

De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità

di
Riccardo Dottori

La tesi di fondo della Mostra *Die andere Moderne. De Chirico-Savinio*, curata da Paolo Baldacci e Wieland Schmidt alla Kunstsammlung Nordrhein Westfalen di Düsseldorf - mostra ottima che contiene molti dei capolavori della prima Metafisica di de Chirico - è guidata però dall'idea base che quella che tutti conosciamo come l'opera immortale di de Chirico, la sua Metafisica, sia in realtà un'invenzione comune di Giorgio de Chirico ed Alberto Savinio, anzi, che la vera invenzione, l'idea di un'arte metafisica sia da attribuire a suo fratello Andrea, che più tardi assumerà lo pseudonimo di Alberto Savinio. Tutto ciò non può non ricordarci quanto scrisse a suo tempo da Tahiti Paul Gauguin a Maurice Denis (giugno del 1899), riferendosi alle accuse di Emile Bernard e di sua sorella, secondo le quali egli avrebbe copiato le sue idee: "Tutto il mondo sa che io ho rubato a man bassa dal mio insegnante e maestro Emile Bernard. Egli stesso lo ha dato alle stampe. Lo ho derubato di tutto, pittura e scultura. A lui non è rimasto più niente! Non crediate che le due trentine di quadri che gli ho dato, e che egli ha venduto a Vollard siano miei. Sono tutti dei plagi dei capolavori di Bernard!". Basterebbe questa acuta ironia di Gauguin per mettere in chiaro le cose quando si tratta di pittura. Sempre Gauguin infatti scriveva al giornalista Fontanais - che aveva recensito il suo grande capolavoro *D'onde veniamo? Dove andiamo? Che cosa siamo?* - citando un detto celebre di Stéphane Mallarmé: "Sapete chi è un critico? Uno che si immischia in affari che non lo riguardano", il che vuol dire: di cui non capisce nulla. Fontanais discuteva infatti le idee espresse nel grande quadro, il suo simbolismo, la coerenza delle immagini e delle forme, e Gauguin rispondeva semplicemente che il quadro doveva essere "sentito" come si sente una musica, mediante l'occhio che ascolta. È il colore, o gli accordi di colore infatti, secondo Gauguin, musica, armonia. Ciò di cui parlava Fontanais era invece "letteratura". Sappiamo che lo stesso rimprovero "c'est de la littérature" venne mosso a Parigi, tra il 1912 e il 1915 anche a de Chirico, e sappiamo che questo rimprovero lo aveva particolarmente toccato, tanto da ricordarsene ancora diversi anni più avanti, quando si difendeva e diffondeva le sue idee sulla rivista "Valori Plastici" (1919). Questo ci mostra che anch'egli, come Gauguin, era ben conscio che la pittura non è un fatto di riflessione, o non consiste tanto nelle idee che si hanno, o che si vogliono esprimere, ma nel come si esprimono, e soprattutto in quel che l'artista, sulla base di queste idee riesce a inventare, a creare: da questo

infatti dipende la sua capacità di comunicare il proprio sentire. Non si tratta semplicemente di comunicare idee, ma un nuovo modo di sentire il mondo. Certo la riflessione può intervenire nell'opera d'arte, ma non si può affermare come fa ad esempio il curatore Paolo Baldacci, che, "in realtà l'arte metafisica non è tanto un modo di dipingere, quanto un modo di pensare, che si può esprimere, è vero, nel modo migliore per mezzo della pittura, ma senza dubbio anche con altri mezzi" (p. 50): o che "tutto ciò che procede nell'arte moderna dall'espressione metafisica, o che ne è stato influenzato è da ricondurre ad un lavoro della riflessione, dello studio, dell'intuizione o dalla elaborazione di un metodo creativo" (ivi). A prescindere dal fatto che l'intuizione non è affatto la stessa cosa della riflessione, ma piuttosto qualcosa di esattamente opposto ad esso, dobbiamo ancora osservare che non si può certo ricondurre ciò che chiamiamo il modo personale di produrre o di lavorare di un artista alla "elaborazione di un metodo". Esiste un modo di dipingere, diverso per ogni artista, anche quando entrambi appartengono allo stesso movimento artistico; per quanto simile possa essere il modo di lavorare detto "Cubismo analitico" in Picasso e Braque, da far dire a Picasso in proposito "È mia moglie", non possiamo tuttavia affermare che il modo di lavorare di Picasso non si distingua da quello di Braque; il proprio modo di lavorare in un artista è la sua capacità innata, che può essere certo perfezionata con l'esercizio, ma costituisce comunque l'individualità propria dell'artista. Questo vale poi in modo particolare per quanto riguarda de Chirico e Carrà, anche nel momento in cui quest'ultimo si avvicina di più alla iconografia dechirichiana, ad esempio ne *La musa metafisica*: avvertiamo subito che dietro una simile iconografia si cela un afflato lirico ben diverso. La questione è comunque un'altra, a proposito di de Chirico e Savinio in particolare: in Savinio possiamo effettivamente vedere come egli arrivi alla pittura per via di riflessione, dopo aver abbandonato la musica; dotato certamente di tale talento da potersi rivolgere a diversi tipi di arte, pensò ad un certo punto di poter fare in pittura, e soprattutto in letteratura, ciò che aveva fatto in musica, e ciò gli riuscì molto bene nel secondo caso. Appunto per questo si nota fondamentalmente nella sua opera il momento della riflessione, della combinazione delle idee e della ricerca voluta di effetti, mentre lo stesso non può dirsi di nessuna delle opere di de Chirico, neanche di quelle degli anni Trenta o Quaranta. Tutto in de Chirico è spontaneo o "originario", come afferma giustamente Baldacci, non "originale"; in questo senso la pittura metafisica si distingue dalla originalità ossessivamente ricercata delle Avanguardie. Tutto il lavoro di riflessione necessario all'opera viene infatti in un secondo momento, dopo che una esperienza interiore, che egli chiama la rivelazione, ne ha creato l'ideazione. È la stessa idea dell'opera che nasce da questa emozione, da questa esperienza originaria, dall'apparire di un mondo completamente altro, od in una luce completamente nuova. Dal racconto che de Chirico stesso ci fa di queste esperienze, avute in un precario stato di salute, con dei gravi dolori intestinali ed una sensibilità quasi morbosa che le accompagnavano, possiamo dedurre che si trattava forse di allucinazioni; sono quasi le stesse esperienze di cui parla Marcel Proust all'inizio della sua opera. È comunque questa esperienza, intesa come esperienza del "vedere", che gli fece cambiare strada, e non il fiasco riscosso da Alberto con la rappresentazione di questo "Poema fantastico" a Monaco, a cui egli stesso aveva lavorato assieme al fratello, come invece ci vuol

