

DE CHIRICO
A CURA DI PAOLO BALDACCİ E GERD ROOS
PADOVA. PALAZZO ZABARELLA 20 GENNAIO - 27 MAGGIO 2007

Riccardo Dottori

C'è naturalmente da rallegrarsi ogni qualvolta si possono ammirare in Italia le opere del grande maestro della Metafisica, e ancor più in un bello spazio espositivo quale quello di Palazzo Zabarella a Padova. L'intento della mostra non era rivolto comunque essenzialmente alla Metafisica, e né alla prima, né all'ultima Metafisica, ma a tutto l'arco dell'opera di de Chirico, e per tale motivo il titolo della mostra ne ha evitato il nome. La mostra voleva invece presentare l'intero arco della produzione dechirichiana, suddividendola in dodici sezioni espositive, che risponderrebbero in parte a delle periodizzazioni della sua pittura, in parte a una suddivisione delle sue opere per temi. Pertanto i due curatori della mostra stessa si vantano nella loro introduzione al Catalogo di aver presentato "la rassegna tematicamente più completa ed equilibrata che sia mai stata fatta"¹, anche se, come essi stessi ammettono, meno ricca delle opere iniziali confrontata con altre mostre. Maggiore attenzione è stata dedicata in confronto al primissimo e poco significativo periodo böckliniano, dai curatori chiamato simbolista, che è presente con ben cinque quadri; ma quale simbolismo possiamo riscontrare in tele che ritraggono sirene, lotte tra centauri o centauri morenti? Simbolista è forse il *Ritratto del fratello* e soprattutto un quadro che mancava alla mostra, e cioè *Serenata*. Molto di meno lo è *La partenza degli Argonauti*.

I quadri metafisici per i quali de Chirico si impose all'ammirazione di tutti a Parigi, e a cui sarà sempre legato il suo nome, sono in tutto una dozzina. La sezione delle *Piazze d'Italia* presentava soltanto sei tele, che sono state dipinte nel suo studio di Rue Champagne Première, tre delle quali hanno come fondo la campagna o la periferia industriale di Parigi.

Naturalmente non si possono criticare i curatori per queste mancanze; chi ha organizzato una mostra sa bene come si vorrebbero ottenere cose che poi non si possono ottenere. Relativamente maggior fortuna hanno avuto i curatori con la loro terza sezione, che hanno dedicato al tema della "solitudine dei segni", una espressione di de Chirico del tempo di «Valori Plastici», da essi tematizzata come "chiaroveggenza e follia", riconducendola quindi alla sua autoidentificazione con il pensiero e la persona di Friedrich Nietzsche a Torino. Per quanto riguarda la "solitudine dei segni" era però presente solo un quadro, *Il sogno trasformato*, mentre altri tre dedicati alla follia di Nietzsche a Torino, e cioè *L'enigma del cavallo* (il cartone che costituiva l'insegna della mostra presso Paul Guillaume),

¹ P. Baldacci, G. Roos, Introduzione al catalogo della mostra *De Chirico*, Palazzo Zabarella, Padova, 20 gennaio - 27 maggio 2007, Marsilio, Venezia 2007.

poi *Il destino del poeta*, e quindi una *Composizione metafisica*, probabilmente non autentica: basti confrontare la sua sommaria esecuzione con quella estremamente precisa e lucida di altri quadri strettamente legati tra loro per il motivo di una quinta trasversale e dei “giocattoli” o meglio oggetti surreali (*Le mauvais génie d'un roi*, *La maladie du generale*, del 1914).

Infine, legati al tema della “chiaroveggenza”, si potevano ammirare tre quadri importanti, e cioè *Il ritornante*, noto anche come *Il cervello del bambino*, *Il tempio fatale* e *La nostalgia del poeta*. Del *Tempio fatale* i curatori notavano semplicemente che in esso abbiamo quella novità che consiste nell'aver introdotto il disegno a matita sulla nuda tela; ben più importante è invece a nostro avviso l'introduzione di parole scritte accanto agli elementi del disegno, cosa che farà molto più tardi Magritte con il suo celebre *Ceci n'est pas une pipe*, che ha attirato poi l'attenzione di Michel Foucault e a cui è seguito il loro dibattito sulla pittura come manifestazione del pensiero. Certo, ciò che è qui presente non è la questione della differenza tra il segno della rappresentazione pittorica, sia esso icona o disegno, e il segno scritto in quanto rappresentazione del concetto, perché il segno scritto sembra essere messo accanto all'oggetto rappresentato, il pesce di zinco, piuttosto per arricchirne il suo significato simbolico, che per contrastare il suo valore rappresentativo o semplicemente segnico, come nel caso di Magritte: ma in ogni caso abbiamo la sovrapposizione del segno dipinto, o segno-immagine, e del segno scritto o segno del concetto. Su questo tema torneremo estesamente più avanti.

