

GIORGIO DE CHIRICO¹

Salvatore Quasimodo

La vita di Giorgio de Chirico è antiprovinciale: il suo passaggio nelle grandi città d'Europa e a New York è come inciso da un'analisi di osservatore che raramente si riscontra negli artisti contemporanei. Per ritrovare un simile critico in un viaggiatore italiano dobbiamo riferirci ai percorsi europei del Foscolo, dell'Alfieri, del Cellini o di Leonardo.

De Chirico è nato a Volos, in Tessaglia da genitori italiani; dopo l'infanzia mediterranea si è spostato al Nord: a Monaco di Baviera e a Parigi. Poi Roma, Firenze e ancora Parigi. La sua tendenza a deformare i paesaggi culturali di queste città avrebbe un valore immediato, cioè di giudizio, se non avvenisse nella mente di uno dei maggiori pittori del secolo e in momenti essenziali per la rivoluzione dell'arte moderna: erano gli inizi del Novecento.

Monaco, cattedrale dei birrai, è per de Chirico il luogo dove sono fermentate le perversioni nel campo estetico che hanno avuto il loro vertice a Parigi tra le due guerre mondiali. La città bavarese non è per lui solo il centro dei commerci della Germania meridionale ma il seme del pangermanesimo nazista, la tara di ogni follia futura dell'Europa.

Ma a Monaco Giorgio de Chirico mette a fuoco una percezione che sarà preziosa per la sua arte, non solo al periodo metafisico ma a tutto l'arco della sua opera. De Chirico è maestro di se stesso, e sarebbe ingiusto e superficiale dividere la sua stagione creativa in zone discendenti o ascendenti, in prima o seconda maniera: il ponte metafisico non è crollato nella figurativa più "reale" di oggi.

A Monaco, infatti dove frequentò l'Accademia di Belle Arti è attratto con violenza dalla lettura nietzschiana: "Una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria, che si basa sulla *Stimmung* (uso questa parola tedesca molto efficace che si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera, nel senso morale) si basa, dico, sulla *Stimmung* del pomeriggio d'autunno, quando il cielo è chiaro e le ombre sono più lunghe che d'estate, poiché il sole comincia ad essere più basso. Questa sensazione straordinaria si può provare (ma bisogna naturalmente avere la fortuna di possedere le eccezionali facoltà che possiedo io) si può provare, dico, nelle città italiane ed in qualche città mediterranea, come Genova e Nizza; ma la città italiana per eccellenza ove appare questo straordinario fenomeno è Torino." Così scrive Giorgio de Chirico nelle sue *Memorie*: un luogo ideale per trovare la visuale esatta delle superfici delle sue città.

Niente, quindi, riflessi di crepuscoli-incubo, presagi di intemperie statiche intorno alle arcate e

¹ Dattiloscritto con qualche correzione di redazione fatto a mano, datato Milano luglio 1966, presso gli archivi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma. Pubblicato, per la prima volta, in *Giorgio de Chirico*, ed. Alberto Marotta, Napoli, 1968.

alle torri, ma la *Stimmung* di Nietzsche. Del filosofo tedesco è chiara al pittore la tristezza senza limiti per una vita di dolore. Il male, la volontà cieca di rovina che agita la creazione, non è certo la gerarchia di razze che i nazisti hanno ascoltato nella voce di Zarathustra.

La malinconia è dell'intelligenza costretta sulla terra a una mescolanza con la volgarità: così de Chirico intende il senso del superuomo, cioè nell'unico valore. L'artista di genio è la dialettica solitaria in mezzo agli assalti organizzati dei guastatori di estetica; egli vive nella lotta per superare gli ostacoli voluti dai mediocri compagni di strada che cercano di interrompere e annullare con le scuole e le correnti ogni sua iniziativa-monade.

