

GIORGIO DE CHIRICO: LA GEOMETRIA AL SERVIZIO DELLA METAFISICA

Davide Spagnoletto

...la luce e le ombre, le linee, gli angoli, tutti i misteri del volume cominciano a parlare...

Giorgio de Chirico, 1912¹

L'opera costruita

Il *corpus* delle opere di de Chirico è come i suoi *Archeologi*: seduto sul tempo e costruito dalla storia (fig. 1). Così come ogni singolo pezzo che compone il manichino seduto, sia esso un albero o una trabeazione, può avere vita propria nel mondo della natura o delle cose – quindi fuori dal corpo di cui è organo – così ogni opera del Maestro ha in sé una struttura celata e coerente che è al tempo stesso intimamente legata a tutto ciò che la precede e che la segue. Gli studi di Jole de Sanna hanno dissipato l'equivoco secondo cui lo spazio metafisico sia frutto di “sregolatezza e licenza dell'autore”², per lasciare il campo a una visione in cui i dipinti seguono delle regole misurabili e verificabili. Il saggio *Matematiche Metafisiche*³ ha aperto una nuova area di ricerca, in cui si opera direttamente sullo spazio



fig. 1 G. de Chirico, *Archeologi*, 1968. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

¹ G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, dai manoscritti della collezione Jean Paulhan, pubblicati in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985; ora in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 989.

² Giorgio de Chirico. Disegno, in *Giorgio de Chirico. Disegno. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, a cura di J. de Sanna, Electa, Milano 2004, p. 12.

³ J. de Sanna, *Matematiche metafisiche*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 3/4, 2004, pp. 23-110.

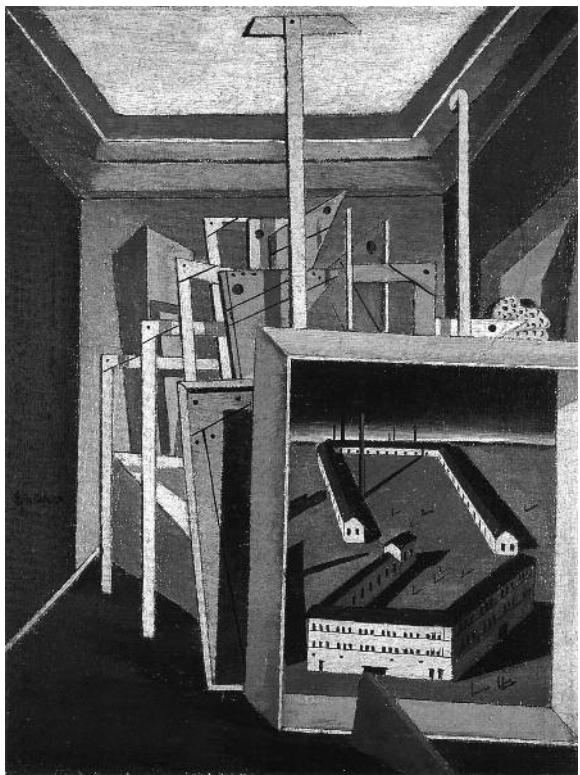


fig. 2 G. de Chirico, *Interno metafisico (con piccola officina)*, 1918.
Collezione privata

epoca moderna: l'artista totale che non è solo pittore e scultore ma anche uomo di scienza che applica un metodo, seppur personale, per restituirci la sua visione del mondo. L'apparente semplicità esecutiva non deve quindi essere confusa con una semplicità di tipo progettuale. La forma e l'esecuzione depistano dalla complessità. Addentrarsi nel rapporto dell'artista con l'opera indica la direzione da seguire. Il modo di relazionarsi alla propria creazione rappresenta l'idea che l'artista ha dell'Arte tutta. Per de Chirico questo rapporto è fatto di tasselli, di idee e suggestioni, che assembla come un costruttore. Attingendo al carteggio con Guillaume Apollinaire, negli anni della ricerca di affermazione del Maestro nel panorama artistico di Parigi, si individuano elementi che aiutano a capire questo rapporto. In una lettera del 26 gennaio 1914 de Chirico scrive: "Ho costruito in questi ultimi tempi dei quadri che mi hanno causato gioie purissime."⁴ Il giovane artista, sicuro di una reciproca stima, fa entrare il poeta senza troppi filtri nel proprio intimo creativo. Il verbo *costruire* accostato all'esecuzione di un dipinto mostra una concezione quasi architettonica con la struttura di un'opera. L'idea cui si

della tela, per comprendere i processi che hanno portato il Grande Metafisico a creare gli spazi e le immagini che hanno avuto grande influenza nella cultura del XX secolo. Compito di questo studio è cercare di proseguire la ricerca in questo senso, per indagare dal punto di vista geometrico la stratificazione degli spazi metafisici. Le contraddizioni dell'opera metafisica con le leggi della prospettiva classica non indicano una negazione della stessa, ma una rielaborazione mentale mediata da diversi campi del sapere: storia, architettura e scienza della rappresentazione. De Chirico ha un legame profondo con queste discipline che va al di là della semplice evocazione. Gli strumenti tecnici da disegno e i temi architettonici ed epici raffigurati non sono altro che il segno tangibile di qualcosa di più profondo. Il Maestro può incarnare, ragionevolmente, il prototipo dell'artista rinascimentale immerso in

⁴ Per il carteggio completo si rimanda a *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire, Parigi - Ferrara 1914-1916*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2008, pp. 599-610.

rimanda non è solo progettuale ma di realizzazione fisica di uno schema controllato. La casualità non sembra essere contemplata.⁵ Un concetto analogo è ripreso qualche anno più tardi. In un articolo apparso nel febbraio 1919 su «Cronache d'attualità», il Maestro torna a scrivere sull'opera metafisica aggiungendo un dettaglio:

Ogni inutilità è soppressa; troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilità. Poche cose. Quei quadretti e quelle assicelle che all'artefice esperto bastano per costruire l'opera perfetta.⁶

Qui l'artista non si riferisce solo agli oggetti che popolano gli Interni metafisici (fig. 2), in realtà c'è qualcosa in più. L'estratto può essere letto come un'ulteriore spiegazione della costruzione di un'opera. I *quadretti e le assicelle* non sono solo elementi figurativi rappresentati, ma i mezzi utilizzati nella realtà per creare uno schema e guidare così la visione. De Chirico, figlio di un ingegnere ferroviario, doveva aver dimestichezza con gli strumenti tecnici da disegno visti nello studio del padre. I *quadretti e assicelle* sono quindi stati usati per dare le linee guida delle composizioni. I disegni preparatori dell'artista sono schizzi veloci di idee che si differenziano spesso dai dipinti⁷, dove l'idea si trasforma in qualcosa di concreto, seguendo composizioni diverse (fig. 3). Spesso su una tela metafisica sono visibili a occhio nudo dei tratti disegnati legati alle costruzioni sottostanti: in alcuni casi partendo da questi è possibile ricostruire delle griglie, che sono evidentemente la base dell'impostazione di un dipinto (figg. 4-5). Il sistema che viene fuori segue modularità in numeri non interi ma comunque sempre proporzionate tra di loro. Non casualmente le squadre, i regoli e tutti gli strumenti di legno variamente colorati che si affastellano negli *Interni metafisici* non sono mai graduati. L'idea e la geometria vincono sul numero. Anche in un dipinto senza tracce visibili del disegno preparatorio sono individuabili degli schemi strutturali.

Nel Rinascimento l'uso della griglia serviva per il “riporto”, per facilitare l'esecuzione del disegno sulla tavola o sull'affresco, per mantenere inalterate le proporzioni dal disegno preparatorio.

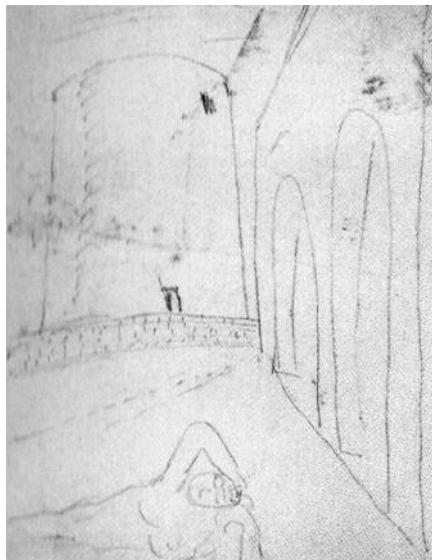


fig. 3 G. de Chirico, studio per *L'Après-midi d'Ariane*, 1913. Musée Picasso, Parigi

⁵ “Nel mio modo di sentire e lavorare, invece, c'è tutt'altro. È sempre la rivelazione ad avere il ruolo fondamentale. Un quadro ci si rivela senza che vediamo niente, o nemmeno pensiamo ad alcunché, ed è anche possibile che la vista di qualcosa ci riveli un quadro, ma in questo caso il quadro non sarà una riproduzione fedele di ciò che ha determinato la sua rivelazione ma gli assomiglierà vagamente, come il viso di una persona vista in sogno e la stessa persona nella realtà. E la tecnica non avrà nulla a che vedere con tutto ciò; tutta la sensazione sarà data dalla composizione di linee nel quadro, che in questo caso dà sempre l'impressione di qualcosa di immutabile, in cui non c'è mai stato niente di casuale.” Dai Manoscritti Éluard-Picasso, pubblicati in *Il meccanismo del pensiero*, cit.; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 908.

⁶ G. de Chirico, *Noi Metafisici*, Articolo apparso in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919, ripubblicato in *Il meccanismo del pensiero*, cit.; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 269-276.

⁷ Cfr. *Giorgio de Chirico. Disegno...*, cit.

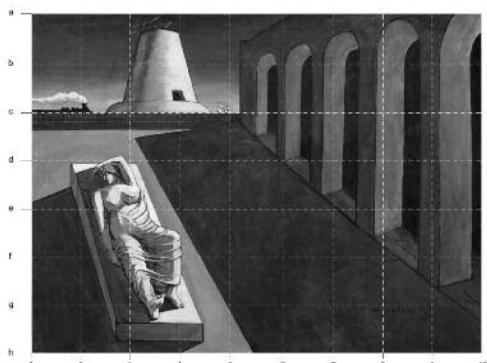


fig. 4 G. de Chirico, *Piazza con Arianna*, 1913. Metropolitan Museum of Art, New York. La quadrettatura è ricostruita a partire da tracce visibili in corrispondenza del braccio piegato e della nave

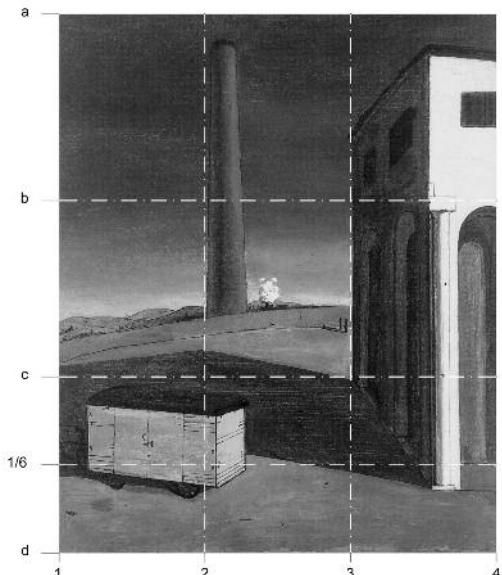
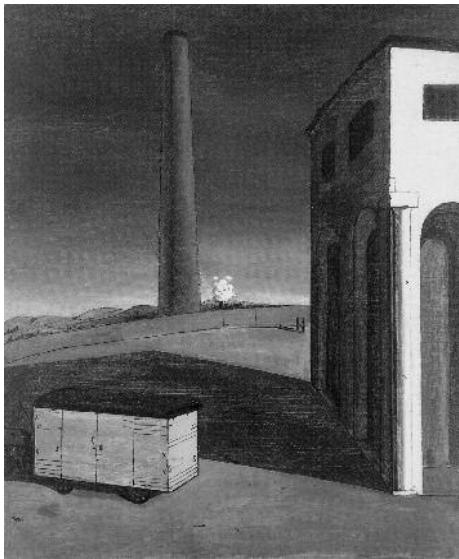


fig. 5 G. de Chirico, *L'angoisse du départ*, 1914. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. L'inquadratura del dipinto segue uno schema che divide in altezza e in larghezza tre parti uguali. Il primo quadrante in basso a destra, tra la linea c e d, può essere diviso ulteriormente in due parti (corrispondenti a 1/6 della tela) dove la linea che li separa si posiziona alla base del muro interno al portico



fig. 6 Prospettografo di Dürer, xilografia tratta dall'*Underweisung der Messung*, 1525

Gli artisti rinascimentali, come nella coeva cartografia, studiavano i rapporti prospettici di distanze e dimensioni tramite un reticolato ortogonale. I cartografi del XV secolo, con la necessità di rendere più precise le carte geografiche, si trovavano così a utilizzare le stesse operazioni di proiezione proprie della prospettiva.⁸ Nelle prime opere di de Chirico ci si può spostare secondo meridiani e paralleli, per cogliere schemi e proporzioni. Due momenti distinti della creazione, come la progettazione e l'esecuzione, sono riscontrabili direttamente sulla superficie della tela. La convivenza di questi aspetti non è solo fisica ma temporale e teorica, suggerendo che la trasposizione di un'idea sulla tela non è sempre un punto di arrivo ma spesso l'inizio di una nuova riflessione.⁹ L'idea del reticolato ha quindi un forte legame con quello della prospettiva e con gli strumenti per facilitarne l'esecuzione, il prospettografo di Dürer¹⁰ ne è l'esempio (fig. 6): lo strumento permette, mediante l'osservazione della realtà attraverso una griglia ortogonale, di riportare l'immagine su un piano.¹¹

In un manoscritto degli anni Quaranta intitolato *Note dal libro sui disegni*¹², de Chirico mostra l'attenzione alla conoscenza degli strumenti legati alla prospettiva citandone due. Il primo è il *Vetro* di Leonardo da Vinci illustrato nel *Codice Atlantico*, dove un artista guarda attraverso di esso per rappresentare una sfera armillare¹³ (fig. 7). Il secondo, di Hieronymus Rodler come annota de Chirico stesso, è tratto da una "incisione ove si vede un gio-

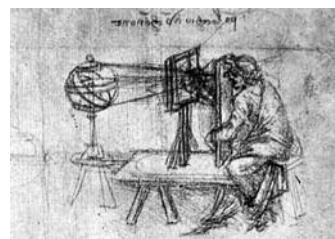


fig. 7 Leonardo da Vinci, disegno (c.5r) dal *Codice Atlantico*. Biblioteca Ambrosiana, Milano

⁸ M. Kline, *Mathematics in western culture*, Oxford University Press, New York 1953.

