sembrano risentire di sottili suggestioni leopardiane. Sui rapporti tra la pittura di de Chirico e la poesia di Leopardi, si veda P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, cit., pp. 53-54.

²⁰¹ I. Calvino, *Le città del silenzio*, cit., *passim*.