La quarta sezione era dedicata al manichino, alla quale i curatori annettono una grande importanza, sia per il numero di quadri esibito, sia perché li ritengono tra i massimi capolavori dechirichiani; ma guardando a cosa? I quadri più interessanti per la loro tematica, e cioè i primi manichini dipinti a Parigi, quali *Il vaticinatore*, *Il filosofo e il poeta* ecc., non erano presenti; di essi vi erano solo i due, *Il viaggio senza fine* e *La profezia del saggio*. Gli altri, dipinti dal periodo di Ferrara in poi, come *Muse metafisiche* (1917), *Il Trovatore*, di cui si trovavano tre esemplari (1917, 1922, 1924), i due esemplari del *Figliol prodigo* (1922, 1924), più *Ettore e Andromaca* (1924) e *Il condottiero* (1925), sono quadri in cui il lirismo si riversa soprattutto sul colore e sulle sue capacità evocative, oltre che sulla tecnica compositiva, ma non hanno quello spessore di significato che hanno invece i primi quadri in cui si attua a Parigi il passaggio dalla figura umana al manichino, come evoluzione della sua tematica metafisica. Quel che in questo passaggio infatti interessa ai curatori è forse più il fatto che de Chirico sia debitore, quanto all'idea del manichino, ad Apollinaire e il suo *Le musicien de Saint-Merry*, che doveva essere messo in scena poi da Savinio, Picabia e Marius de Zayas, e che fu invece ripreso da Savinio negli *Chants de la mi-mort*, quando questo progetto andò in fumo; ma nei sunnominati quadri del 1914 c'è ben altro che l'invenzione del manichino come simbolo del *golem* primitivo.

Quanto invece ai lavori sul tema del Figliol prodigo, che risalgono a un disegno del 1917, in piena atmosfera metafisica, e che venne poi particolarmente sfruttato dopo il 1919 come allegoria del ritorno al mestiere, alla pittura classica e alla tradizione italiana, sulla base della nuova rivelazione avuta alla Galleria Borghese di fronte a un quadro di Tiziano, il tema è ben discusso dai curatori nella sesta sezione: la rivelazione della grande pittura, che comprendeva però solo due quadri, *Il ritorno del Figliol prodigo*, della fine del 1919, e *La sala di Apollo* (1920). Ottima la ricostruzione analitica del primo da parte dei curatori, fatta partendo da una osservazione di Carrà sulla fonte iconografica del primo di questi due quadri, che è qualcosa di ben diverso dal primo disegno del 1917, e

anche dai seguenti quadri in cui figlio e padre sono impersonati dal manichino e dalla statua classica. Non solo sono state individuate infatti tutte le altre fonti iconografiche, in Andrea del Sarto, Poussin, lo Zeus Meilichios dei Musei Vaticani, la testa del *San Sebastiano* di Mantegna, e lo stesso volto di Tiziano in Johannes Thomas, oltre quella di Vittore Carpaccio scoperta da Carrà, ma è il significato di tutta la composizione che viene giustamente individuato: non si tratta semplicemente del ritorno al classico, ma dell'anticipazione di una concezione completamente nuova del quadro, e precisamente quella dell'arte Post-moderna. Solo che manca ai curatori un'ultima osservazione: se la testa di marmo posata al suolo sulla base sinistra del quadro può essere ricondotta a quella del *San Sebastiano* di Mantegna, essa richiama anche due quadri del 1914: *L'arc des échelles noires* e *Le voyage sans fin* nei quali si trova nella stessa zona della composizione una testa di marmo rovesciata indietro con gli occhi rivolti verso l'alto. Per quello che riguarda invece la fisionomia della testa ne *Il ritorno del Figliol prodigo*, va notata una somiglianza con due autoritratti di de Chirico (*Autoritratto con pipa di gesso*, 1914-1915) e ancor più specificatamente con l'*Autoritratto* del 1918. Inoltre, il fatto che la testa sia divenuta marmorea, e abbandonata a terra come un semplice resto, è l'autentica anticipazione del Post-moderno che verrà poi sviluppata da Igor Mitoraj, in cui il classico è semplicemente un frammento, come posizione della domanda se l'arte classica, o romantica, o moderna siano soltanto un insieme di allegorie, resti non più viventi e abbandonati a se stessi come la testa dell'autore.