⁹ Si segnalano due testi per lo studio di alcuni dipinti con l'ausilio dei raggi infrarossi: per *La surprise*, *Le voyage émouvant* e *La gare Montparnasse* si rimanda a M. Gale, *The Uncertainty of the Painter: De Chirico in 1913*, 'The Burlington Magazine', vol. 130, n. 1021, 1988, pp. 268-276. Per *La tour rouge* si rimanda a A. Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice: The Solomon R. Guggenheim Foundation*, Abrams, New York 1985, pp. 155-160.

¹⁰ Albrecht Dürer, *Underweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Nuremberg 1525.

¹¹ Il prospettografo di Dürer permette di rappresentare un corpo in dimensioni diverse da quelle reali. Dopo aver stabilito la distanza della maglia reticolare dal corpo, basterà riprodurla sul supporto destinato a ricevere l'immagine.

¹² Riprodotto in *Giorgio de Chirico. Disegno...*, cit., pp. 8-9.

¹³ Modello della sfera celeste.

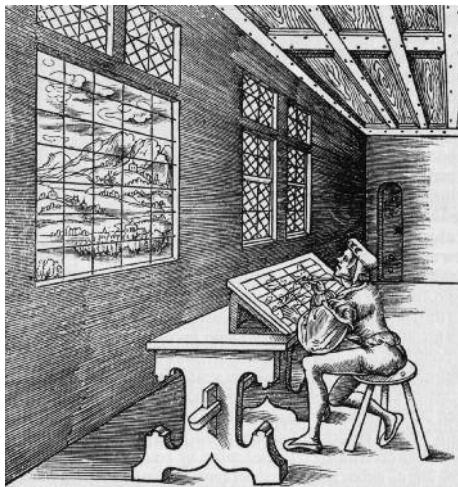


fig. 8 Incisione di Hieronymus Rodler da *Ein schön nützlich Büchlein und Unterweisung der Kunst des Messens*, 1531



fig. 9 G. de Chirico, *La casa del poeta*, 1918. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. La tela sul pavimento sembra suggerire, con le sue scansioni orizzontali e verticali, una griglia costruttiva

vane pittore seduto a un tavolo che disegna sopra una superficie divisa in tanti quadrati un paesaggio che si vede traverso una grande finestra rettangolare pure divisa in quadrati¹⁴ (fig. 8). Questo strumento prospettico è chiaramente una riproposizione di quello di Dürer. Citare Rodler piuttosto che l'originario corrisponde a una scelta precisa: questi aveva operato una semplificazione per una maggiore divulgazione presso artisti e artigiani.¹⁵ Alla luce di queste considerazioni non deve sorprendere se in un disegno del periodo ferrarese (fig. 9) l'artista pone al centro della stanza una tela, forse nello studio preparatorio, in cui compaiono queste scansioni. Gli *Interni ferraresi* sembrerebbero così essere uno svelamento del procedimento di preparazione delle tele dei periodi precedenti. La Metafisica è, come si è detto, un processo di costruzione geometrica che attua l'artista e che trasforma il quotidiano in nuove visioni. Negli *Interni* lo spettatore è in una condizione privilegiata poiché si trova nella stanza (la mente?) dell'artista. Si è partecipi della riflessione sulla pittura e di ciò che la determina. Si assiste alla costruzione del dipinto nello svelamento delle tecniche e degli strumenti che concorrono alla creazione dell'opera. Ogni domanda è l'inizio di un viaggio. Ed è proprio dai primi dipinti con il tema del viaggio che si partirà per cercare di chiarire questi quesiti.

¹⁴ Giorgio de Chirico. *Disegno...*, cit., p. 9.

¹⁵ Per uno studio completo della prospettiva si rimanda a R. Sinigaglia, *Verso una storia organica della prospettiva*, Kappa, Roma 2000.

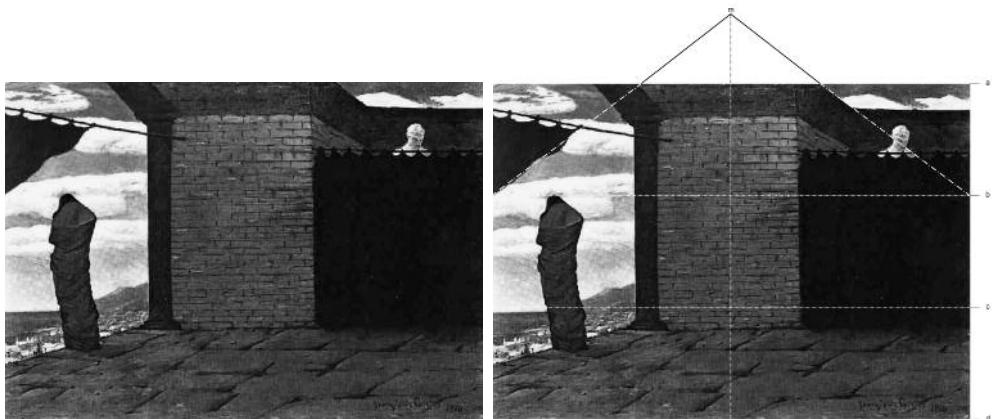


fig. 10 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910. Collezione privata. Costruzione delle due diagonali simmetriche rispetto all'asse mediano

Simmetrie. Le due dimensioni

Alcuni schemi elementari si ripropongono nei dipinti tra Firenze (1910) e Parigi (1911-1915), per acquisire nel tempo complessità sempre maggiori. *L'énigme de l'oracle*, 1910, ricorda che l'asse mediano è il perno come per altre composizioni, in quanto due linee simmetriche trovano confluenza in esso. Il margine superiore del muro sulla destra che va in fuga verso l'orizzonte e la tenda sulla sinistra più vicina allo spettatore sono appunto disegnati, rispetto all'asse centrale **m**, su due diagonali simmetriche (fig. 10). La parete frontale in laterizio¹⁶ dà l'impressione di bilanciare due diversi movimenti e li ancora all'immagine nel centro della tela. L'intersezione di queste due diagonali con i margini in **b** permette di constatare che la loro costruzione ha inizio a 1/3 dal bordo superiore.



G. de Chirico, *La méditation matinale*, 1912. Collezione privata

Ne *La méditation matinale* del 1912 i limiti visibili delimitano schemi e linee che svelano costruzioni inedite. L'impostazione della costruzione verticale è guidata da una suddivisione in fasce di uguale larghezza. Anche in orizzontale avviene una divisione in tre parti. A partire da queste e dall'asse mediano orizzontale (**m2**) si riscontrano diverse modularità simmetriche rispetto a **c'** (fig. 11). Il vero cuore della composizione è però l'intersezione tra **b** a

¹⁶ Il muro è inscrivibile in un rettangolo aureo. Cfr. J. de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, cit., p. 26.

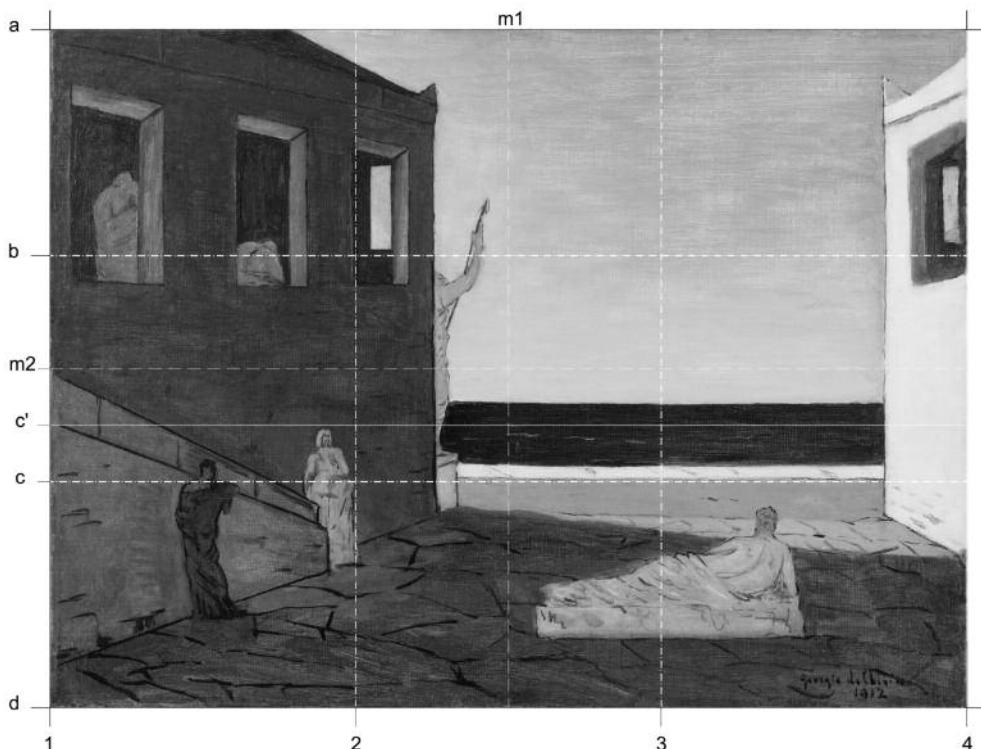


fig. 11 Divisione simmetrica della tela con griglia costruttiva

1/3 della tela e l'asse verticale 3 (fig. 12). Il punto **x** individuato è il centro di un quadrato definito a destra e a sinistra dagli edifici e in basso dalla linea **c**. Il quadrato è composto di tre fasce orizzontali di colore: la prima, il bordo della banchina di pietra marmorea; la seconda, la striscia di mare scuro, e infine il cielo. Nella “cornice” delineata dalle edificazioni dell'uomo lo sguardo attraversa il mare scuro e profondo e, solcato l'orizzonte, un cielo aperto e terso. I muri non impediscono la vista, l'occhio è libero di vagare verso l'infinito. Poesia e geometria si completano. Prolungate le diagonali (**e**, **f**) del quadrato appena descritto, accade che a destra **e** incontra il bordo verticale all'altezza dei 2/9 (punto alla base dell'edificio in luce); a sinistra la diagonale **f**, incontrando la verticale 2, si posiziona sulla base del piede della statua appoggiata alla scala.

Anche per *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1912, si può parlare di simmetria, forse a un livello più complesso. La nave che sta salpando ha come effetto di spingere con il suo movimento tutta l'architettura verso sinistra lasciando apparentemente vuota, dal punto di vista percettivo, metà tela. Questo sbilanciamento che sposta il peso della composizione su una parte può essere in realtà smentito: si è già notato¹⁷ come la distanza del tempio circolare dai margini della tela sia la stessa del pennone dal lato destro. Utilizzando questa distanza per l'identificazione di un quadrato con gli angoli

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

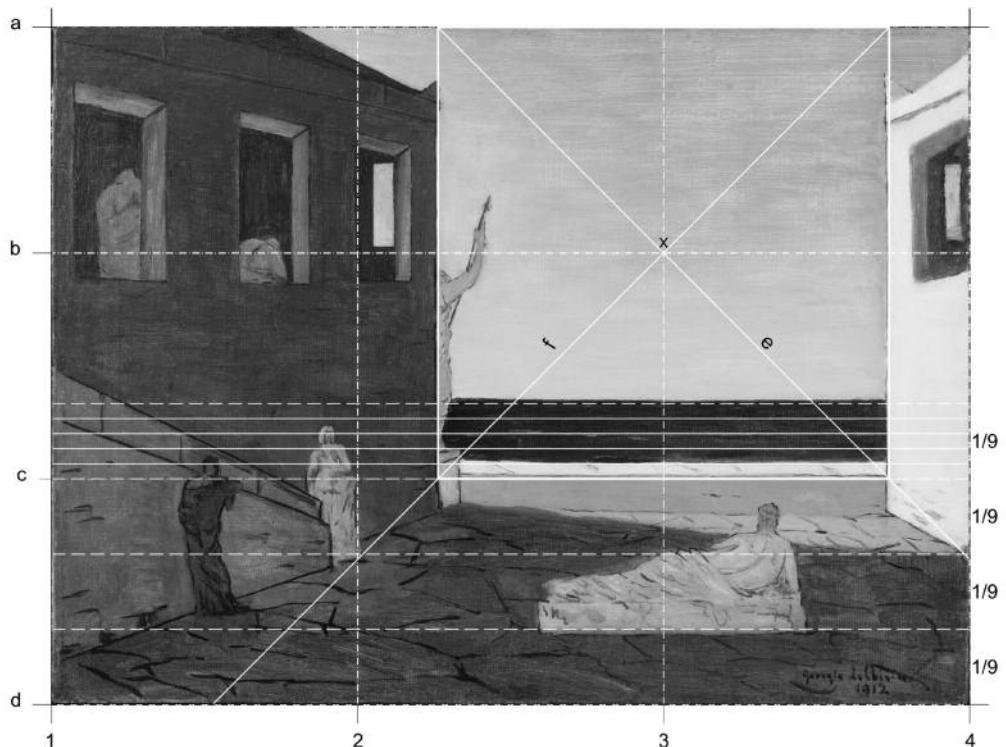


fig. 12 Costruzione del quadrato e altre modularità

della tela, con un'approssimazione di pochi milimetri, si può procedere con la costruzione di un rettangolo aureo. In questa e altre opere l'applicazione della sezione aurea si configura come principio fondante.¹⁸ Procedendo in questo senso, si può applicare la proprietà del rettangolo aureo da cui, sottraendo un quadrato, largo come il lato minore, l'area rimanente è un altro rettangolo aureo. Con questa operazione si ottiene quindi un'alternanza di quadrati e rettangoli aurei. Ribaltando specularmente sull'altro lato (il rettangolo aureo così scomposto) accade che gli elementi della scena, come la porta del tempio monoptero e la parte sporgente del muro, s'inscriscono in queste figure. Le medesime dettano le proporzioni di tutta la composizione (fig. 13).



G. de Chirico, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1912.
Collezione privata

¹⁸ *Ibidem*.