Se ci domandano all'improvviso il nome di un pittore contemporaneo, se dobbiamo pensare a uno dei grandi della virtù decorativa dei viventi, nella maggioranza delle probabilità la nostra risposta sarà nel segno di Giorgio de Chirico. Perché? Echi sentimentali? O polemica, abitudine di cronaca? A parte le ragioni di un suo primato egli è riuscito ad impadronirsi della nostra memoria con l'ampiezza letteraria e affettiva degli artisti del passato.

Il suo nome richiama ai nostri occhi le scacchiere colorate e i manichini, i cappelli piumati, la frangia candida intorno alla fronte, il sorriso d'acqua della sua donna-divinità. È un personaggio evocato dal pensiero già attraverso gli strati del tempo come una riserva non solo culturale ma dei sentimenti, quasi un sostegno della nostra conoscenza della storia dello spirito come lo sono per gli studenti liceali Leopardi o Petrarca.

Per questo le mie parole non pretendono di dogmatizzare un saggio o un giudizio del pittore che lo colpisca di anatema o lo esalti nella gloria. Noi siamo qui per avvicinarci a una scelta di opere che egli ha voluto per il nostro incontro sotto la costellazione della sua arte.

Corpi, linee e spazi cadranno volontari nella piramide della nostra giovinezza e si concentreranno per la spontanea "qualità" del lavoro di de Chirico. E non staremo a sezionare i soggetti della sua galleria, secondo le apparizioni ortogonali, delle donne nude o degli autoritratti, se non nella misura che potranno tradurci più elevata la "qualità" (e su questo termine insiste anche de Chirico) delle sue opere.

L'uomo de Chirico è fermo nell'armatura morale contro le punte degli assedi polemici, tra gli urti delle scuole, contro le balestre dei critici; e se la sua strategia è un po' sul filo di una battaglia condotta con armi convenzionali in stagioni di cavalleria atomica, noi sentiamo che è l'unica difesa consentita all'artista. Lo scudo ha preziosissimi celliniani e così la sua "vita" ha impulsi che ricordano l'Orafo, resa vulnerabile e impossibile a ferirsi proprio dalla sensualità e dall'innocenza di luminoso Orlando che stringe una spada incantata, avversario dello sterminio silenzioso del progresso scientifico.

Volos, piattaforma dei viaggi degli Argonauti, riva dei giorni del pittore iniziati lungo la sostanza impercettibile delle mura sepolte di civiltà mediterranee. Da Volos, nella fantasia di de Chirico, la cadenza dei calzari degli eroi sul battere delle ali mitologiche, i messaggi degli dèi sotto i templi di marmo radicati nella roccia. I cavalli sulle spiagge e le colonne spezzate non sono l'emblema di un sogno tormentato ma il ricongiungersi in lui del Grande Carro dell'esistenza adulta con la stella della direzione della prima età. I cieli erano puri sull'Egeo e le ore correivano tracciate da un'algebra socratica rivelata e nascosta dalle tradizioni familiari dove rari erano i tradimenti e non confessabile la fragilità interiore.

Le passeggiate a Volos con il padre, gli aquiloni più lievi e straordinari, l'invidia degli altri ragazzi che lo sentivano diverso, le sfere profetiche delle streghe popolane (le vecchie che lo vedevano passare con la madre) sono le stanze di un mondo che vuole tenere lontana l'angoscia, regolato dalla religiosa pietà per i fantasmi fraterni e semplici dell'età dell'oro, l'infanzia. Forse la metafisica di de Chirico è il viaggio di un eroe che deve superare le prove del coraggio, una discesa nell'Ade - primavera, come avviene nella lirica di Esiodo, un approdo del veliero realtà-come-sogno all'isola dell'al di là.

In essa la luce, i contorni umani, gli animali, le voci, sono una presenza che è morte ma è anche la sola eternità consentita dell'anima e del corpo; siamo ormai col de Chirico della conclusione intellettuale, quello delle ultime opere. Ma le "mummie" pitagoriche del metafisico erano le larve del paradiso perduto, e non ancora trovato, concesso da Esiodo agli eroi e da de Chirico alle verità estetiche e universali. Erano gli embrioni ancora avvolti nella difesa misteriosa della natura pronti alla morte del tempo e disposti a una vita senza fine nelle isole felici.