Nulla da dire invece sulla quinta sezione: *La metafisica del quotidiano*; i quadri portati sono certamente i più belli e anche i più significativi della produzione di Ferrara, da *Il saluto dell'amico lontano* a *Il sogno di Tobia*, da *Il linguaggio del bambino* a *Interno metafisico con faro*, da *Malinconia ermetica* a *I pesci sacri*, anche se l'interpretazione di questi ultimi due quadri lasci ancora a desiderare. Lo stesso non si può dire della settima sezione, sul tema: *L'estetica metafisica dell'umana figura*, abbastanza discontinua, come discontinuo del resto è lo stesso autore. Accanto a ritratti significativi come *Ulisse*, o *l'Autoritratto col busto di Euripide*, o *l'Autoritratto* del 1924-1925 in cui il pittore sta diventando statua, abbiamo quadri non molto significativi, come *Niobe*, *Oreste ed Elettra* e *Mercurio e i metafisici*, scoperto in occasione della mostra sul retro del *Figliol prodigo* del 1924; il fatto è che non crediamo che abbia molto senso parlare de "L'uomo e i suoi canoni", come suona il sottotitolo di questa sezione. Da lodare invece, di nuovo, l'ottava sezione, con gli otto quadri delle Ville romane, che si apriva con quello che è il gioiello di questa serie, *La partenza degli argonauti*, del 1921, seguito dal *Paesaggio romano* noto anche come *Mercurio rivela ai metafisici i segreti degli dei*, e dal *Paesaggio romano* che giustamente viene visto dai curatori come uno dei risultati più alti dell'arte di questo periodo, in cui il ritorno ai più originari temi metafisici e al romanticismo di Böcklin si salda con il ritorno all'ordine contemporaneo, e con il richiamo alla purezza classica e quattrocentesca. Giustamente i curatori si vantano di aver raccolto il più grande e completo gruppo delle composizioni architettoniche dei primi anni Venti, nove su tredici, di cui solo per undici è conosciuta l'ubicazione; ma, a parte l'interpretazione che essi ne danno, ci sarebbe molto da discutere.

Venendo quindi alla nona sezione, *Spaesamento e memoria*, che raccoglie quadri dal 1925 al 1929, e cioè del secondo periodo parigino, che è molto fecondo per l'autore, vi troviamo raccolti i temi e gli stili più disparati, dalla contrapposizione e identificazione tra interno ed esterno, che conosciamo nelle sue più diverse variazioni dei mobili nella strada o nella valle, o di boschetti, laghi e

templi che entrano nella stanza, ai manichini archeologi o filosofi greci, e infine ai gladiatori. È però la sezione meno convincente, anche se vi appartengono cinque quadri molto belli e diversi per le forme e per i colori da tutto il resto della produzione dechirichiana. Si tratta di tre quadri di cavalli, e precisamente *I due cavalli* (1926), *Cavalli davanti al mare* (1927) e *Cavalli che si impennano* (1927-1928), e di due quadri di *Nudi antichi* (1926 e 1927), raffiguranti due donne sedute di grandi dimensioni, somiglianti a grandi matrone romane: manca un quadro raffigurante una sola donna seduta con le gambe accavallate e appoggiata con il braccio destro a una colonna antica, forse una memoria della Arianna metafisica, che era stato chiamato *L'esprit de domination*. Ciò che forma il fascino di questi quadri molto diversi da tutto il resto della produzione dechirichiana, e anche molto poco conosciuti, sono non soltanto le forme voluminose delle donne che riecheggiano lo stile neoclassico del Picasso italiano, ma soprattutto i colori mai visti prima, toni particolari, elettrici, di arancio e ocra rossa che contrastano con i toni di grigio, di violetto, e con l'incarnato; o contrasti di grigio e di ocra rossa nei cavalli, di contro all'ocra scura del terreno; colori e accoppiamenti di colore stupendi, mai visti prima, che i curatori attribuiscono allo stupore per i colori Technicolor nelle prime proiezioni cinematografiche a colori viste a Parigi.² Tutto ciò costituirebbe, secondo i curatori, una prima anticipazione della Pop Art: giudizio che non può che lasciarci perplessi.