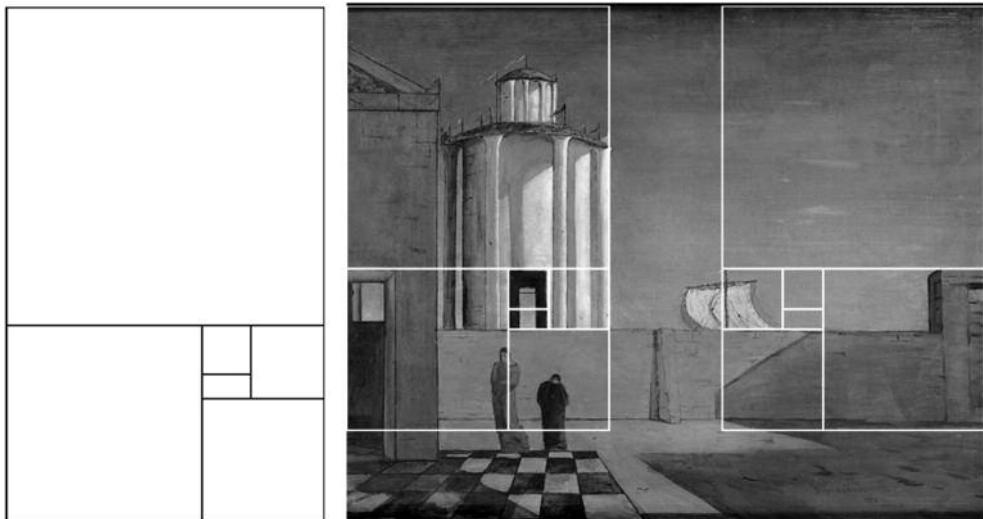


fig. 13 Il rettangolo aureo e l'inserimento ne *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*

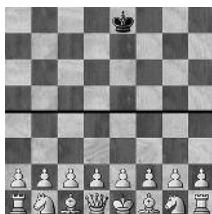


fig. 14 Ipotetica ricostruzione della posizione del Re della scacchiera ne *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*

Si è detto di una lettura su più livelli che può avvenire tramite l'osservazione di alcuni dettagli. La pavimentazione a scacchi in primo piano, che entra decisa sulla scena da sinistra, ricorda una scacchiera da gioco (costituita da 8×8 case) che appare esattamente a metà (4×8 case) (fig. 14). L'alternanza delle case corrisponde a quella che si può vedere nell'avversario in una normale partita. La figura frontale vestita di rosso occupa la quarta casa che spetta al re. È una partita di cui non si conosce lo svolgimento, non potendo vedere la posizione che gli ipotetici pezzi occupano nel resto della scacchiera. Si può immaginare, quindi, una simmetria totale non solo a destra e a sinistra ma oltre la tela. A essere coinvolta non è solo la superficie visibile ma uno spazio che esce verso l'osservatore, creando nuove percezioni. *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* e *La méditation matinale* presentano delle similitudini¹⁹ per la ricorrenza di alcune forme. L'ombra sul muro frontale del primo dipinto è simile alla scala in pietra sulla sinistra nel secondo. Il pavimento frastagliato che circonda la scultura distesa in tutta la piazza è suggerito anch'esso nel primo dipinto dove se ne trova traccia all'interno del tempio a sinistra. Il confronto diretto tra le due opere nelle loro linee costruttive non presenta analogie dimensionali evidenti. Le due opere sono dipinte su tele di formato diverso: 86 x 70 cm per *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* e 70 x 52 cm per *La méditation matinale* (fig. 15). Una semplice formula dedotta da Euclide viene però in aiuto. Il libro VII

¹⁹ Cfr. J. de Sanna, *Matematiche metafisiche*, cit. Cfr. anche K. Robinson, *Percorsi tra le quinte di de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 3/4, 2004, pp. 227-236.

degli *Elementi* contiene, infatti, la trattazione dei rapporti tra grandezze numeriche, legate a quelle geometriche del libro V:

Se quattro numeri sono proporzionali, il prodotto del primo per il quarto sarà uguale al prodotto del secondo per il terzo; e se il prodotto di un primo numero per un quarto è uguale a quello di un secondo per un terzo, i quattro numeri saranno proporzionali.²⁰

Da cui: $A : B = C : D$

E nel caso specifico: *Larghezza linea guida* : 86 = X : 70

La formula²¹ permette, una volta fissate delle linee guida in *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* corrispondenti a segni forti delle architetture, di riportarle in proporzione su *La méditation matinale*. I due dipinti sarebbero così costruiti secondo una scansione verticale e orizzontale uguale – connessione non solo figurativa ma sostanziale (da aggiungere che la loro esecuzione è probabilmente coeva). Lo scenario che si apre è quello di due opere apparentemente indipendenti legate da invisibili legami (fig. 16). Il comune rapporto proporzionale tra i pieni e i vuoti – cielo e costruzioni – è da leggersi anche come ricerca e sperimentazione da parte dell'artista, che applica una comune soluzione per spazi diversi. Per questo non si può parlare di un metodo applicato con esattezza in tutta la prima parte della sua produzione, ma è pur vero che alcune articolazioni composite fin qui incontrate possono essere riportate su una serie di esempi. I bordi della tela sembrano legare a sé tutte le composizioni. De Chirico, come Piero della Francesca nel suo *De prospectiva pingendi*²², trattato basilare per l'acquisizione degli elementi della rappresentazione prospettica nel Rinascimento, studia la proporzionalità nelle superfici (fig. 17). Nella proposizione XI del libro I si considera, infatti, la suddivisione di una figura quadrilatera in porzioni non uguali e la verifica della proporzione tra le parti dopo il tracciamento di diagonali dagli angoli. In *Le tourment du poète* del 1914-1915 spesse linee scure diagonali, coperte dall'architettura, attraversano tutta la tela. Riportandole in superficie anche in questo caso è possibile evidenziare una precisa volontà dell'artista. Le linee **f** e **g** convergono in uno stesso punto a destra e, partendo da questo, si può tracciare una linea parallela alla base del dipinto (**c**). Ribaltando questa linea rispetto



fig. 15 Rapporto dei dipinti con le dimensioni reali

²⁰ Proposizione 19 – Libro VII da *Gli elementi di Euclide* a cura di A. Frajese e L. Maccioni, UTET, Torino 1970, pp. 457-458.

²¹ Il valore dell'incognita x nella proporzione è uguale al prodotto degli estremi diviso l'altro medio.

²² Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1942, 2 voll. Ristampa con introduzione di E. Battisti, Firenze 1984.

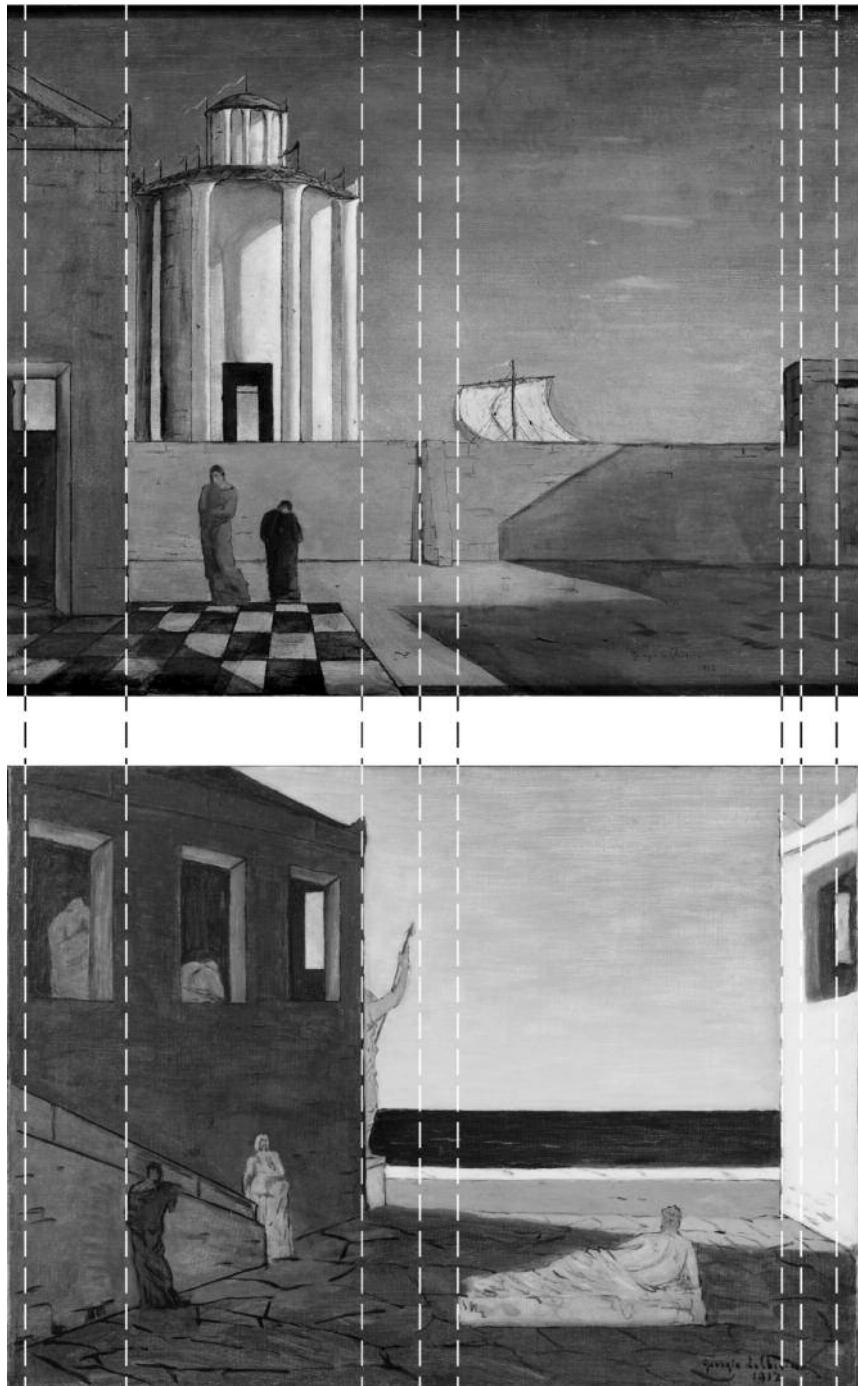
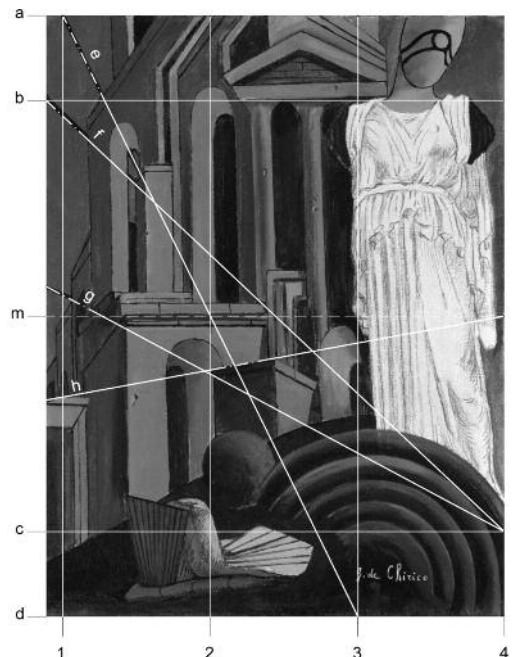


fig. 16 Confronto diretto tra *L'éénigme de l'arrivée et de l'après-midi* e *La méditation matinale* opportunamente scalato di misura. In verticale si evidenziano delle linee guida comuni



fig. 18 G. de Chirico, *Le tourment du poète*, 1914-1915.
The Yale University Art Gallery, New Haven



all'asse mediano orizzontale **m** si nota come questo cada nell'intersezione di **f** con il bordo sinistro. Su questa retta **b** si posano il timpano e le spalle della statua. Per trovare una scansione verticale bisogna ricorrere all'ausilio dell'altra diagonale **e**: partendo dall'intersezione di questa con il bordo superiore e tracciando la verticale **1** si divide il dipinto in tre fasce della medesima larghezza. La prima a destra contiene la statua ammantata dal peplo, disegnato direttamente a matita, e nel suo limite in **3** (punto in cui la linea tocca il fondo) converge la diagonale presa in considerazione (**e**). La retta **h** è sovrapponibile allo spigolo in ombra del parallelepipedo posto nella metà inferiore. Questa retta converge nell'intersezione della linea mediana **m** con il bordo destro (fig. 18).

In *L'après-midi d'Ariane* del 1913 alcune diagonali, quando prolungate, sono elementi ben precisi nella costruzione della scena. Anche in questo caso la struttura dell'opera presenta un'articolazione individuata da quattro fasce orizzontali uguali. Su questa divisione si dispongono gli elementi prospettici e le ombre (fig. 19). Anche le rette che contengono gli spigoli del basamento, dove giace Arianna, hanno origine in due punti precisi: la prima a sinistra **h** ha il suo limite sul bordo in corrispondenza della retta **b** a $1/4$ della tela; la seconda a destra **f** ha il limite nell'angolo superiore (**a**). L'ombra della torre in mattoncini (**g**) converge anch'essa in **b** con la retta **h**. Il muro di cinta e le ombre corrispondenti rispettano le regole prospettiche poiché i due punti di fuga si dispongono su uno stesso orizzonte (fig. 20).