Niente traumi psicologici, quindi, né tramonti o albe dai raggi surreali ma i riverberi di un'atmosfera compiuta e immobile che realizza il futuro dell'uomo nel presente dopo la bufera degli errori.

Si deve intendere il classicismo di de Chirico come un neoclassicismo? Proprio per le ragioni che abbiamo detto prima dobbiamo allontanare i sospetti di vuote colonne e di cave cadenze di marmi. Il suo classicismo è la necessità di dare una sosta al mutare eracliteo dello spazio, un fermo alla frenetica azione del tempo, una risposta al bisogno di assoluto dell'umanità. Ha un finalismo poetico, creativo, nemico della morte perché non ha vile paura di essa: è una vittoria sulle isoterme arroventate degli scheletri infernali dei mistici.

La Grecia è dunque per de Chirico (e nonostante de Chirico) luogo di arrivo più che un distacco e coincide nel suo corso storico con gli interni ideologici del pittore. È il tema del paganesimo sentito come bellezza, anzi come ricerca di ciò che è perfetto, come messaggio di un mistero che non è omicida, che non stritola negli ingranaggi della macchina-Duemila la legge della dipendenza dell'uomo delle facoltà dell'armonia nel presente e nell'oltretomba.

Da questa concezione dell'arte viene la polemica di Giorgio de Chirico contro le forme – qualsiasi livello abbiano raggiunto – della tesi contemporanea della verità. La sua battaglia ci appare in un quadrato ellenico di crociati, condotta con intelligenza, anche se con un certo inconsueto "impero", in difesa dei valori del linguaggio. Che nel caso della figurativa è la tecnica, l'abilità di stendere i colori, di preparare la tela, di riprodurre gli oggetti secondo le norme del disegno nel quale erano maestri gli antichi.

Il linguaggio che è alla base di ogni arte, della pittura e della poesia, della narrativa e della musica, è stato giocato dalle scuole del nostro secolo, dalle avanguardie che ci danno il massimo inganno quando vogliono farci credere a una disposizione casuale degli oggetti sulla tavola senza l'aiuto dell'esperienza espressiva. Ogni maestro crea un nuovo linguaggio: questo aspettiamo dalle nuove generazioni.

Dalle rivolte estetiche che furono legittime per Caravaggio, Raffaello o Picasso, Renoir o Tintoretto, siamo alle non "egregie cose" attuali. In esse di autentico, di originale, di non imitativo non c'è più niente perché il linguaggio è diventato ripetizione di segni colorati ormai convenzionali

come un codice in cifre. Lasciamo agli anglosassoni la collana dei frammenti di plastica che ci vengono incontro dai bazar informali come pretese senza senso della mente: in queste raccolte di fulminee carriere sono difficili e rari i maestri. Cioè quegli autori che nonostante l'astratto delle loro opere riescono a comunicarci l'incomunicabile secondo un linguaggio concreto e particolare, chiaro.

Sappiamo, è vero, che la realtà non è fatta solo di corpi dalle linee pure e dai contenuti di natura romantica abbandonata alle fantasie delle cime degli alberi e delle profondità delle acque. Conosciamo il deforme e l'orrendo, l'opaco e lo sporco, il polveroso giardino delle macchine nelle industrie, le divise di petrolio degli operai. Questo lo conoscevano anche gli antichi sebbene in minore misura e minore fosse il numero dei soggetti mostruosi rappresentati. Chi non ricorda i quadri di Bosch e di altri fiamminghi?

L'equivoco sta nel credere che un linguaggio generico sia valido per esprimere le sensazioni della nostra psiche (anche le più assurde) o del passaggio della terra.

De Chirico ha cominciato da giovane la sua lotta contro la non arte e si può dire che l'abbia seguita senza intervalli.