far credere il Baldacci (p. 51). Quando in uno dei suoi Manoscritti parigini, tra il 1911 ed il 1912 de Chirico esplicitamente afferma: “La musica non può esprimere il non plus ultra delle sensazioni”, si riferisce proprio a questa esperienza della “rivelazione” descritta in questi stessi manoscritti. La scelta non più revocabile di essere pittore, anche se scriverà dei versi e delle prose liriche, non è dunque dovuta alla volontà di provarsi ad esprimere delle idee in un nuovo mezzo espressivo, come farà poi effettivamente con il suo romanzo autobiografico *Hebdòmeros* (1929), ma soprattutto alla volontà di non fare in pittura della letteratura, il che significa: attenersi nell'esecuzione dell'opera semplicemente a ciò che si è originariamente visto e sentito. In altri termini, nel quadro, che è la proiezione sulla tela della esperienza originaria, seguire semplicemente le esigenze del quadro. Così il quadro diviene assoluto, o opera d'arte come assoluto. Ambroise Vollard ci narra che doveva posare per ore di fronte a Paul Cézanne per il suo ritratto e che quando nell'ultima seduta, dopo aver posato per oltre tre ore, manifestò l'intenzione di andarsene. Cézanne gli rispose: “non ancora, mi restano due o tre punti in cui debbo finire di accordare il colore; sapete, se sbagliassi ora, domani dovrei rifare tutto da capo”. Gauguin parlava della musicalità del dipinto, degli accordi di colore come anima del quadro, per distinguerlo da ciò che chiamava letteratura, ed in pieno Simbolismo preferì chiamare sintetismo la propria pittura; de Chirico chiamò enigma il tratto fondamentale per cui i suoi quadri, sorti da una rivelazione originaria, si distinguevano dal Simbolismo, e da tutto ciò che sapeva di letteratura. Perciò non possiamo essere d'accordo con il giudizio che Savinio dava di suo fratello, e che Baldacci prende per un encomio: “Per il pittore la pittura è uno scopo. Per qualche pittore essa invece è un mezzo. Per molto pochi. Se cerco dei nomi trovo solo i seguenti: Dürer, Böcklin, Giorgio de Chirico, Picasso... Essi avrebbero potuto anche scrivere e comporre senza perdere un grammo del loro valore”. E del fratello aggiunge: “Se egli avesse continuato ad esercitarsi nelle note così come ha fatto con il pennello, avrebbe composto con il mezzo delle note le stesse opere che ha composto con il mezzo delle linee e dei colori”. Per comprendere tutto ciò bisogna leggere quel che dice alla fine di se stesso. “Solo in questi casi la pittura è interessante. Altrimenti io trovo la pittura noiosa. Superflua... La pittura non mi interessa. Il che non vuol dire che mi sia indifferente, e che eserciti questa attività con poca attenzione. Al contrario. Poiché si tratta in primo luogo di opere riflesse, mi sento maggiormente in dovere di tradurle in pittura nel modo migliore”. Questo ci dice tutto sulla differenza tra Savinio e suo fratello, e ci spiega anche perché sia un fascino ben diverso quello che sprigiona dalle opere metafisiche di de Chirico rispetto alle sue. Ma che cosa è la Metafisica? Una poetica pittorica, o musicale, o l'opera d'arte totale, nel senso di Richard Wagner? Chi ha dato questo nome, usato per la massima disciplina filosofica, ad un modo di fare arte? “Il termine Metafisica con cui già dai tempi di Parigi chiamai la mia pittura – afferma de Chirico in ‘Valori plastici’ – fece scalpore e provocò la stizza sulle rive secueane”, sollevando appunto la critica nota dei tempi di Gauguin “c'est de la littérature”; ma in realtà il termine fu usato per la prima volta per la sua pittura dal poeta e amico Guillaume Apollinaire, che chiamò in una sua recensione del 1913 il fascino che emanava dalle sue tele: “étrangement métaphysique”. Con questo egli intendeva quell'atmosfera irreal e trasognata, piena di mistero e melanconia che ritroviamo nelle sue tele e che i più non riu-