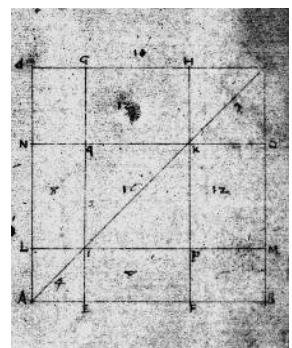


fig. 17 Proposizione XI dal
De prospectiva pingendi di Piero
della Francesca

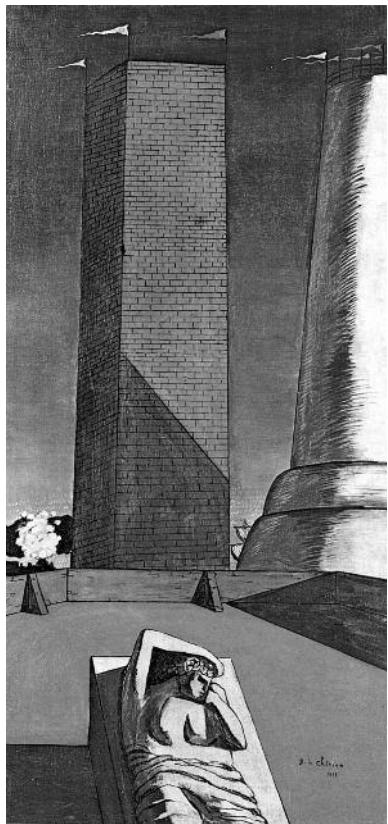


fig. 19 G. de Chirico, *L'après-midi d'Ariane*, 1913.
Collezione privata

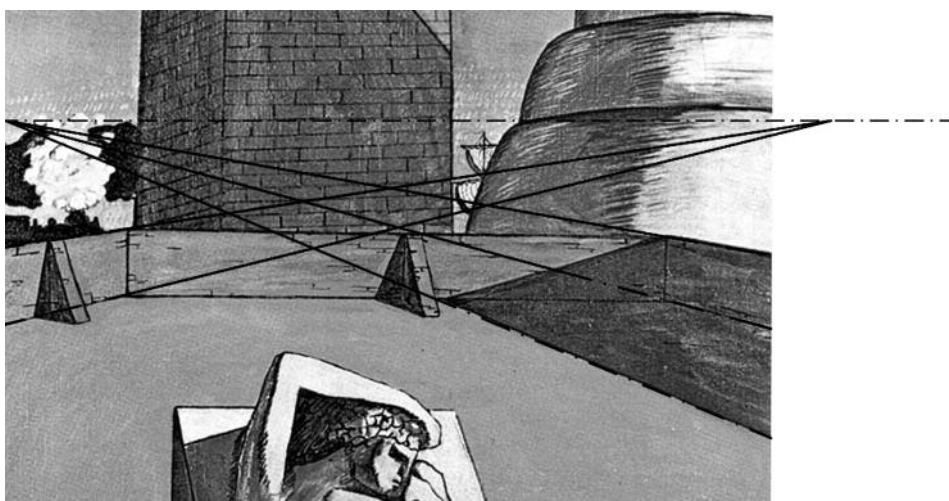
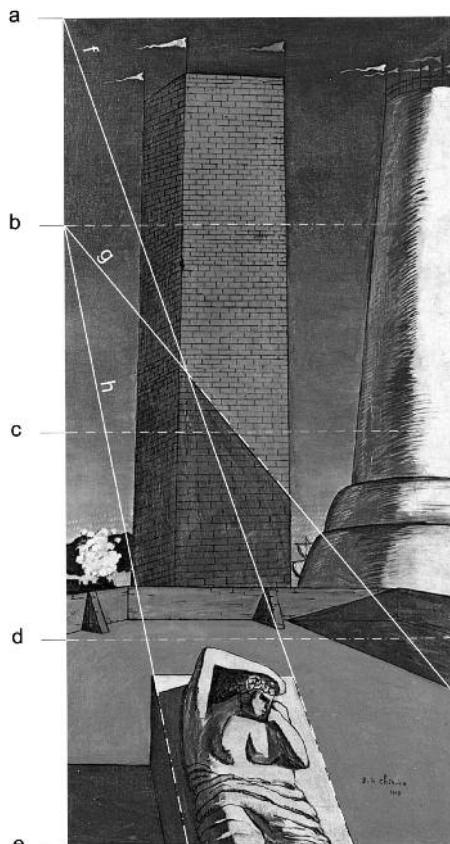


fig. 20 *L'après-midi d'Ariane* (part.). Fughe dei muretti su uno stesso orizzonte

In *La sérénité du savant*, 1914, la complessità dello spazio è definita da un supporto non convenzionale. La tela è, infatti, un trapezio e la vista dello spazio aperto è ostruita da un muretto e un piano a scivolo, dove poggia l'occhiale. L'altra metà è occupata in buona parte da una statua che si sostiene su una colonna. Entrambe sono disegnate direttamente sulla tela. L'impostazione generale è la suddivisione del lato minore della tela in otto fasce uguali (fig. 21) in cui tra **2** e **m** (asse mediano) è contenuto lo spessore del muro. Tra la retta **m** e **9** è contenuta la base del piano inclinato (sul quale poggiano gli occhiali). I lati di questo piano si congiungono in corrispondenza della retta **5** nel punto **D** (fig. 22); proseguendo ancora il lato destro, il suo limite sul bordo inferiore della tela è in **1** nel punto **E**. La fascia visibile di cielo tra **a** e **b** è della stessa misura della distanza tra **b** e **c**, punto di contatto del suddetto piano con il bordo. La forma fondante de *La sérénité du savant* è il trapezio. Su questo poligono come elemento primario si tornerà a breve. L'armonia compositiva, delle simmetrie e della sezione aurea non può lasciare indifferenti poiché è intrinseca all'impostazione. L'artista non è vincolato agli schemi rigidi, che l'opera metafisica forse non accetta, ma non potrà fare a meno di intrecciare le regole classiche con la propria produzione, elementi essenziali del proprio bagaglio.



G. de Chirico, *La sérénité du savant*, 1914.
Collezione privata

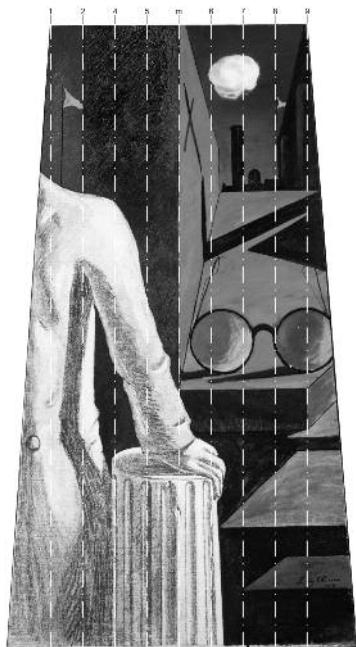


fig. 21

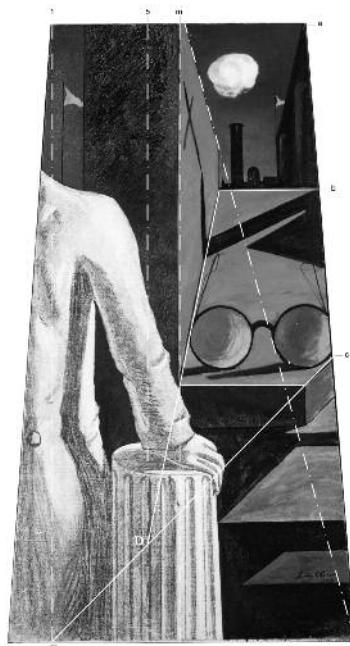


fig. 22

Il cielo rovesciato. Spazio tridimensionale

Su «Lacerba» del luglio 1914 appare un articolo di Ardengo Soffici dedicato ai due fratelli de Chirico, Giorgio e Andrea (in arte Alberto Savinio). Nel presentare Giorgio il poeta pone la geometria al centro dell'opera metafisica:

Giorgio de Chirico è anzitutto moderno e se la geometria e gli effetti della prospettiva sono gli elementi principali de la sua arte, i suoi mezzi ordinari d'espressione e di emozione, è anche vero che la sua opera non somiglia a nessun'altra, antica o moderna, che sia formata su cotesti elementi.²³

Anche un occhio meno attento non poteva tralasciare tale matrice ma Soffici in poche righe condensa alcuni elementi significativi che in precedenza non erano stati identificati con tanta chiarezza. Prima di questo passo Soffici propone un parallelo con Paolo Uccello, pur dichiarando di non volerne stabilire “una somiglianza essenziale” con l'artista. Ricorda poi “l'innamoramento della divina prospettiva”, in un passaggio quasi equivoco tra i due artisti. Il binomio tra amore e prospettiva riporta a una serie di connessioni con altre vicende artistiche. Anche il Vasari, nel raccontare la passione di Raffaello nel costruire l'architettura dello *Sposalizio della Vergine*, scriveva che nell'opera è “tirato un tempio in prospettiva con tanto amore”²⁴, dove il termine “amore” corrispondeva a precisione e dedizione verso una scienza esatta. In virtù di queste costruzioni la pala era considerata già dai contemporanei innovativa per l'equilibrio tra figura e architettura. De Chirico, che ebbe modo di vederla nel suo soggiorno del 1909 a Milano cogliendone la grandezza compositiva, ha ricordato più volte il fascino provato.²⁵ La perfetta sintesi su «Lacerba» è comprensibilmente frutto di un confronto diretto con de Chirico.²⁶ In una lettera di alcuni giorni prima²⁷ (29 giugno) allo stesso Soffici, si evince un rapporto amichevole: l'artista si pone come intermediario per il mercante Guillaume che vorrebbe avere «Lacerba» nella sua galleria e annuncia a Soffici l'invio di un'immagine di un quadro da riprodurre sulla rivista. In una cartolina del 20 luglio, poi, non solo de Chirico è riconoscibile per “l'intelligente articolo”, ma racconta che Apollinaire lo ha fatto pubblicare sul «Paris-journal» in versione tradotta. Per questi due motivi è evidente che de Chirico condivideva il testo, mentre alcuni mesi prima non aveva esitato a mostrare la propria contrarietà a un'interpretazione erronea della stampa. In quell'occasione, all'indomani del *Salon des Indépendants* del 1914, i critici avevano paragonato le sue opere a scenografie teatrali.²⁸ De Chirico, in realtà, non propone uno spazio scenografico, quindi una costruzione spaziale ambigua, ma una spazialità che ha come riferimento il reale con una dimensione che lo supera. La prospettiva in pittura

²³ A. Soffici, *Italiani all'estero*, «Lacerba», 1 luglio 1914, pp. 206-207.

²⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretilino. Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze 1550.

²⁵ “[...] il Matrimonio della Vergine di Raffaello resta il quadro più completo e più profondo di tutta la pittura.” Da G. de Chirico, *Raffaello Sanzio, «Il Convegno»*, a. I, n. 7, agosto 1920, ripubblicato in *Il meccanismo del pensiero*, cit., ora in G. de Chirico, *Scritti/1..., cit.*, pp. 358-367.

²⁶ Il soggiorno di Ardengo Soffici a Parigi risale al maggio dello stesso anno in cui ebbe modo di conoscere i due fratelli nell'ambito della rivista *Les Soirées de Paris*. Cfr. L. Cavallo, *De Chirico. Penso alla pittura solo scopo della mia vita: 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici*, 1914-1942, ed. Scheiwiller, Milano 1987, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

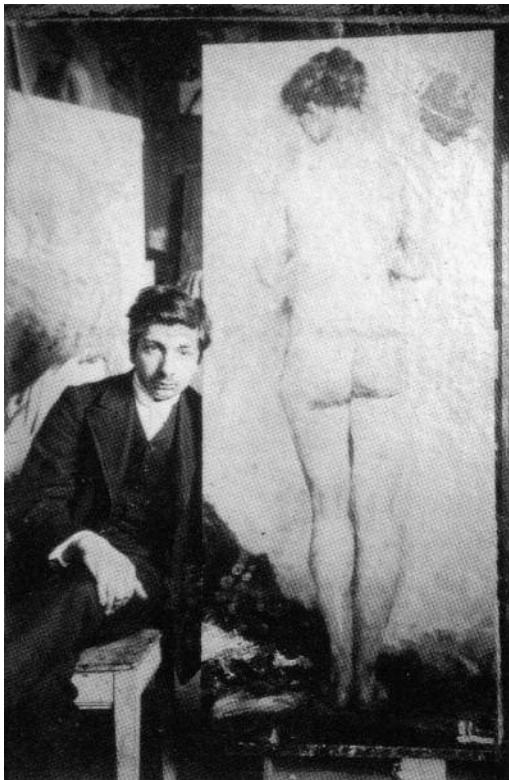
²⁸ «Caro Editore, sollecito la sua gentile cooperazione per protestare contro un malinteso riguardante i miei quadri [...]” Il testo della lettera al «Paris-Midi» del 16 marzo 1914 è riportato tradotto in *L'opera completa di de Chirico: 1908-1924*, a cura di M. Fagioli dell'Arco, Classici Rizzoli, Milano 1985, p. 86.

è lo strumento degli artisti per rappresentare una visione tridimensionale – spazio – in un'immagine bidimensionale – piano. De Chirico, pur sperimentando diverse soluzioni spaziali, non ha mai rinnegato tale scienza considerandola elemento imprescindibile dalla rappresentazione architettonica che, come si è detto, è uno dei cardini dell'opera metafisica tanto da dichiarare:

È parecchio tempo che presso i pittori si è smarrito il senso architettonico [...]. Inoltre il senso architettonico, per palesarsi esige nell'artista la conoscenza della prospettiva...²⁹

Dopo aver frequentato il Politecnico di Atene tra il 1903 e il 1906, il Maestro ebbe modo di studiare geometria a Monaco. L'iscrizione³⁰ all'Accademia nell'ottobre 1906, seppur con i limiti più volte evidenziati dallo stesso de Chirico, può apportare nuovi elementi d'indagine. Max Kleiber, come segnalato da Wieland Schmied, era l'allora professore di geometria, in attività in quegli anni.³¹

Le immagini fotografiche che mostrano le lezioni tenute presso l'Accademia, datate alcuni anni prima dell'arrivo di de Chirico, suscitano interesse oggi come allora (fig. 23). Esse visualizzano la metodologia d'insegnamento e la complessità delle applicazioni. Alla lezione teorica e alla pratica delle esercitazioni erano presentati modelli tridimensionali atti a dimostrare la corrispondenza tra questi e le costruzioni prospettiche (fig. 24), con un efficace risultato didattico. Le immagini erano poi completate con un'accurata applicazione delle ombre, anch'esse disegnate a gesso su grandi lavagne (figg. 25-26). Gli studi del giovane de Chirico, cultore del disegno, sono successivamente evocati nelle lavagne dei dipinti metafisici come ne *Le voyage sans fin* (1914) o *Le Vaticinatore* (1915). Queste, piuttosto che svelare la struttura delle *piazze*, sembrano renderle più enigmatiche.



Giorgio de Chirico a Monaco, 1907 ca.

²⁹ G. de Chirico, *Riflessioni sulla pittura antica*, «Il Convegno», a. II, aprile-maggio 1921, ripubblicato in *Il meccanismo del pensiero*, cit.; ora in G. de Chirico, *Scritti/I...*, cit., p. 347.

³⁰ La copia anastatica del registro con l'immatricolazione del giovane Georg von Kiriko (con il numero 3232) è consultabile sul sito dell'accademia di Monaco all'indirizzo www.adbk.de.

³¹ W. Schmied, *Giorgio de Chirico – ein Student aus Athen an der Münchner Kunstakademie*, in «Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München», Band XX, 2007, p. 80.