Un maestro solitario, nemico di chi vuole generalizzare, secondo una presunzione-caricatura, l'*homo contemporaneus* mettendo nella storia un fantoccio internazionale per esempio di carote o di cingoli di sterratrice. De Chirico è lo spartiacque di due generazioni estetiche, una del passato e quella di ora, è tra due correnti politiche, tra due gusti "sociali" opposti, tra l'inversione della strada e le amnesie estetiche della sinistra.

Gli intestini degli orologi massacrati sui muri non hanno voce per noi, anzi si spengono senza eco. L'arte non è morta, nonostante i tentativi diplomatici delle botteghe civili contemporanee. Non ci preoccupa che il manifesto dell'avanguardia dichiari la pittura nemica delle accademie mentre la presa di posizione "scapigliata" è più schiava delle leggi e dei comandamenti collettivi che non le aule private dove una volta si imparava ad usare colori e pennelli.

Né ci sconvolge il fatto che i contemporanei abbiano toccato un eclettismo di stili, dove il gotico, il barocco, il primitivo si giocano la linearità e il plasticismo in un rimbalzo sterile di ispirazioni. Siamo colpiti dalla mancanza di dolore umano, dall'essenza dell'anima con i suoi problemi di origine morale. L'uomo è diventato, per molti discepoli della nuova musa, un lamentatore lillipuziano, ridicolo, il cui pianto è il ronzare di una mosca.

Il folclore di stirpe anglosassone ci ha portato all'allontanamento dell'uomo col pretesto di occuparsi delle sue sensazioni segrete e delle inafferrabili angosce.

De Chirico, invece, pur avendo iniziato con l'assenza del corpo umano dalle sue opere metafisiche (ma c'erano quasi sempre figure lontane, una bambina che rincorre il cerchio, due piccoli uomini con le brevi ombre), è stato una lezione di umanità.

L'occhio spostato dall'orbita e le bocche parietali di Picasso, che avevano reso immobile e irregolare bloccandolo nella geometria il fluire delle espressioni iniziate con i macchiaioli e i divisionisti, tornano al loro naturale incastro.

Ma la dinamica di Renoir e lo sfacelo statico di Picasso sono (e sono state) verità vinte per de Chirico che ci ripropone il nobile impegnato nella lotta contro i mostri e la donna che tiene nella mano il mondo e il destino delle specie (tutta la serie dei ritratti della moglie, Isabella Far, in costu-

me e nuda). De Chirico prima e dopo la catastrofe: cerca di liberarsi da quella che lui crede un'accusa, cioè il cedimento surreale: che è poi la visione artistica non mai "voluta" (come per i surrealisti volontari) che inventa relazioni di oggetti e di personaggi che sono sempre una forzatura della realtà.

O forse un tentativo riuscito di fermare il vero, che nei nostri gesti quotidiani, nelle nostre parole, nei nostri amori e nell'odio si piega a ritorsioni continue, a un'usura portatrice di morte. Perché la convivenza con il falso, sia esso nostra volontà o del prossimo, e con gli orribili miraggi della natura, ci costringe a dividere, sezionare, velare e quindi distruggere la verità.

Non immaginiamo mai che questo mascherarsi sia un altro sistema laterale del sensibile per imporre al nostro desiderio di assoluto un perpetuo moto frammentario e dispersivo.

De Chirico, dicevamo, ferma sulla tela un personaggio, un gruppo di oggetti, una città che sono reali perché vincono il gioco negativo dell'esistenza nel suo inganno leopardiano, e solo in questo affermarsi estraneo alle azioni atmosferiche delle nostre ore di uomini la sua arte è surreale. Un discorso che vale per alcuni grandi del passato, forse per Giovanni Bellini o per Carlo Crivelli che disponevano le tavole come per una recita (e così "sente" anche de Chirico e lo dice nell'autobiografia) e la natura stessa a una finzione come su un palcoscenico, dove gli alberi, la frutta, i volti avevano le coordinate di una realtà immutabile per un dramma immutabile.