I curatori vedono poi in queste figure il sovrapporsi di tre ordini di segni che nella prima metafisica erano distinti, e cioè i segni iconici, che indicano la cosa per similarità (l'orologio per il tempo), segni indicativi, che indicano la cosa per corrispondenza (l'ombra che indica l'uomo), e segni simbolici, che indicano la cosa per associazione (vela-viaggio); nella donna così come è ritratta avremmo dunque per la linea l'icona della donna, quindi per associazione il significato della donna nella nostra memoria e nella nostra cultura, e infine per il colore la valenza del segno indicativo, che indica per corrispondenza: "il colore di 'quella' donna è il colore di nessun'altra donna, ma può essere quello di un giocattolo, di un'insegna luminosa, di un policromo pupazzo da fiera."³ Un discorso che non ha alcun senso! Come può il colore, che è una parte del segno, essere un segno indicativo, e come può, se è un segno indicativo che rinvia a quella e a nessun'altra donna, essere il segno di un'altra cosa qualsiasi? Questo discorso non si regge né sulla base della solitudine dei segni, né sulla base del non senso di ogni cosa che esso rappresenta. Non c'è nessun colore qui che vale per quella e nessun'altra donna, ma c'è semmai un accordo di colori che vale per tutta la composizione come una parte della sua ideazione, e questo non è un segno indicativo, che rimandi direttamente a qualcosa così come può rimandare a qualsiasi altra. È la composizione stessa che possiamo chiamare altamente metafisica, non perché riunisce in sé tre ordini di segni, ma perché costruisce una atmosfera talmente trasognata e concentrata che supera per intensità lirica persino i primi quadri metafisici. La malinconia di Arianna diviene una cosa di poco conto, stilizzata, di fronte alla concentrazione di queste statue viventi dagli occhi socchiusi, che traducono in tal modo in realtà il motto di Caspar David Friedrich: chiudi gli occhi del tuo corpo per vedere con gli occhi della tua anima. Anche i colori sono gli stessi colori metafisici, autunnali e malinconici, dei primi quadri, seppur molto accen-

² *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibidem*.

tuati: l'ocra rosso, il giallo elettrico della luce dei pomeriggi autunnali, il blu che diventa grigio e il verde delle pareti che prende il posto del verde che è nel mare. Ma gli stessi colori che vediamo in quadri successivi dello stesso periodo, ad esempio in *I filosofi greci, Edipo ed Antigone*, in cui Antigone non è un manichino, ma serba le stesse forme statuarie dei primi nudi antichi, non hanno lo stesso effetto di quei primi, sia per la differenza dell'atmosfera, che di tutta la composizione.

Certo dobbiamo ringraziare i curatori per averci fatto conoscere questi quadri così poco noti e unici in tutta la produzione di de Chirico. Quello che viene mostrato poi nel resto di questa sezione, e cioè i *Gladiatori* e le loro *Lotte*, e nelle successive tre sezioni, e cioè i *Bagni misteriosi*, *La Rivelazione della Bella materia pittorica* negli autoritratti in costume seicentesco e infine la "Nuova Metafisica", era ben noto e non vale la pena di parlarne.

C'è invece un'ultima cosa di cui i curatori sono fieri, e cioè che il Catalogo della mostra non è un semplice catalogo di mostra, ma una monografia completa su de Chirico e sullo sviluppo della sua arte, nel quale dicono di aver distillato tutta la lunga serie dei loro studi sul pittore degli ultimi dieci anni. Ed è proprio questo che invece ci disturba, perché vi ritroviamo le tesi che abbiamo già avuto modo di criticare per la mostra di Düsseldorf⁴; la prima è la tesi della dipendenza di de Chirico da Savinio nella invenzione della poetica metafisica e la conseguente retrodatazione dell'inizio della Metafisica al 1909 a Milano; ma qui si arriva addirittura all'affermazione che nel 1910, una volta trasferiti i fratelli de Chirico e la madre a Firenze, il loro sforzo è indirizzato a "governare il fenomeno della rivelazione"⁵! A parte il fatto che il solo de Chirico parla della sua esperienza personale della rivelazione, questa esperienza non si lascia certo governare come una macchina o un cavallo, e meno che mai mettendo a punto un *metodo* di comunicazione visiva adeguato, o elaborandone le basi teoriche in una teoria poetica della metafisica; di ciò abbiamo già detto. Il fatto è che i curatori, che non sembrano saper distinguere tra la poesia metafisica e la poetica metafisica, si richiamano ad affermazioni di Savinio degli anni Quaranta, in cui la poesia metafisica consisterebbe nella atmosfera di sogno, in cui le cose apparirebbero nel loro aspetto spettrale, prive di ogni esteriorità; questo contrasta però con le susseguenti spiegazioni in cui in questa spettralità consisterebbe l'essenza metafisica delle cose, in quanto il termine "metafisica" non rimanda a un presunto al di là delle cose, ma alle cose stesse. Qui è evidente che si prende il termine "spettrale" in un doppio senso: uno, quello originario, schopenhaueriano del termine⁶, che appartiene ai sogni, alle visioni e alle apparizioni, di cui de Chirico parla nei Manoscritti di Parigi, e in cui consiste il mistero; l'altro, quello delle cose viste allo spettro dei raggi X, di cui pure parla de Chirico, ma negli scritti del 1917-1919 apparsi nella rivista «Valori Plastici», e per il quale il momento metafisico sta nella stessa bellezza della materia e l'elemento spettrale nel suo interno, visto nei raggi X, ed è anche chiaro che de Chirico tra Parigi e Ferrara passa dal primo momento al secondo. Le affermazioni di Savinio non distinguono invece questi due sensi. Del fatto poi che a loro avviso de Chirico intenda il mito come "racconto" e quindi essenzialmente come linguaggio, e faccia poi delle immagini metafisiche, arcate, statue ecc. un voca-