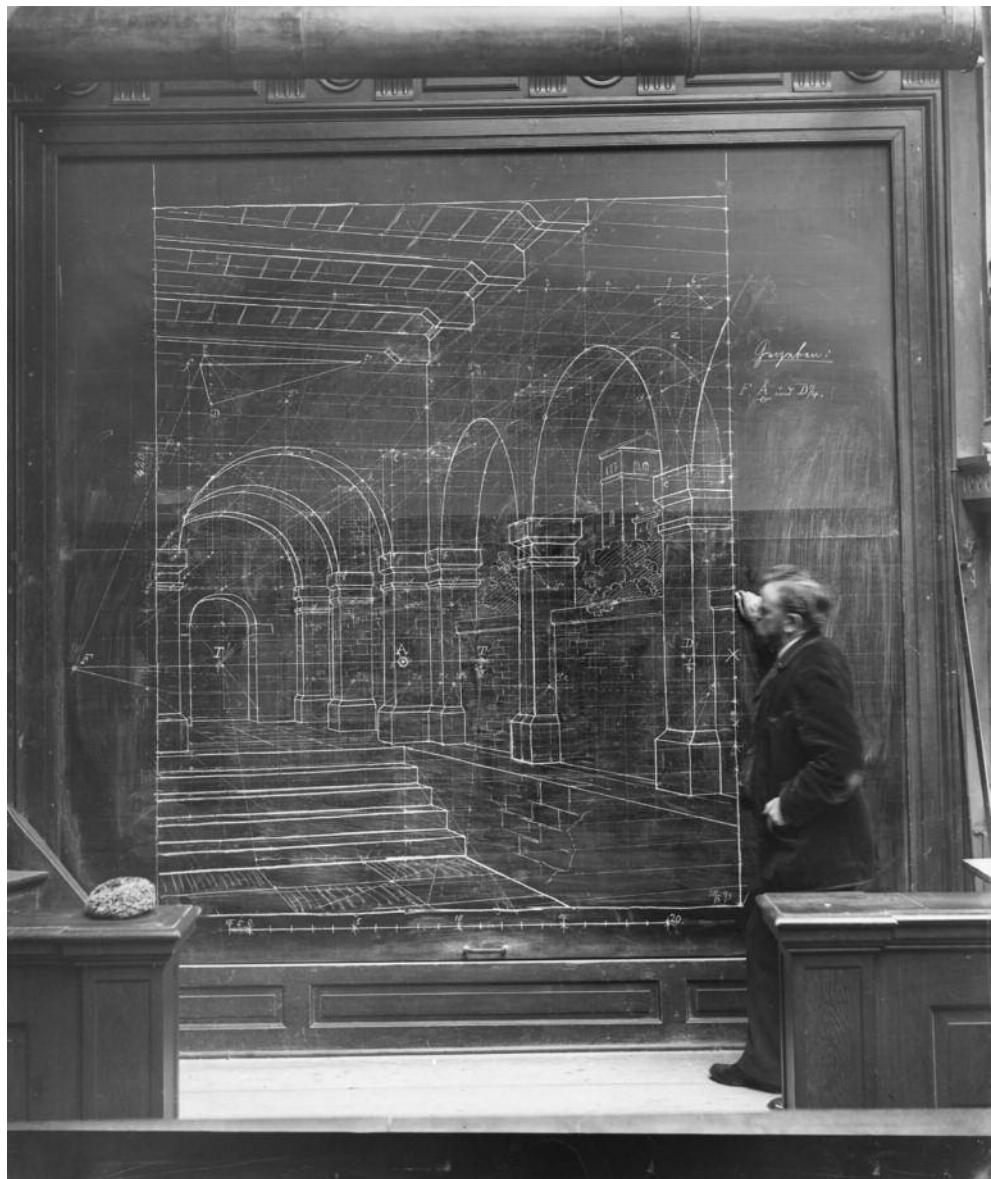


fig. 23 Lezioni di prospettiva tenute dal prof. Max Kleiber presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco (1893).
Bildarchiv, Foto Marburg

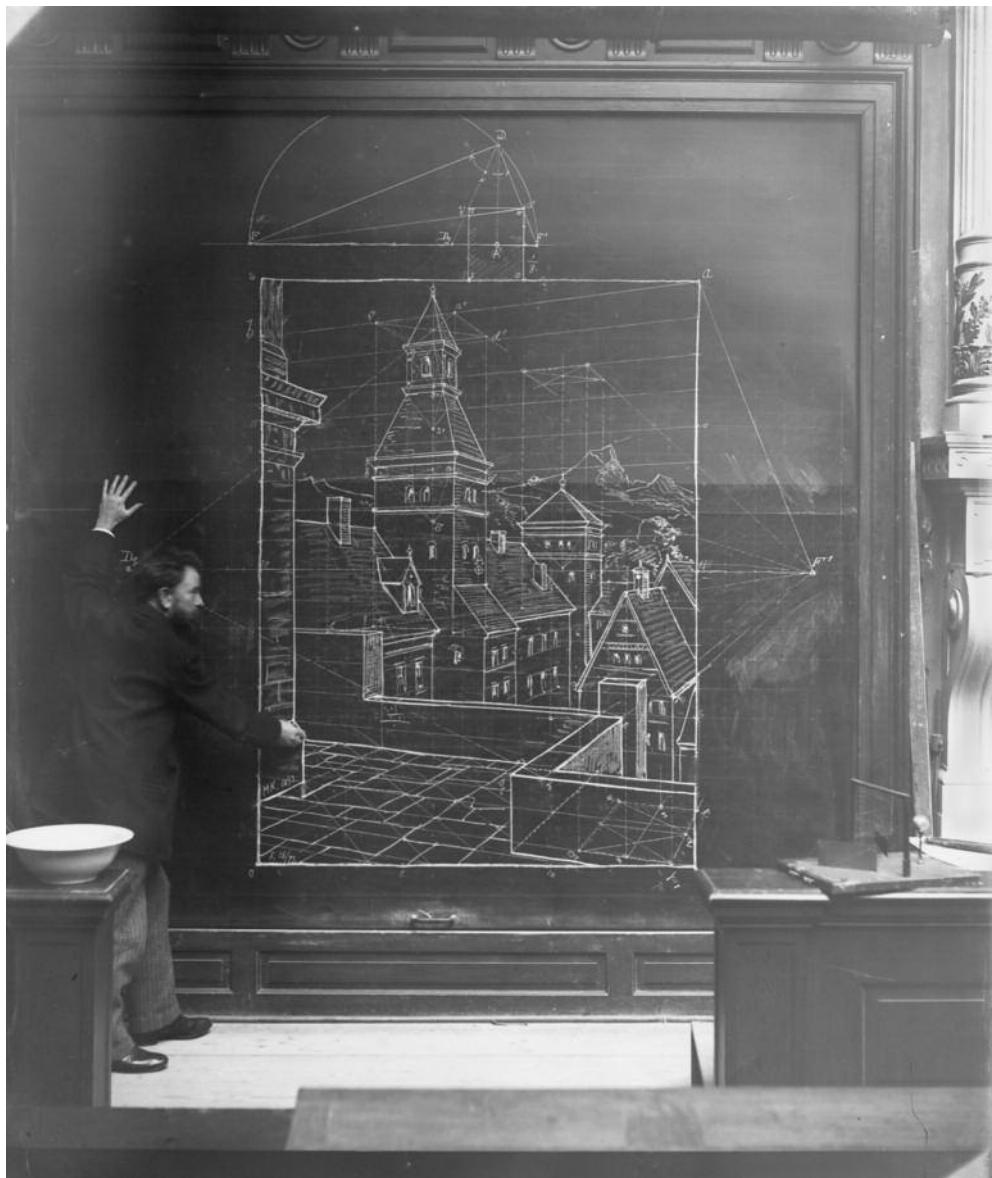


fig. 24 Max Kleiber. Sulla cattedra a destra è presentato un modellino tridimensionale di supporto alla didattica, che spiega il funzionamento della prospettiva. Bildarchiv, Foto Marburg



fig. 25 Max Kleiber. Studio delle ombre in un interno con una candela come sorgente luminosa propria (o finita).
Bildarchiv, Foto Marburg

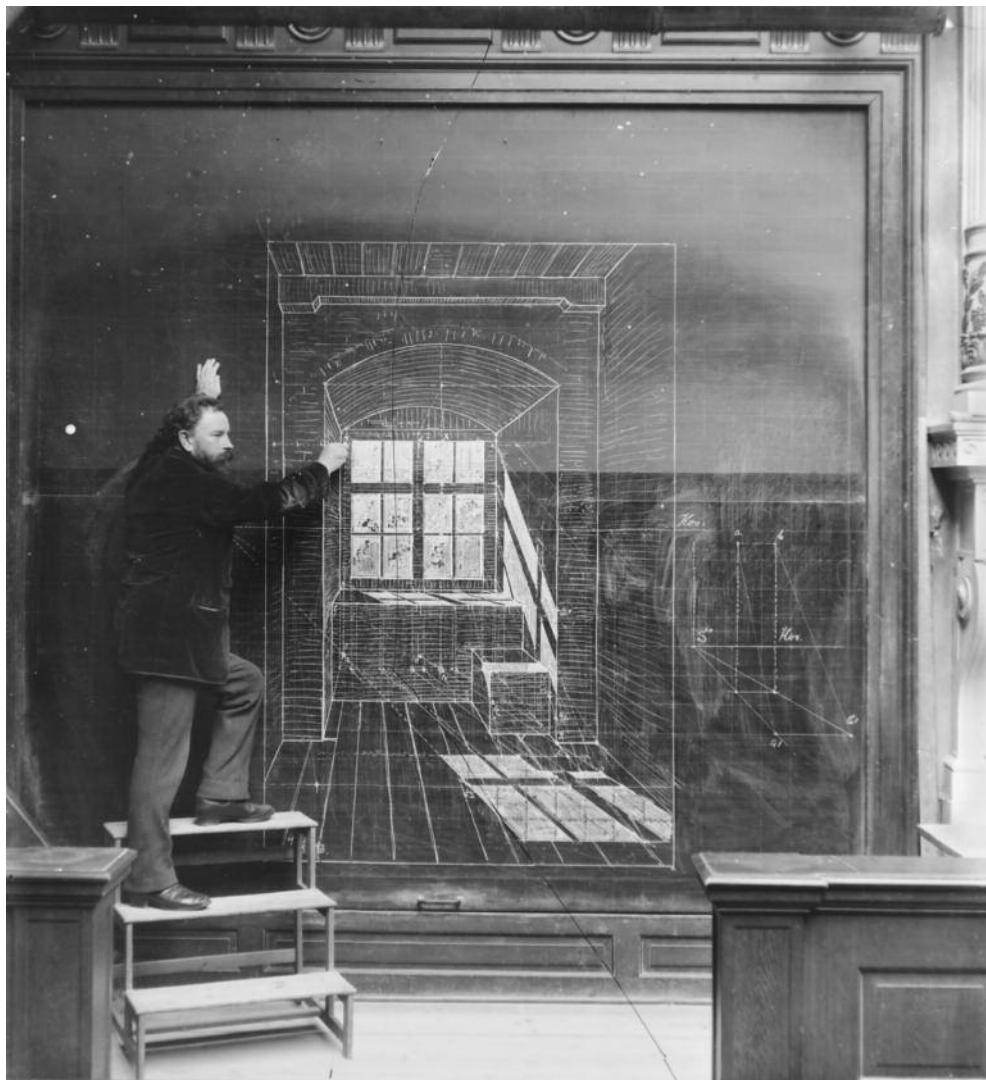
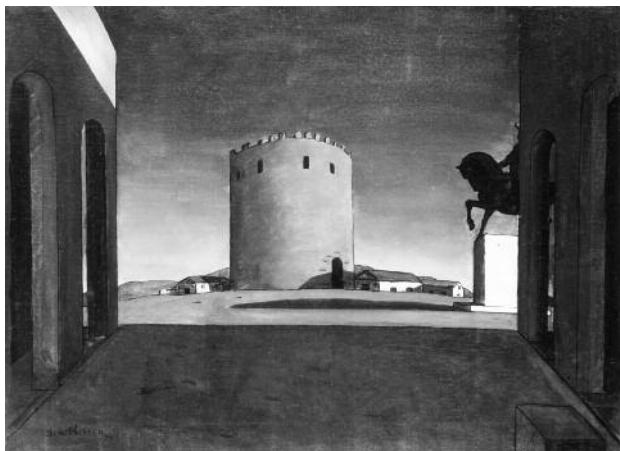
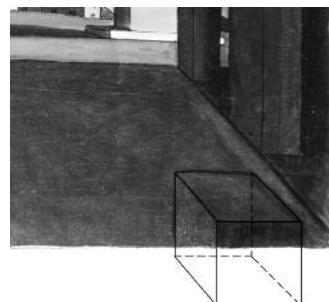


fig. 26 Max Kleiber. Studio delle ombre in un interno con il sole come sorgente luminosa impropria (o all'infinito).
Bildarchiv, Foto Marburg



G. de Chirico, *La tour rouge*, 1913.
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

fig. 27 Ricostruzione del cubo in
assonometria ne *La tour rouge*



Per capire la complessità di un dipinto metafisico e risalire quindi alla disposizione geometrica degli elementi costituenti, è stata utilizzata come strumento ausiliario la restituzione prospettica, con cui si è verificato se l'artista abbia o meno seguito queste regole, anche se la conclusione non può essere immediata. Poiché ogni sistema per funzionare ha bisogno di proprie regole, ne sono state fissate alcune che potessero permettere la coerenza di tutti i passaggi restitutivi, nella consapevolezza dei limiti degli elementi a disposizione³²: la rappresentazione dipinta non è un'immagine che ha riscontri nella realtà. Si è scelta *La tour rouge*, 1913, come esempio emblematico: l'opera racchiude in sé molte delle caratteristiche architettoniche delle piazze. In questo tema, l'inserimento di un cubo sul bordo inferiore è una costante. Questo solido è rappresentato dall'artista con una certa frequenza in prospettiva o in assonometria (fig. 27), e non mancano casi in cui si è al limite delle due rappresentazioni.³³

L'immagine del cubo in assonometria risulta in contraddizione con la rappresentazione prospettica del resto del dipinto. Per cercare il senso di questa dissonanza è utile ricordare quali operazioni concorrono nelle due rappresentazioni: nell'assonometria la proiezione di un oggetto, su un piano bidimensionale, avviene con i raggi condotti da un centro improprio (o all'infinito), quindi paralleli poiché hanno la stessa direzione. In prospettiva i raggi proiettanti hanno origine in un punto proprio³⁴ (o finito). Nel caso de *La tour rouge*, de Chirico decide di utilizzare la proiezione assonometrica con raggi obliqui al quadro per il cubo, mentre la piazza è rappresentata in prospettiva a quadro ortogonale. Le operazioni di rappresentazione sono assimilabili tipologicamente con la sola differenza dei centri di proiezione. In geometria i due sistemi di rappresentazione adottati (assonometria e prospettiva) definiscono comunque un sistema tridimensionale. La coesistenza per l'artista è armoni-

³² Per tutti i passaggi restitutivi si rimanda all'appendice.

³³ Cubi con fughe non convenzionali sono riscontrabili in *Joie et énigmes d'une heure étrange* (1913), *Mélancolie et mystère d'une rue* (1914).