Un luogo di favole è il pianeta de Chirico, dove i cavalieri in armature greche si incontrano con le ninfe delle acque, dei boschi, ma un classicismo che è consumato dalle leggende pastorali del '600, quasi un tenero affondare nei muschi delle foreste italiane, in quel folto-trasparente della poesia del Tasso.

La magica profondità dei fondali, una strada di prospettive per rappresentarci nella famosa luce di Nietzsche la "campagna", fa splendere ai nostri occhi le nature morte (che de Chirico chiama *vitalente*) e i cavalieri piumati, le iridi della sua dama in broccato turchese, i capelli della dea, le piume delle acconciature secentesche, i pugnali d'argento, le ali del Cupido sulla groppa del centauro.

Un palazzo e una foresta portati via alle luci del Giorgione (pensiamo all'anti-gravità quasi meteorologica della *Tempesta*) fatti di sfumature preziose, di rosa e di azzurri, di verdi e di rossi come per un Delacroix o per certi romantici della pittura inglese del '700. Ecco il de Chirico autentico. In lui, nonostante la forma studiata e le *chansons de gestes* dei poemi barocchi c'è una modernità incredibile che ci fa superare l'ostacolo del suo periodo dichiaratamente metafisico.

Le *Muse inquietanti* e le *Piazze d'Italia* erano una preparazione di superfici, di materia, oltre che un'emozione e quel silenzio che sembrava fatto perché solo i ciechi dall'udito finissimo vi ascoltassero un'armonia delle invisibili forme, si è rivelato specifico per coloro che soli hanno la vista. Proprio perché i cavalli, le nuvole come criniere, i templi, i capelli leggeri della sua donna bellissima li vediamo anche chiudendo gli occhi come se fossero immagini galleggianti nel nostro spazio interno.

Il suo sentirsi prigioniero, nella terra degli Argonauti, di giochi personali, nella grande casa dove morì una sorella, preso dai primi esercizi di disegno se mai lo spingerà ad essere generoso nel suo primo contatto con gli artisti e i giovani della "media" Europa, a Monaco e soprattutto a Parigi quando frequenta Apollinaire e Breton.

Poi le delusioni, le ostilità dei mercanti, lo renderanno come irraggiungibile fino alla polemica dei falsi, ai processi, nei quali dimostra una specie di avversione per i confronti intellettuali. Come

che, abituato ad essere frainteso, cerca di eliminare ogni incontro di valori spirituali. Le onde dell'Egeo hanno quasi sedimentato nella sua anima l'istinto alla purezza facendone un rifugio estetico esasperato dalle favole di quella remota nascita di secolo; così crea i giardini delle fate e degli eroi. Perché l'amore per la bellezza è più spontaneo dell'orrido nella natura dell'uomo.

Ecco allora uno sfilare paziente di convegni inventati ma non impossibili, secondo la fantasia più vicina agli antichi: prima c'era stata la geometria del sogno e il rigore del mistero, ora c'è la suggestione che si complica e diventa sensuale, carica di "lussuria". Ma egli dice: "*Lussuria e lussurioso* suscitano nella mia mente una visione rubensiana di grandi saloni di stile seicentesco, con le pareti tappezzate di bellissime pitture, messe in magnifiche cornici dorate ad oro fino e poi arazzi preziosi, stucchi, mobili stupendi e gentiluomini e gentildonne, vestiti di raso e di seta, e sfoggianti e sgargianti gioielli che passeggiano in quegli ambienti conversando tra di loro, con gesti e espressioni di pacata euforia."

Il desiderio di travestirsi si scatena e dopo essersi nascosto dietro le sagome spoglie delle torri e dei porticati, L'Attore si presenta a noi con il costume da gentiluomo del Seicento e con lui è la sua corte, la moglie-regina e i cavalli bardati. E perfino ci contempla nudo con la prepotenza ostinata del sovrano di un territorio dove non hanno libera entrata coloro che negano la pittura come realtà e come fantasia.