scivano a capire, e tacciavano perciò di “letteratura”, quasi si trattasse di semplice riflessione, cioè esattamente del contrario di ciò che era. Il termine adoperato da Apollinaire coglieva in realtà nel segno, ma per motivi esattamente opposti: metafisico era l'effetto di queste tele, perché esse ci trasportavano come d'incanto, con estrema leggerezza, oltre il mondo quotidiano: invece per quella rottura violenta, onirica, con il mondo quotidiano che troviamo in Savinio, così come prima in Jean Arp, Juan Mirò, René Magritte, e il circolo di André Breton, lo stesso Apollinaire creò invece il termine *Surréalisme*. Così, sostenere che una stessa *poetica metafisica*, o *arte metafisica* sia stata creata insieme tra il 1909 ed il 1910, a Milano, o a Firenze, o a Parigi, dai due fratelli è semplicemente falsa per due motivi: in primo luogo, in tale periodo l'arte metafisica non esisteva, e non era stata neanche teorizzata da nessuno dei due; ciò di cui si parlava era semplicemente un'arte che attingeva le proprie origini dal mito, dalle esperienze della loro infanzia in Grecia, dai temi schopenhaueriani e nietzscheani, e che de Chirico chiamava semplicemente una “arte profonda”. In secondo luogo, dobbiamo chiederci se con arte *metafisica* intendiamo la pittura o la musica; è chiaro infatti che una *poetica pittorica* non potrà mai essere scambiata con una *poetica musicale*, anche qualora una stessa persona le pratici entrambe. Bisogna allora riconoscere a de Chirico la creazione della Metafisica come poetica pittorica; tutto quel che ha prodotto Savinio in questo periodo infatti è semplicemente il disegno *L'oracolo*, che è dal punto di vista della realizzazione pittorica completamente lontano, e diremmo anche insignificante, rispetto all'*Enigma dell'oracolo* ed altri quadri di de Chirico di questo periodo. Ma sembra infine che con arte metafisica i curatori della mostra intendano una concezione del mondo, o semplicemente una concezione dell'opera d'arte, che rappresenti “*die andere Moderne*”, l'altro volto della modernità, e pensino all'intenso scambio culturale che ebbe certamente luogo tra i due fratelli, orfani di padre e raminghi per l'Europa, alla loro rivalutazione del mito, alla loro ricerca di identità personale, che li porta alla riscoperta della memoria storica come fondamento dello stesso linguaggio artistico, allora dobbiamo di nuovo fare due fondamentali osservazioni. La prima è che questo altro volto della modernità sarebbe piuttosto da chiamare “*Post-moderno*”; il vero iniziatore dell'artista Post-moderno è visto oggi sempre di più in de Chirico, non in Savinio. La seconda è che le loro idee, le letture fatte, la loro conseguente concezione del mondo, o della stessa opera d'arte, possono ben essere comuni, ma tutto questo non è ancora arte, e tanto meno l'*arte metafisica* di Giorgio de Chirico, intesa come la sua *poetica pittorica*. Se è di quest'ultima che vogliamo parlare, quindi di pittura, ed è quest'ultima che si trova esposta a Düsseldorf, allora, confrontando le tele dell'uno e dell'altro (e sono certamente delle tele molto belle ed importanti che si trovano esposte), vediamo che si tratta nei due casi di una pittura completamente diversa. A parte il fatto che le produzioni pittoriche di Savinio ivi esposte sono di circa vent'anni posteriori a quelle dechirichiane, nel caso di de Chirico abbiamo la vera arte metafisica, nel senso in cui è stata chiamata da Apollinaire, mentre nel caso di Savinio abbiamo chiaramente una pittura riflessa, che potremmo chiamare Surrealismo, anche se Savinio non poneva, come Bréton e gli altri, il sogno alla base della pittura. Si tratta comunque di una pittura che gli è molto vicina, anche se carica di un nuovo simbolismo, o di intellettualismo. *Quae sunt Caesaris Caesari, quae sunt Dei, Deo.*

Riccardo Dottori
è Professore di Filosofia
teoretica all'Università
Tor Vergata, Roma