³⁴ Centro di proiezione.

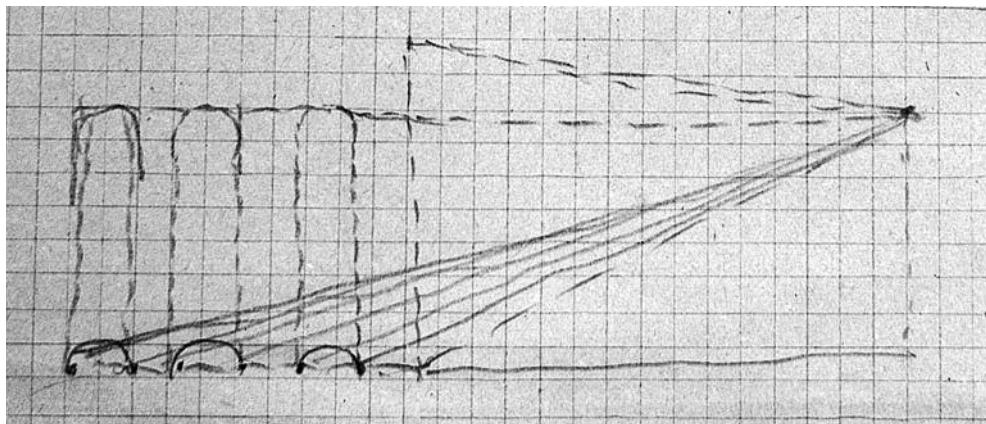


fig. 28 Riferimento prospettico di de Chirico dalle *Note dal libro sui disegni* (anni Quaranta)

ca. Questa visione sposta il rapporto del rappresentato tra finito e infinito. Dopo il cubo, il piano verso lo spettatore è occupato dai portici. La composizione del portico come elemento architettonico, al di là delle varie declinazioni in cui si può trovare, ha rappresentato per gli antichi³⁵ un valido esempio per spiegare la prospettiva e il punto di fuga. Versi del *De rerum natura* di Lucrezio recitano:

E poi un portico, sebbene sia tracciato uniforme / e stia perennemente sorretto da colonne uguali / tuttavia, quando, da una estremità, viene visto per interno lungo la parte estesa, / gradatamente si riduce nell'estremità di un cono limitato, / poiché congiunge i tetti al suolo e tutte le cose che stanno a destra a quelle che stanno a sinistra, / sino a che non abbia riunito (il tutto) nella punta (che è) chiusa del cono.³⁶

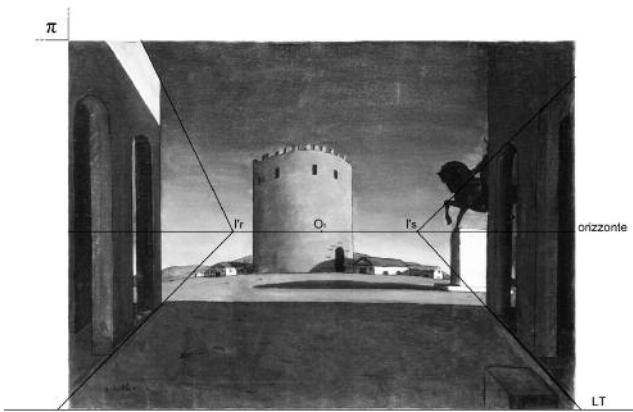


fig. 29 Le fughe dei portici con il relativo orizzonte

Ed è proprio nelle già citate *Note dal libro sui disegni* di de Chirico che si trova forse l'unico studio di prospettiva. A essere analizzato è il portico proporzionato rispetto all'osservatore (fig. 28). L'artista coglie nel senso architettonico la forza di questa immagine, per farla diventare il punto focale della rappresentazione.

³⁵ R. Sinigaglia, *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, Cambridge University Press, New York 2012.

³⁶ Versi 426-431 da Tito Lucrezio Caro, *De Rerum Natura*, traduzione di R. Sinigaglia conforme a quella inglese presente nel volume *Perspective in the Visual Culture...*, cit., pp. 48-49.

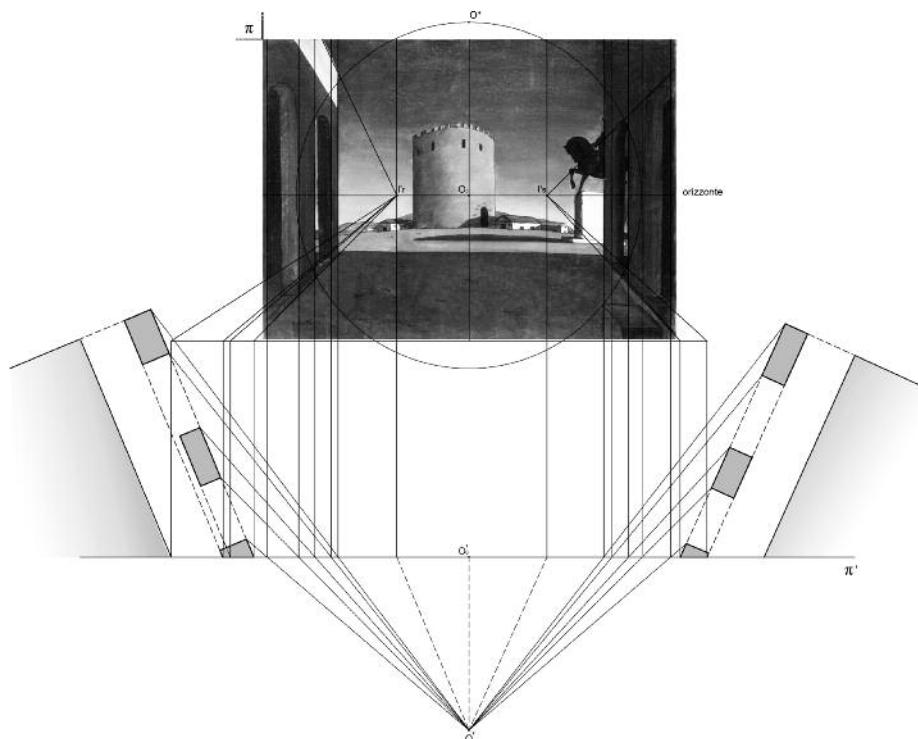


fig. 30 Restituzione prospettica dei portici con il metodo dei piani e dei raggi visuali, che evidenzia la struttura trapezoidale

Tracciate le linee prospettiche principali dei portici su *La tour rouge*, si evidenziano le fughe, che si posizionano sullo stesso orizzonte quasi a distanza simmetrica rispetto al centro (fig. 29). Ogni variazione dalla prospettiva lineare può essere letta come una precisa e cosciente volontà dell'artista di esplorare nuove rappresentazioni. La composizione dell'opera segue costruzioni diverse: per le parti più vicine allo spettatore e dimensionalmente più grandi e importanti (i portici) la definizione segue, con buon rigore, un impianto prospettico (fig. 30). Gli elementi che spazialmente sono rappresentati più piccoli, quindi più lontani, hanno riferimenti costruttivi diversi. L'esempio della parte destra, assimilabile al monumento equestre, più che le case rurali sullo sfondo, può dare ulteriori elementi esplicativi. Il grande basamento è costruito con un orizzonte più basso di quello dei portici (fig. 31). Segue di conseguenza una visione staccata dalla costruzione prospettica principale con un effetto spaziale "monumentale" dovuto proprio all'orizzonte più basso. Infatti, a un orizzonte più basso corrisponde un osservatore più piccolo. Proseguendo in alto, il rapporto tra basamento (inanimato) e il cavallo e il cavaliere (animato) è

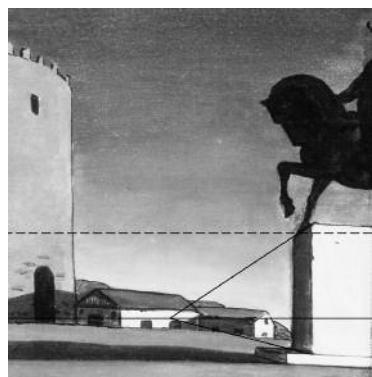


fig. 31 Fuga del basamento e il corrispondente orizzonte. La linea discontinua rappresenta l'orizzonte relativo ai portici

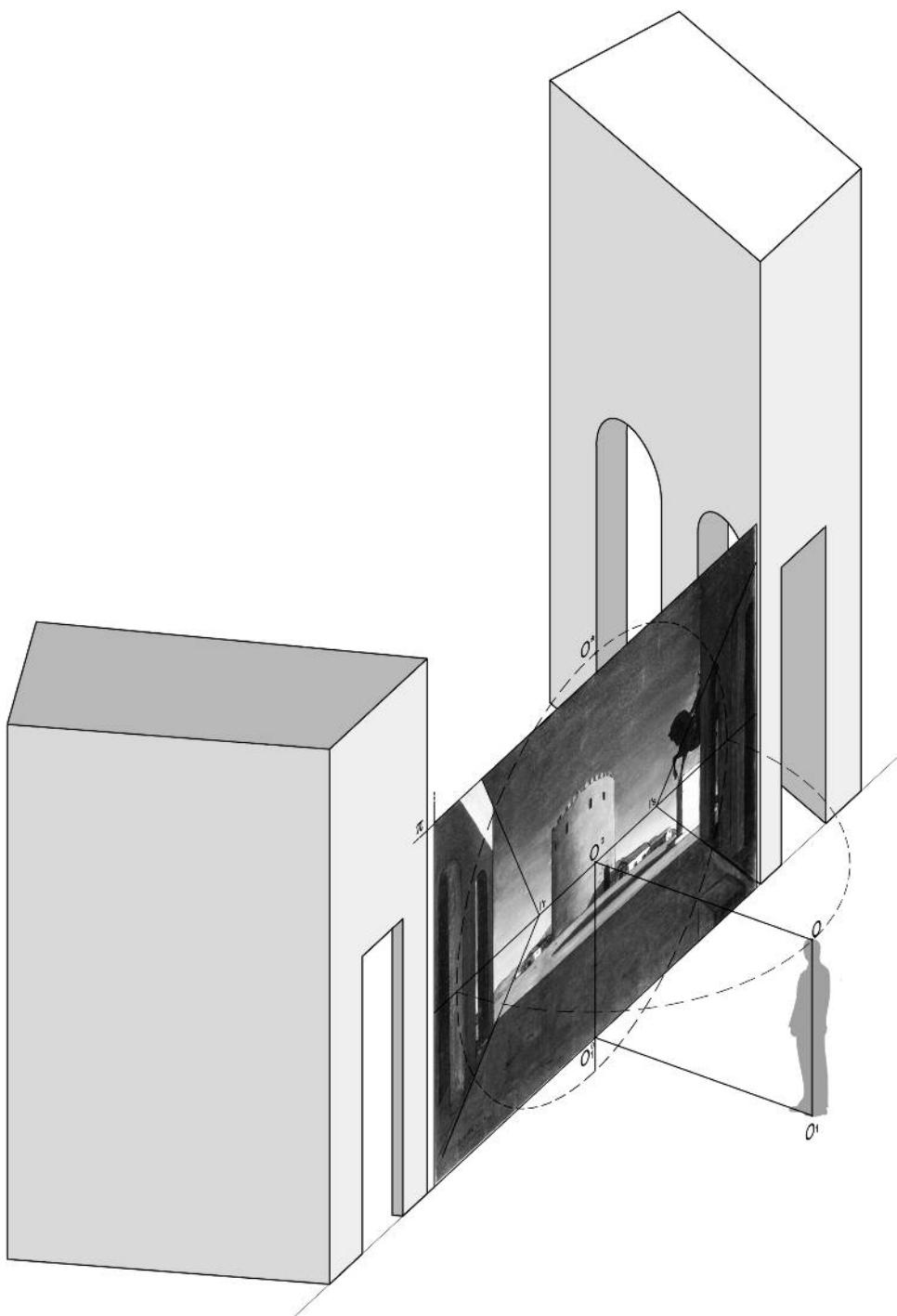


fig. 32 Vista assonometrica del portico secondo le indicazioni della restituzione prospettica. La restituzione ha permesso la definizione compositiva del portico sia nelle sue dimensioni, sia nella posizione delle parti che risultano non parallele ma divergenti (cfr. fig. 29)

di tensione sia per il rapporto dimensionale, sia per la suggestione di una “insofferenza” del cavallo nello stare sul basamento. Come si è detto, l’opera è concegnata con costruzioni prospettiche differenti: stabile il cubo, rassicuranti e armonici i portici, immobili le quinte e unica nota dinamica il monumento equestre. Alla verifica si è sorpresi di scoprire che, in un’ipotesi reale, se la piazza esistesse veramente, i portici sarebbero divergenti (e non paralleli, uno di fronte all’altro) (fig. 32).

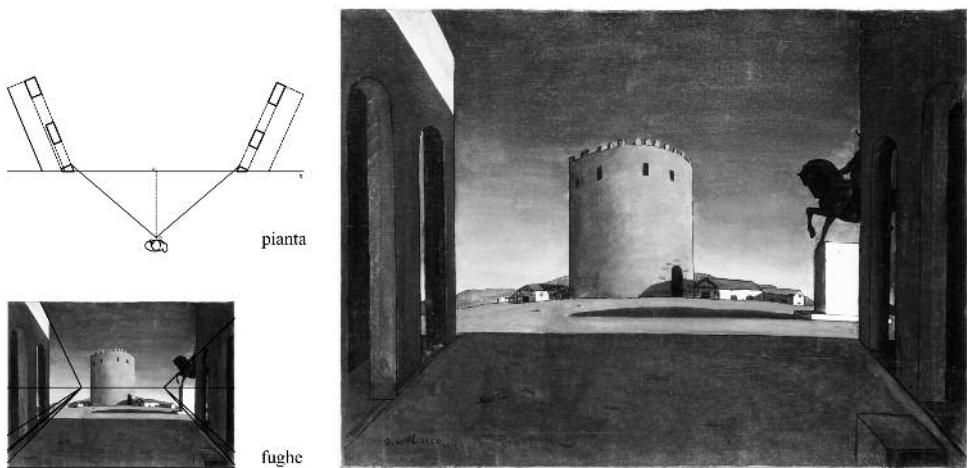
Per evidenziare questa particolare disposizione è stata elaborata un’immagine ausiliaria con i portici in posizione parallela e con un impianto prospettico a unico punto di fuga (prospettiva rinascimentale) (fig. 33 b). Come si può vedere, la rotazione degli edifici verso l’interno comprime lo spazio della piazza, nascondendo sulla destra la statua equestre. Operare per comparazione tra il quadro vero e l’elaborazione grafica permette di leggere *La tour rouge* e percepire l’insolito uso dello spazio rappresentato. Nel dipinto di de Chirico la divergenza dei portici crea un’apertura che attrae lo spettatore nell’area della piazza in ombra. Suggerisce poi una progressione verso lo spazio in luce, ed è lì che si compie l’artificio prospettico. Dopo una condizione di apparente stasi a “misura d’uomo” che si ha nel primo piano, addentrandosi nella piazza il punto di vista dell’osservatore cambia. Quando si solca la linea d’ombra, verso lo spazio in luce, il punto di osservazione si abbassa notevolmente, con l’effetto di far apparire lo spazio in una dimensione così ampia da evocare l’infinito. L’orizzonte cambia ponendosi al di sotto di quello dei portici, a suggerire una sensibile riduzione delle dimensioni dell’osservatore. L’effetto è ancora più sottile perché la stessa posizione del fruttore muta osservando le parti. Riassumendo: l’artista ha ideato un congegno spaziale che produce nell’osservatore un moto, visivo e fisico, che lo porta dall’esterno all’interno. I portici, l’elemento più caratteristico delle *Piazze d’Italia*, determinano in modo totale l’immagine (fig. 33 a-b).