L'amore di Giorgio de Chirico per l'Ottocento con tutto ciò che il secolo rappresentò di moralismo e di educazione alla bellezza è un sentimento lirico che si sforza di trovare appoggi filosofici. Un amore che gli viene dalla sua famiglia puritana dove erano censurati tutti i richiami al sesso o alla natura che potessero turbare l'innocenza dei fratelli Giorgio e Alberto. E l'adulto sarà un ragazzo nel cuore del nostro secolo, del quale lui ha contribuito a creare, mentre era appena in ascesa l'intemperanza del Novecento, la leggenda.

Fino al 1906 i suoi studi si svolgono in Grecia, prima privatamente e poi al Politecnico di Atene, dove de Chirico continua ad esercitarsi nella copia dal vero e nel bianco e nero. Nel 1906 parte, dopo la morte del padre, con la madre e il fratello Alberto per Monaco di Baviera dove arriva dopo aver attraversato l'Italia.

Rimane estraneo – come dicevamo – a quello che lui definisce ambiente corretto degli artisti della città tedesca, a quelle correnti che daranno luogo secondo Giorgio de Chirico al "grande baccanale della pittura moderna". Ma proprio in Germania si formerà un de Chirico, malgrado le sue teorie, rivoluzionario. Ogni uomo di genio non può ripetere né distruggere ma solo aggiungere.

A Monaco nasce in lui l'ammirazione per il pittore Boecklin che gli insegnerà il gusto per i paesi del sogno. In Giorgio de Chirico non si spegnerà mai la memoria delle tele del pittore di Basilea che aveva seguito un parallelo percorso ideale: l'amore per la classicità e per il Rinascimento e per quella pittura diremmo di emozioni occulte che risalta nell'*Isola dei morti* di Arnold Boecklin.

Dal 1911 al 1918, tra Parigi e Ferrara, è l'arco metafisico nel quale si riassumono tutti gli elementi e le vibrazioni intime di de Chirico, sette anni di giovinezza anche per la sua opera che gli servirà da esilio polemico e triste per tutta la vita. Ma quale artista non ha conosciuto l'esilio?

Ferrara è per lui una città singolare, quasi il materiale tradursi delle piazze metafisiche, immersa

in una luce da tropico che snerva i sensi eccitandoli e prolunga gli spazi e le prospettive secondo una realtà come drogata, creduta riproducibile solo nei quadri.

Dal 1918 al 1925 è a Roma, dove comincia ad analizzare la tecnica degli antichi e ne copia i capolavori al Museo di Villa Borghese. È la stagione delle nature morte e degli autoritratti, ma anche dei *manichini seduti*, degli studi scenografici. Poi altri cinque anni a Parigi. Nel 1931 a Firenze e nel '33 ancora a Parigi: segue lo sviluppo della tecnica e della pittura nelle biblioteche della città francese e dipinge una serie di nudi.

Nel '35 un viaggio a New York dove si ferma alcuni mesi.² Trascorre il periodo della seconda guerra in Italia, a Firenze e a Roma, continuando a lavorare tra una dinamica di realismo e fantasia. E questo genere di arte lo accompagna per tutto il dopoguerra fino ad oggi. Nella sua materia creativa le prime passioni per Boecklin, Previati, Segantini, non sono state del tutto dimenticate. Però più come istinto di riconoscenza che come guida effettiva. Più concreta è invece in de Chirico la morale nietzschiana che fonde in lui l'illuminazione perpendicolare mediterranea con le incertezze nebulose del sole settentrionale.

Per questo sentimento particolare della vita, tra sogno e sostanza (*Il ritorno del cavaliere* ne è il simbolo), Giorgio de Chirico non vuole essere eletto uno dei maestri del surrealismo contemporaneo. Prova quasi un terrore di contagio con l'*art nouveau* che dopo il messaggio simbolista e decadente arrivava agli abissi del *dada*.

