

Klimt e De Chirico il colore filosofico

Cosa unisce due artisti così diversi per generazioni e poetiche? La lettura di due volumi a loro dedicati offre più di uno spunto: dal comune radicarsi nello spirito simbolista incarnato per entrambi da Böcklin alla centralità del mito fino alla funzione strutturale del pensiero di Nietzsche e Schopenhauer

MASSIMO ONOFRI

Giovanni Iovane e Sergio Risaliti, nel libro *Gustav Klimt* (Bompiani, pagine 264, euro 16,00), lo sottolineano subito: Gustav Klimt viene a mancare nel 1918, lo stesso anno, per giunta, in cui scompaiono altri tre protagonisti di quella Secessione viennese, da Klimt promossa, e cioè Egon Schiele, Otto Wagner, Koloman Moser. Pochi mesi dopo finisce la Prima guerra mondiale, col dissolvimento dell'Impero asburgico e la fine definitiva di quel "mondo di ieri", di cui Klimt era stato privilegiato interprete.

In quel 1918 – occorre aggiungerlo – Giorgio de Chirico, in risposta quasi stizzita alla Musa metafisica dell'amico Carlo Carrà, imputato d'essersi appunto impadronito, con l'idea di "pittura metafisica", di quella che riteneva una propria creazione, dipingeva uno dei quadri più celebri, *Le Muse inquietanti*: là dove campeggia la piazza di Ferrara e il Castello degli Estensi, rappresentata quasi come la "tolda

di una nave", sopra cui, in primo piano – come scrive Riccardo Dottori nel denso e documentatissimo *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche* (La nave di Teseo, pagine 560, euro 30,00) – si impongono «due specie indistinte di esseri, metà manichini, metà statue», uno in piedi e di spalle, «una testa enorme, simile a un pallone» e «il tronco di una colonna dorica», l'altro, «in atteggiamento trionfo su una cassa blu», con la testa che è stata svitata e posta a terra. «La scena – aggiunge Dottori – non è che la proiezione allucinante degli incubi di de Chirico su una delle più celebri piazze d'Italia»: per caricarsi, però, di tutto quello sgomento, che consegue al nichilistico annuncio di Nietzsche della morte di Dio. In effetti – non posso che confesarlo – di fronte a certi suoi memorabili dipinti precedenti – mettiamo *La torre rossa* (1913), *Malinconia di un pomeriggio* (1913), *La stazione di Montparnasse* (1914), vere e proprie epifanie, misteriose e inquietanti – non ho mai potuto fare a meno di ricordare quei versi di Eugenio Montale (stranamente mai citato in questo dottissimo libro), *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, poi raccolto negli *Ossi di seppia* (1925), in cui il poeta vede compiersi, almeno per un attimo – prima che il consueto inganno si ripristini – "il miracolo" d'una verità che contempla solo il vuoto e il nulla. De Chirico, se così si può dire, fu un pittore di significati, prima ancora che di significanti: e anche per questo fu subito avversato da Roberto Longhi.

Un dialogo, questo tra Klimt e de Chirico, all'altezza di quello spartiacque cronologico, suggerito dall'arrivo in libreria, in contemporanea, dei due libri citati: ma che si presenta, da un punto di vista critico, assai più profittevole di quanto si possa pensare. Si tratta, infatti, dei rappresentanti di due generazioni diverse, che hanno interpretato ad alti livelli due fasi diverse – due destini – della storia dell'arte europea. Il primo, Klimt, nato il

14 luglio 1862 in un sobborgo di Vienna, ha concluso la sua vicenda artistica confrontandosi coi migliori risultati delle avanguardie primonovecentesche e nutrendosene in modo assai originale (così Iovane e Risaliti: «Klimt è stato una sorta di cannibale delle esperienze artistiche dei suoi contemporanei»). Prendete, per dire, uno degli ultimi lavori, lasciato incompiuto dal pittore a causa dell'ictus che l'avrebbe ucciso, e cioè *La culla* (1917-1918): dove la testa di neonato, che emerge «da una corolla di stoffe multicolori», quasi vestito come «un piccolo pagliaccio», e dentro «un'estrema riflessione sulla vita e la morte», spinge le oltranzes del colore nella direzione d'un inedito senso della forma e della prospettiva. Il secondo, de Chirico, nato il 10 luglio 1888 a Volo in Grecia, riconducendo quegli stessi risultati entro un nuovo ordine, di ripristinato smalto formale, ma per ribadire tutta la distruttività metafisica dei tempi, sino a rappresentare una delle cifre (talvolta rimproveratagli anche polemicamente) araldiche, diciamo così, del Novecento, magnificamente accanto, appunto, al Montale del «ciò che non siamo», del «ciò che non vogliamo».

Sembrerebbe non si possano dare, in quel torno d'anni, pittori più diversi, eppure, seppure all'insegna di domande diverse, certe premesse restano comuni. Un esempio? Il rapporto che entrambi hanno intrattenuto con Arnold Böcklin. Quello di Klimt – come mostrano Iovane e Risaliti – è il Böcklin rivisitato da Franz von Stuck, con la «sua personale interpretazione del neoclassicismo all'interno di una immaginazione – appunto – simbolista». Ne viene fuori un capolavoro di Klimt, ovvero *Pallade Atena* (1898), che si contrappone naturalmente a un soggetto identico disegnato da von Stuck. Diverso è, invece, l'approccio di de Chirico: la statua di Arianna, le teste di Giove o di Apollo non sono – scrive Dottori – oggetti mitici che «de Chirico abbia voluto rap-

presentare, come Böcklin ha rappresentato la Nereide e il Tritone o il famoso Centauro dal maniscalco, ma (...) la chiave dell'enigma, un mezzo, e non l'oggetto della costruzione e della comprensione del quadro». Il mito, insomma, non rappresenta il contenuto narrativo dell'opera, ma ne è il principio germinale e sintattico: «de Chirico non traspone semplicemente il suo mondo nel mondo del

mito, ma si serve del mito per far luce sull'incomprensibile mistero del quotidiano». Un altro esempio? La grande importanza di Nietzsche per entrambi. Già, Nietzsche: ma soprattutto Schopenhauer. I quali, insieme a Freud e Heidegger, rappresentano, nella lettura di Dottori, i principali referenti filosofici di de Chirico. Vorrei concludere sottolineando un a-

spetto che caratterizza, in un modo sinora inedito, questo lavoro di Dottori: il fatto che, fino a ora, nessuno aveva mai indagato così a fondo e così dettagliatamente il sostrato filosofico dell'opera del Pictor Optimus, senza tralasciare alcun documento, ricostruendone la biblioteca concreta e, talvolta, persino sciogliendo alcuni enigmi interpretativi rimasti irrisolti. Non è cosa da poco.