L’operazione di restituzione prospettica effettuata sul dipinto rende evidenti le caratteristiche dell’impianto architettonico dello spazio. Le *Piazze d’Italia* non hanno un modello preciso e unico di riferimento: come la Metafisica, sono il prodotto di stratificazioni ed evocazioni. Le piazze non sono solo lo spazio che resta tra gli edifici, ma hanno una struttura pensata, progettata e costruita. In Italia i modelli delle piazze principali di una città hanno seguito una logica guidata da scelte politiche, sociali ed economiche che ne hanno determinato la forma.³⁷ Dal Medioevo e poi nel Rinascimento, con la riscoperta³⁸ della prospettiva, sono nati modelli spaziali codificati che sono diventati matrice comune di molti spazi pubblici. La piazza è come un manufatto architettonico, progettato per legare insieme monumenti, edifici e il fruttore che osserva e si sposta in essa. In pittura avviene la stessa indagine poiché l’artista dispone gli elementi architettonici in un impianto spaziale, modificando la percezione dello spettatore. De Chirico quindi si pone un problema spaziale di progettazione architettonica, il “Ho costruito” nella lettera ad Apollinaire.³⁹ Nel caso analizzato, i portici hanno la particolarità di non essere paralleli ma divergenti con un impianto trapezoidale.

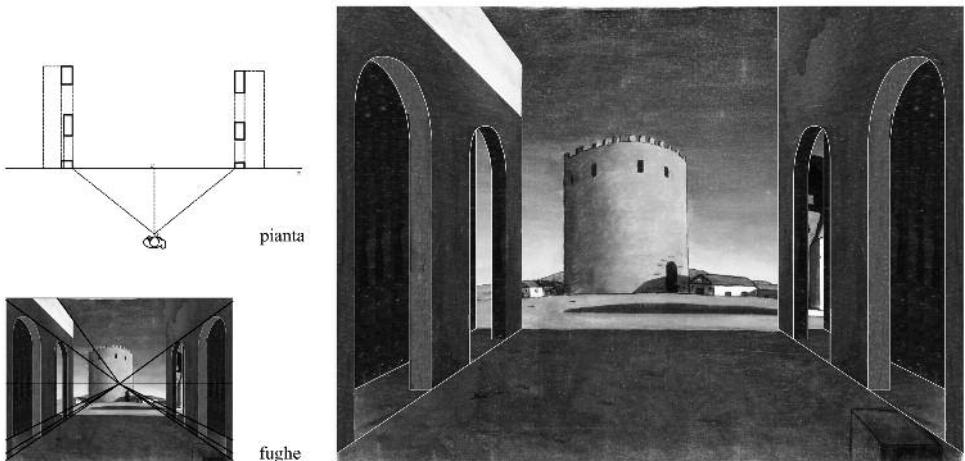
³⁷ E. Guidoni, *La storia delle piazze*, in «Storia della città», nn. 54-56, 1993.

³⁸ Il concetto di prospettiva lineare era noto nei suoi caratteri già nell’antichità classica: “Il problema se gli Antichi conoscessero la prospettiva ovvero (ciò che per noi è il medesimo, ma per Panofsky è diverso) se conoscessero la nostra prospettiva, si è presentato alla mente dei cultori di tale disciplina fin dai tempi del Rinascimento. [...] l’esistenza della ‘prospettiva centrale’ nell’Antichità risulta non già affermata ma dimostrata.” Tratto da D. Gioseffi, *Scritti di Decio Giuseffi*, in «Studi e ricerche dell’Istituto di Storia dell’Arte, Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Trieste, Udine 1994.

³⁹ Cfr. nota 4.



*fig. 33a La Tour Rouge con la pianta e le fughe.
L'uso dell'impianto trapezoidale permette di dilatare lo spazio verso l'orizzonte*



*fig. 33b Elaborazione grafica de *La tour rouge*,
con i portici paralleli è la nuova disposizione della pianta e delle fughe (secondo un'impostazione quattrocentesca)*

Ritornando all'articolo di Soffici, l'altro elemento da rilevare è l'accostamento a un luogo fisico, la piazza italiana:

Giorgio de Chirico esprime come nessuno l'ha mai fatto la malinconia patetica di una fine di bella giornata in qualche antica città italiana, dove in fondo ad una piazza solitaria, oltre lo scenario delle logge, dei porticati e dei monumenti del passato, passa sbuffando un treno, staziona il camion di un gran magazzino o fuma una ciminiera altissima nel cielo senza nuvole.⁴⁰

Così i cicli delle piazze pongono l'accento del modello sull'italianità di tale spazio. Storicamente le piazze che hanno la struttura trapezoidale sono in due città: a Pienza e Roma. Per Pienza (fig. 34), il primo esempio in ordine cronologico, Pio II incaricò, nella seconda metà del Quattrocento, Bernardo Rossellino di recuperare dal degrado il piccolo borgo di Corsignano, diventato poi Pienza.⁴¹ La particolarità del progetto consiste nell'aver dislocato in posizione divergente gli edifici che fiancheggiano il duomo. Nello schema definito e progettato della piazza sul lato destro si trova un pozzo, contrappunto spaziale decentrato che ricorda la dimensione "umana" dell'impianto urbanistico, riferimento dimensionale assimilabile agli elementi di primo piano di de Chirico come il cubo.

Piazza del Campidoglio a Roma di Michelangelo è il secondo esempio. L'uso dell'impianto trapezoidale amplia ed espande la visione dello spettatore che arriva dalla scalinata, mitigando il normale restringimento prospettico (fig. 35). Michelangelo decide così di mantenere l'inclinazione della costruzione preesistente del Palazzo Senatorio e dei Conservatori⁴² (del Rossellino) decidendo di aggiungere a quest'ultimo un edificio speculare, il Palazzo Nuovo.⁴³ I due edifici speculari sono disposti in modo divergente (fig. 36).⁴⁴ Volendo porre l'accento sulla particolarità del trapezio, come forma tra cielo e terra, si potrebbe ricordare la carica simbolica presente in *Hebdomeros*:



fig. 34 Piazza Pio II a Pienza

⁴⁰ Cfr. nota 23.

⁴¹ L. Finelli, *La costruzione urbanistica della piazza di Pienza*, in E. Guidoni, *op. cit.* Cfr. anche L. Finelli e S. Rossi, *Pienza tra ideologia e realtà*, edizioni Dedalo, Bari 1979.

⁴² Alla destra di chi arriva dalla cordonata.

⁴³ "La piazza è quindi una pianta trapezoidale, risultato della conservazione dell'allineamento dei due antichi edifici. La rigida simmetria dei palazzi gemelli però, che, insieme all'ordine gigante, costituisce la vera innovazione del progetto, induce l'osservatore a percepire inizialmente la piazza come un rettangolo." Da W. Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Yale University Press, New Haven 1995, trad. it. *Architettura in Italia 1500-1600*, Rizzoli, Milano 1997, p. 97.

⁴⁴ L'illustrazione è tratta da J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Zwemmer, Londra 1961.

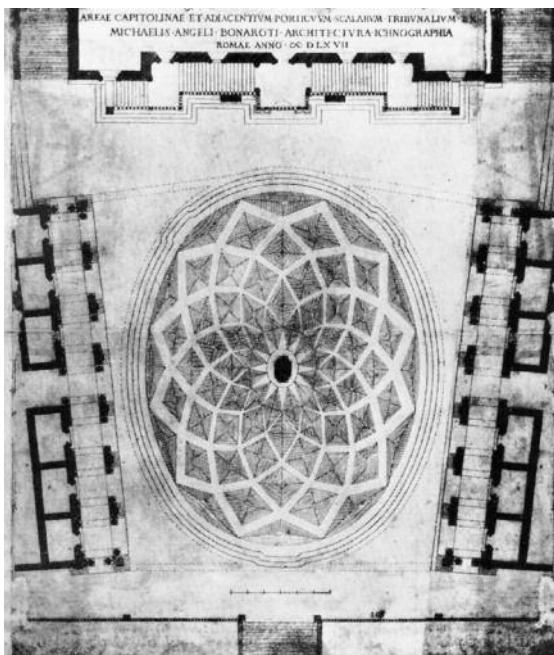


fig. 35 Pianta della Piazza Capitolina "ex Michaelis Angeli Bonaroti architectura", incisione edita da Bartolomeo Faleti nel 1567

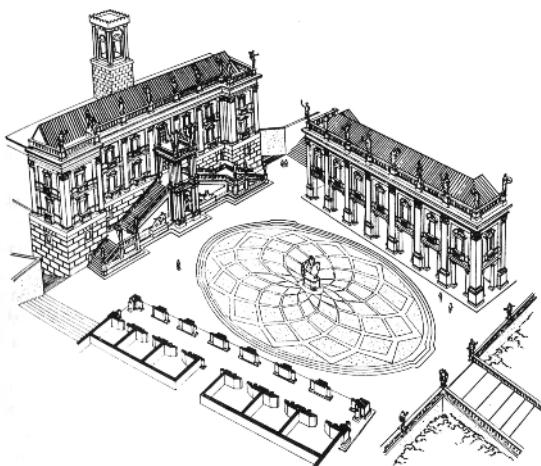


fig. 36 Vista assonometrica del Campidoglio

Quei cocci, infatti, formavano sul pavimento un trapezio, come una costellazione ben nota e l'idea del cielo rovesciato incantava, sino all'immobilità, tutte quelle brave persone le quali dopo tutto, e tranne il fatto che invece di guardare in alto guardavano in basso...⁴⁵

Le precedenti conoscenze prospettiche e la raffinata sensibilità dell'artista avrebbero permesso già nella visita a Roma del 1909 una lettura cosciente di spazi così articolati, ma è con la nascita della Metafisica che la memoria del percepito è tradotta in costruzione dipinta. Una rilettura in questo senso⁴⁶ aggiungebbe nuovi elementi per comprendere la gestazione culturale, prima della grande rivelazione del 1910 a Firenze della pittura metafisica. In Piazza del Campidoglio si ritrovano le diverse testimonianze dell'antica Roma, secondo l'uso rinascimentale di esporre in luoghi pubblici reperti dell'antichità.

Queste testimonianze attivano altri legami con l'opera di de Chirico: la prima è la statua equestre di Marco Aurelio⁴⁷, che diverrà modello per le piazze europee realizzate nei secoli successivi.

La seconda testimonianza è una coppia di *trofei* (fig. 37) collocati da Sisto V sulla balaustra della piazza nel 1590. Questa coppia di sculture proviene dalle nicchie del ninfeo di Alessandro, opera unica d'ingegneria idraulica posta alla confluenza della via Tiburtina e della via

⁴⁵ G. de Chirico, *Hebdmeros*, Editions du Carrefour, Parigi 1929; *Ebdōmeros*, Bompiani, Milano 1942, ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 52.

⁴⁶ Cfr. J. de Sanna, *Analisi della forma*, in *Metafisica del mediterraneo*, Rizzoli, Milano 1998, p. 15.

⁴⁷ Posta nella piazza nel 1539, la statua è l'unica pervenuta intatta dal II secolo. L'erronea attribuzione della raffigurazione al primo imperatore cristiano Costantino ha favorito la sua centralità nel progetto.



fig. 37 Giovanni Battista Piranesi, *Trofei d'Augusto esistenti su la Piazza del Campidoglio*, 1761



fig. 38 G. de Chirico, *Trofeo nella camera*, 1928. Collezione privata

considerava la prospettiva “briglia e timone della pittura.”⁵⁰ Da una parte la pratica, dall’altra la scienza. Due anime diverse guidano la grande pittura. La pittura di Giorgio de Chirico.

Labicana, con funzione di mostra. I due *trofei* hanno attribuzione incerta, conosciuti più spesso come *Trofei di Mario*.⁴⁸ Ancora un’immagine tratta da *Hebdomeros* racconta la natura dei *trofei* (fig. 38):

Così sorgevano in mezzo alle camere e ai salotti quelle impalcature curiose, severe e divertenti nel tempo stesso; gioia e compiacimento degli ospiti e dei fanciulli.⁴⁹

I *Trofei* di de Chirico, tema pittorico che ha inizio nella seconda metà degli anni Venti, non celebrano vittorie sui popoli sconfitti ma, pur accumulando testimonianze antiche, sono ancora *in fieri*. Anche quando i loro costruttori hanno abbandonato gli spazi che li contengono, i *trofei* non appaiono bloccati nel candido marmo, ma sono ancora pulsanti e colorati.

Stratificazioni e citazioni come nel ventre dell’archeologo, a tenerle unite c’è la geometria. La presenza, l’assenza o la contraddizione della prospettiva sono elementi indispensabili per l’opera metafisica. Solo l’artista che è profondo conoscitore delle strutture razionali e tradizionali della geometria può plasmare nella propria poetica le regole, per giungere a una complessità stereometrica in grado di donare una nuova percezione della realtà, senza uscire dall’ambito figurativo. Leonardo da Vinci

⁴⁸ I trofei erano stati identificati con quelli delle vittorie di Caio Mario sui Cimbri e i Teutoni. Cfr. M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna e delle sue adjacenze*, prima giornata, Roma 1807, p. 150.

⁴⁹ G. de Chirico, *Hebdomeros*, cit., p. 81.