Egli vuole appartenere a un'avanguardia che è degli uomini di genio: estraneo alle processioni dei primi *beats*, in lui ognuno può ritrovarsi. Nella sua logica, che solo apparentemente sembra fondata sui paradossi, sentiamo insistere un'anima che non si stanca di essere giovane, un'intelligenza che deve inventare per vivere.

Nel giro degli amici crollano i miti per de Chirico; la sua storia si restringe ai nomi del passato e a pochi del presente; si sgretolano i "calligrammi" di Apollinaire, le ingenuità perverse di Jean Cocteau. Non dobbiamo meravigliarci se scorre via, da questo italiano da corte medicea, la fede in altri celebri pittori.

Diciamo di quei Matisse, Cézanne, Gauguin, Modigliani e altri che tuttavia conosciamo come conquiste di transito obbligato per le attuali angosce della figurativa.

E allora: "Io sono un uomo eccezionale, che tutto sente e capisce cento volte più fortemente degli altri" afferma di sé Giorgio de Chirico, non per una deviazione presuntuosa ma per un richiamo di sangue alle biografie celebri.

Nei *pensieri* di Leonardo il classicismo è Umanesimo, è primo piano storico e finisce per diventare un paesaggio, a interrompere la fissità di un concetto filosofico. Insistere sul tema classico era per gli Umanisti una tecnica oggi diremmo "giacobina", una dialettica per un linguaggio inedito. I contenuti erano invece già presenti all'epoca, cioè al '400, al '500 e anche al '600 e non potevano in nessun modo fare risorgere le passioni degli dèi e delle poetesse pagane se non come sentimenti universali e eterni dell'uomo.

² In realtà de Chirico è rimasto a New York dal settembre del 1936 all'inizio di gennaio del 1938.

Così de Chirico si inserisce nella tradizione dei maestri non per prendere dei contenuti ma per imparare la tecnica e arrivare a un linguaggio personale, comunicabile, dell'opera d'arte. Una poetica non può né deve tenere lontana la Bellezza intesa non come stampo ma come modo di esprimersi di una logica delle immagini che non potrà mai essere rovesciata senza che un capovolgimento avvenga perfino nella struttura biologica della specie. L'Umanesimo è una genetica, lo dimostra la centralità dell'uomo nella scienza dell'avvenire spaziale o della chimica.

I critici che di de Chirico hanno esaltato esclusivamente il periodo metafisico per contagio di mode, hanno portato come elemento-sostegno della sua arte un sottofondo freudiano, cioè il complesso per le lunghe malattie paterne, per l'autorità della madre, l'isola dei suoi divertimenti infantili. Hanno disposto intorno al ragazzo di Volos una barriera fatta degli oggetti della professione del padre ingegnere: squadre, righe, compassi.

Non neghiamo il peso dell'adolescenza nella sorte individuale ma vogliamo anche misurare a quale grado di "grandezza" arrivano nell'adulto i ricordi dei primi anni. In de Chirico non si riducono a una specie di scheda psichiatrica come vorrebbero alcuni.

Se mai c'è quel suo inconscio vivere un secolo che è *nel* nostro secolo ma non è il nostro secolo, che è diverso, che corre parallelo alle ore e alle giornate delle metropoli e degli uomini politici, alle epidemie, alle inondazioni, alle corse stellari, che è insomma un altro. Contemporaneo, forse più vero, il secolo degli avvertimenti possibili e non realizzati, delle infinite ipotesi prodotte dall'albero del tempo umano e rimaste ancora nella linfa segreta del mistero interiore. Il secolo delle guerre latenti non scoppiate, delle rivoluzioni programmate dai libri, delle dittature desiderate, degli artisti non nati né rivelati.

Lì è de Chirico: ma la sua pittura di ieri e di oggi non è parte ancora invisibile di quell'invisibile scorrere di eventi, è invece la realtà, la concreta presenza e la materializzazione di un'antitesi di assoluto venuta fuori dal secolo nascosto per essere vista e amata da noi e forse odiata da voi.

Salvatore Quasimodo

Milano, luglio 1966