⁴ Cfr. La recensione della mostra dell'autore *De Chirico, Savinio e l'altro volto della modernità* in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 1-2, Milano, 2002, p. 317 e ss; cfr. anche Viola Mangusta (J. de Sanna), *Appartenenze intellettuali per gioco*, *ibid.*, p. 305 e ss.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Cfr. il mio contributo *Dalla poesia di Zarathustra all'estetica metafisica*, in questa Rivista, pp. 93-116.

bolo, un segno, riportando tutta la Metafisica al momento segnico e in fondo letterario, abbiamo anche detto nel nostro articolo iniziale quanto ciò sia impossibile.

Il nefasto principio di vedere l'ombra di Savinio su tutto ciò che egli ha fatto porta anche i curatori a una brutta interpretazione dei soggetti di *Gladiatori in riposo* o *Gladiatori in lotta*, ovvero come la liberazione, attraverso l'espressione artistica, di pulsioni represses, "come quella sado-masochista", o di quelle "nascoste perfino a se stesso, come l'attrazione per l'omosessualità"⁷, trasformando "in erotico un abbraccio tra uomini che sembrava mortale"⁸; e queste oscure pulsioni non sarebbero originate che dal "rapporto irrisolto di de Chirico con il padre, il fratello e la sessualità maschile"⁹ (sic!); non solo, ma in questo "rapporto irrisolto", che genera queste oscure pulsioni sessuali, consisterebbe lo stesso "enigma" della Metafisica, che de Chirico avrebbe poi mascherato filosoficamente con la "guerra degli elementi" di Eraclito¹⁰. Infatti, nelle scene in cui il maestro assiste alla lotta tra due gladiatori sarebbe da ritrovare il suo senso di oppressione paterna e la gelosia da lui avuta fin da bambino per il fratello, e mantenuta sino al momento in cui Savinio iniziò a dipingere a Parigi, nel 1926. I curatori riportano un racconto di Gualtieri di San Lazzaro secondo il quale de Chirico avrebbe avuto del rancore verso Paul Guillaume proprio perché questi avrebbe spinto Savinio a dipingere, in modo da poterlo poi tenere sotto la minaccia di lanciare il fratello; senza dire però che Gualtieri di San Lazzaro era un acerrimo nemico di de Chirico, e ignorando poi le lettere in cui de Chirico scrive al fratello di venire a Parigi e dedicarsi alla pittura, anzi presentandolo proprio per questo lui stesso ai suoi mercanti, Léonce Rosenberg e Paul Guillaume.¹¹ Tutto ciò per ritornare alla tesi di partenza, cioè che questa gelosia e rivalità nei confronti del fratello si risolse "nel lasciare in ombra il ruolo avuto dal fratello nell'iniziale formulazione dell'estetica metafisica"¹²; per confermare questa tesi i curatori giungono sino a trovare nel manichino che osserva le scene dei gladiatori degli aspetti di voyeurismo, di sado-masochismo e di omofilia: "una esaltazione della 'omofilia', più che della omosessualità"¹³ sarebbe stata ispirata a de Chirico dallo scritto *Hermafrodito* di Savinio. E a questo punto, chi più ne ha, più ne metta: da quello che dovrebbe essere non un semplice catalogo di una mostra ci ritroviamo a leggere un numero di «Novella 2000».

⁷ P. Baldacci, G. Roos, *op. cit.*, p. 200.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Cfr. la citazione della lettera di G. de Chirico ad A. Savinio, 1926, in *Dalla poesia di Zarathustra...* in questa Rivista, p. 113.

¹² P. Baldacci, G. Roos, *op. cit.*, p. 202.

¹³ *Ibid.*