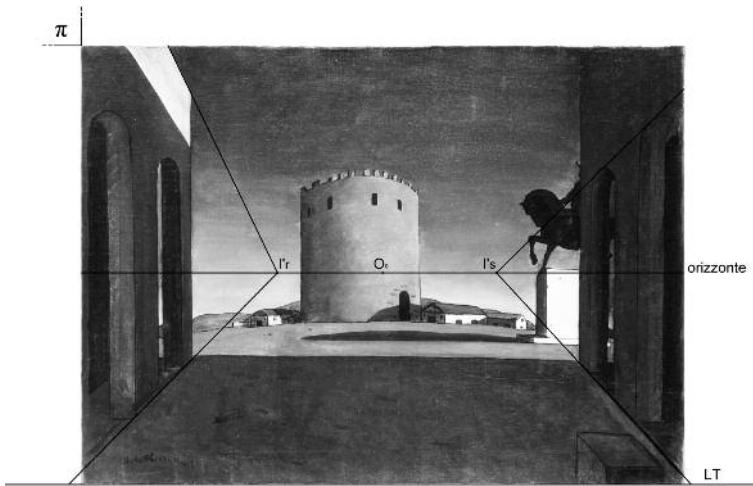
⁵⁰ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, 497.

APPENDICE

Restituzione prospettica de *La tour rouge*

A) Le fughe e la linea di orizzonte

Dall'analisi dell'opera si ipotizza che l'impianto prospettico sia a quadro ortogonale.¹ Considerando le arcate di destra e di sinistra e seguendo con rette gli elementi costituenti² si trovano, prolungandole, i punti di intersezione³ **I'r** per il portico di sinistra e **I's** per quello di destra. Le rette tracciate su uno dei due portici sono, nell'ipotetica realtà, parallele: quindi equidistanti fra loro fino all'infinito.⁴ Nell'opera il loro prolungamento individua, invece, un punto finito. Questo in prospettiva è considerato il punto di fuga delle rette ovvero la rappresentazione finita del loro punto di intersezione all'infinito. Unendo i due punti di fuga (**I's** e **I'r**) si individua una retta, questa risulta perfettamente parallela ai bordi orizzontali della tela. Nell'impianto prospettico questa assume la valenza della *linea d'orizzonte*. Gli elementi prospettici di riferimento per le operazioni successive sono ormai individuati: il piano prospettico **π** (o di proiezione) coincidente con la superficie del dipinto e la *linea di terra* (**LT**) con il lato inferiore orizzontale. Con questi primi passaggi restitutivi si evidenzia che la struttura dell'opera segue le regole di una composizione prospettica. Di conseguenza i piani individuabili dalle superfici del portico di destra e di sinistra non sono paralleli tra loro né ortogonali al quadro prospettico. È corretto posizionare sulla linea di orizzonte, equidistante dai bordi, verticali dell'opera, il punto **O_o** (punto principale). Il punto **O_o** è definito dalla proiezione di **O** (occhio) sul quadro prospettico o superficie della tela, appartenente quindi a una retta nello spazio (asse principale) passante per il centro di proiezione **O** e ortogonale al quadro.



¹ Il *Piano Quadro* è ortogonale al *Piano Geometrale* (piano di terra).

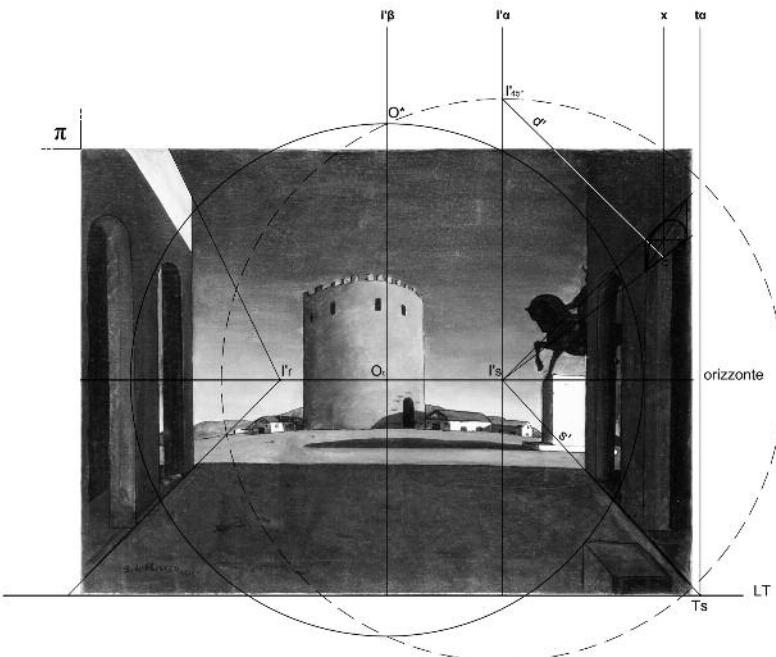
² Per il portico di destra, non essendo visibile il tetto dell'edificio, si è utilizzata come retta ausiliaria la passante per il limite superiore degli archi.

³ Si ricorda che per convenzione, in geometria, i punti sono indicati con lettere maiuscole, le rette in minuscolo e i piani con lettere dell'alfabeto greco.

⁴ Nel campo improprio le rette parallele si definiscono "rette con la stessa direzione" o "rette che s'incontrano all'infinito".

B) Dal cerchio di misura al cerchio di distanza

Per determinare la distanza tra $\overline{O_1 O_2}$ si considera il porticato sulla destra e il piano prospettico da esso individuato: la fuga $i'\alpha$ è costruita con l'ortogonale alla linea di orizzonte passante per la fuga $i's$ (fuga delle rette orizzontali del porticato). Per individuare la traccia ta del piano si definisce la prima traccia $T's$ della retta s' (base del portico) con il prolungamento fino al punto d'intersezione con la LT . La perpendicolare alla LT per $T's$ definisce la traccia ta (alla LT) parallela alla $i'\alpha$.⁵ Si procede con l'individuazione del *cerchio di misura*⁶ delle rette che hanno come fuga $i's$. Si parte dal presupposto che gli archi del portico siano a tutto sesto (semicirconferenze), come dichiarato dal Maestro⁷, segue l'individuazione geometrica della costruzione dell'arco con il rettangolo che lo comprende.⁸ Con le diagonali di questo e condotto l'asse verticale x per il punto di intersezione, si individua sul lato inferiore del rettangolo il centro prospettico C dell'arco. Unendo con la retta d' il centro dell'arco con lo spigolo del rettangolo, si individua la semidiagonale che geometricamente ha un valore angolare di 45° .⁹ Prolungando della retta d' fino a intersecare la fuga $i'\alpha$ si individua il punto $i'45^\circ$, che è uno degli infiniti punti del luogo geometrico, cerchio, delle fughe delle rette a 45° . Nel



⁵ In prospettiva un piano si individua con le rette ta traccia e $i'\alpha$ fuga con la condizione di parallelismo.

⁶ Il cerchio di misura in prospettiva permette di risolvere sia problemi metrici lineari sia di valori angolari.

⁷ «L'impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni di estetica metafisica. Giova qui ricordare alcune profonde riflessioni di Otto Weininger sulla metafisica geometrica: L'arco di cerchio, come ornamento, può essere bello: esso non significa la perfetta completezza, che non presta più il fianco ad alcuna critica, come il serpente di Midgard che circonda il mondo. Nell'arco v'è ancora qualcosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento; esso lascia ancora presente. Perciò anche l'anello è sempre simbolo di qualcosa di non morale o antimorale.» Da *Estetica Metafisica*, ora in G. de Chirico, *Scritti I...*, cit., pp. 293-294.

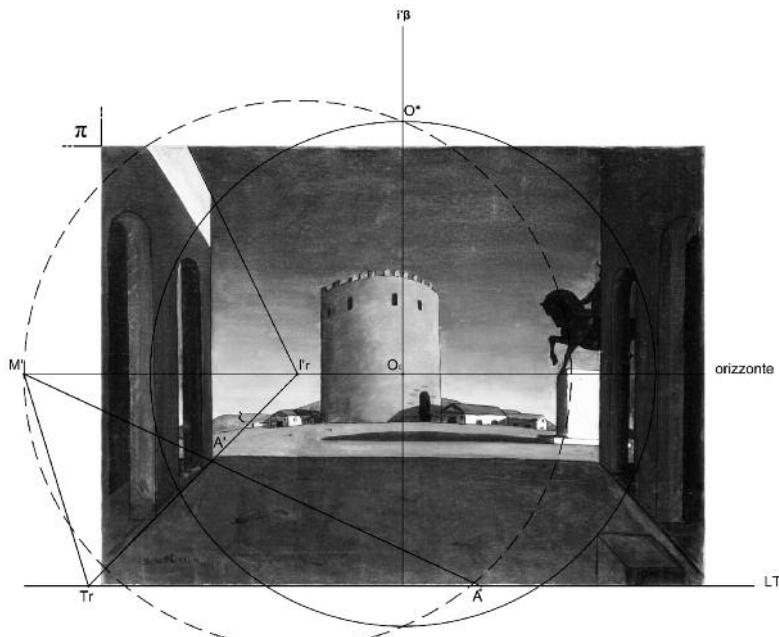
⁸ Metà del quadrato che inscrive la semicirconferenza.

⁹ Prospetticamente una misura angolare determinata.

caso specifico il *cerchio di misura*. Pertanto la distanza $\overline{Is, I'45^\circ}$ è il raggio del *cerchio di misura* di tutte le rette che hanno fuga in Is . L'operazione che si sta svolgendo segue, ovviamente, l'operazione inversa di una costruzione prospettica dove è già noto il *cerchio di distanza* che in questo caso è da determinare. Il *cerchio di misura* di una retta ha come raggio la distanza della fuga della retta Is dal centro di proiezione O . Pertanto, per determinare la distanza¹⁰ $\overline{O, O_0}$ si effettua il ribaltamento dell'asse principale sul piano del quadro π che coincide con la perpendicolare alla linea di orizzonte passante per O_0 , fuga dei piani ortogonali a π indicata con $i'\beta$. Il punto di intersezione della fuga $i'\beta$ con il *cerchio di misura* individua il punto O^* (ribaltamento di O su π), pertanto la misura $\overline{O_0, O^*}$ sul π , corrispondente a $\overline{O, O_0}$ nello spazio, e si definisce *distanza*. È quindi possibile tracciare il *cerchio di distanza* fondamentale per qualsiasi operazione prospettica, ponendo come raggio $\overline{O_0, O^*}$. Analogamente tale costruzione si può effettuare nel portico della parte sinistra del dipinto.

C) Determinazione geometrica di parte di retta con il punto di misura

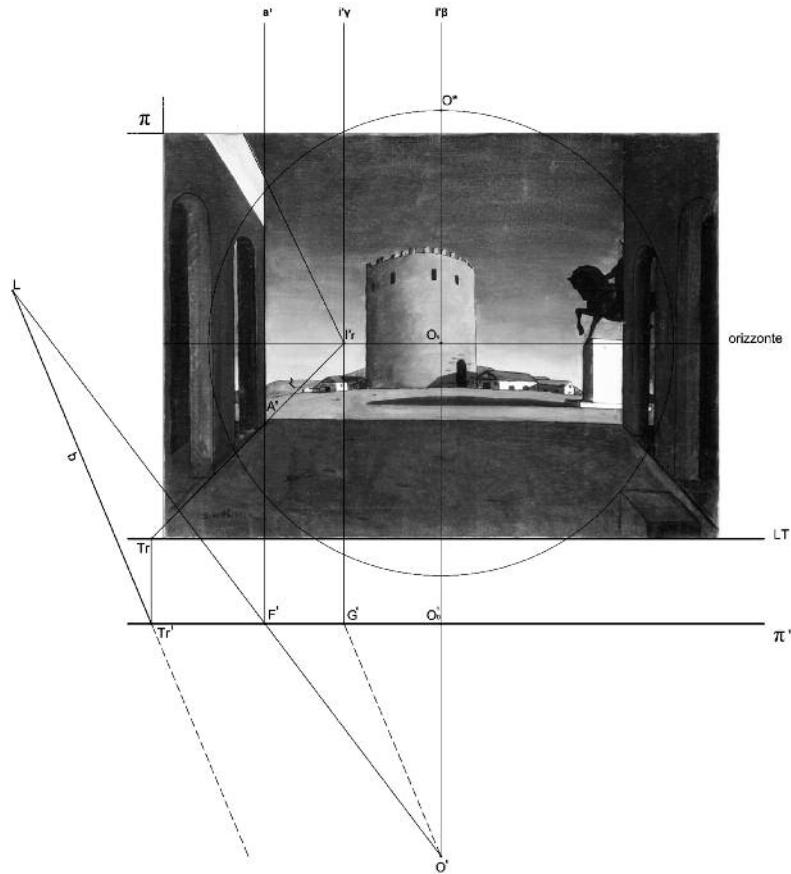
L'operazione che segue tende a dimostrare che la determinazione della distanza $\overline{O_0, O^*}$ (raggio del *cerchio di distanza*) permette, con costruzioni diverse, la restituzione prospettica. Per dimostrare quanto affermato si considera la distanza $\overline{Tr, A}$ e si determina la misura lineare con due diverse costruzioni. La prima è quasi immediata: tracciando la retta passante da M' e A' (limite del portico) sino all'intersezione A^* con la LT . La distanza $\overline{Tr, A^*}$ è la misura geometrica riferita al portico in profondità.



¹⁰ Raggio o asse principale.

D) Determinazione geometrica di parte di retta con il metodo delle sezioni

La seconda costruzione segue il metodo dei raggi e dei piani visuali (o anche delle sezioni). Si considerano gli elementi prospettici sul piano orizzontale nella rappresentazione *mongiana*¹¹ con il π' portato, quanto basta, parallelo al bordo inferiore della tela. Si indica con O' il punto d'intersezione tra le rette $i'\beta$ e π' . Si fissa sulla verticale $i'\beta$ la misura del *raggio del cerchio di distanza* corrispondente a $\overline{O_0 O_0}$. Si prolungano le rette a' e $i'\gamma$ fino a intersecare π' rispettivamente nei punti F' e G' . Si considera il piano visuale passante per O' e il punto d'intersezione G' su π' . In prospettiva questo determina l'inclinazione del piano del portico con π e come già affermato dimostra che questo non è ortogonale a π . Geometricamente il valore angolare del piano del portico è determinato dalla retta b tracciata dal punto Tr' e parallela a $O'G'$. Tracciato il raggio $O'F'$ (raggio visuale) fino a intersecare la retta b nel punto L si può dimostrare (con uno scarto trascurabile) che la misura $\overline{Tr', L}$ è la stessa di quella trovata in precedenza ($\overline{Tr, A^*}$).



¹¹ Vista dall'alto.

E)

La restituzione prospettica in pianta e in alzato del resto dei portici seguono regole rigorosamente prospettiche.

