

GIORGIO DE CHIRICO:
TESTO DELLA CONFERENZA TENUTA IL 15 GIUGNO 1978
NELLA SALA DEGLI ORAZI E CURIAZI
IN CAMPIDOGLIO IN OCCASIONE DELLA CERIMONIA
PER IL NOVANTESIMO COMPLEANNO DEL MAESTRO

Maurizio Calvesi

De Chirico è probabilmente uno degli artisti che ha dato di più alla pittura contemporanea, anche con la clamorosa apertura sul surrealismo; è tuttavia tra quelli che hanno incontrato maggiori ostacoli sulla via del proprio riconoscimento. Intanto perché si è innestato alquanto bruscamente nelle ricerche dell'avanguardia, provocando uno slittamento dalla linea d'indagine strutturale della forma che dall'impressionismo e Cézanne si era inoltrata nel *pointillisme*, nella pittura *fauve* e nelle scomposizioni cubo-futuriste. Di conseguenza la sua novità fu valutata come un tentativo di contrabbandare vecchi contenutismi e fu colpita dall'accusa di, come allora si diceva, "letteratura".

La parola metafisica – ha scritto de Chirico – con la quale battezzai la mia pittura sin da quando lavoravo a Parigi negli anni sottili e fecondi dell'avanti guerra destò stizze, malumori e malintesi non trascurabili. La puntata solita, che degenererà poscia in luogo comune, era quella di dire: *C'est de la littérature*. In compenso i difensori non mancarono e primo fra tutti devo citare il mio povero amico Apollinaire che disse già di me: *c'est le peintre le plus étonnant de la jeune génération*.

Può essere utile rilevare, anche a conferma della puntualità delle parole di Giorgio de Chirico, come questo racconto ritorni pressoché identico nelle memorie di un altro grande artista che, contemporaneamente, aveva intrapreso a Parigi l'esplorazione della deviante fantastica rispetto alla strada maestra, formale e strutturalistica, dell'avanguardia francese: un altro grande artista anch'egli straniero in Francia, e coetaneo di de Chirico, Marc Chagall.

I miei quadri – troviamo in una pagina di Chagall – parlavano forse di una "visione del mondo", d'una concezione che si trovava fuori del soggetto e dell'occhio. Ora pensare così, in quell'epoca "tecnica" dell'arte, vi valeva la accusa di cadere nella letteratura. Lo confesso: quando udivo questa parola pronunciata dai giovani pittori e poeti d'avanguardia, impallidivo un poco. Mi vedevo come in uno specchio, diverso, estraneo [...] Apollinaire, in quel momento, era completamente

immerso nel cubismo. Ma, malgrado tutto, venne a visitare il mio atelier. E là, tra il mio stupore, pronunciò per la prima volta quella parola magica: *Surnaturel*.

Si veda come la testimonianza di Chagall collimi con quella di de Chirico. Stessa situazione, stesse circostanze. *Surnaturel* diventerà *surréal* e dovranno passare più di dieci anni prima che Breton raccolga l'indicazione. Dieci anni attraversati dalla guerra e dalla rivoluzione d'ottobre, dalle sacrileghe incursioni futuriste e dall'operazione "tabula rasa" del dadaismo.

Si immagini dunque quale e quanto radicato caposaldo l'intraprendenza di de Chirico era andato a smuovere, o tentare di smuovere, a Parigi.

Una Parigi che, d'altra parte, proprio con l'esplosiva e gioiosa testimonianza della nuova pittura, dei suoi colori liberati, delle sintassi ringiovanite, dovette comunicare non pochi stimoli ed energie all'autonoma vocazione creativa di de Chirico, malgrado che nessun debito sia individuabile a livello di puntuali derivazioni.

Quanto agli infelici rapporti con i surrealisti, e al rapido capovolgere della loro venerazione per de Chirico in un'ostilità senza esclusione di colpi, sarà inutile perdersi in rievocazioni aneddotiche e in valutazioni d'ordine psicologico, restando ben ferma e palese la diametrica opposizione delle ideologie. Risale comunque ai surrealisti un espediente mistificatorio che influenzerà largamente la successiva valutazione critica di de Chirico. Invece di ricercare nelle stesse opere metafisiche la radice dell'incompatibilità ideologica con la loro poetica, i surrealisti preferirono infatti sdoppiare la personalità di de Chirico, segarla in due parti, annettersi come padrino il de Chirico metafisico e rigettare il de Chirico post-metafisico, che dichiararono diverso e addirittura defunto.

Questa distinzione, sottile e perfidamente acuta se rapportata alla finalità strategica di Breton e alla sua linea di valorosa difesa dell'avanguardia surrealista, diventa semplicistica ed ingenua se raccolta di peso e ripetuta dai critici, dagli storici dell'arte contemporanea. È fin troppo evidente che non si possono tracciare linee di spartizione nel percorso artistico di de Chirico. La vena "metafisica" o fantastica continuerà a scorrere, sia pure a volte meno esplicita o solo latente, in quasi tutta la sua produzione, eccettuati alcuni momenti di puro accademismo o di puro "mestiere", che restano a testimoniare la sua infatuazione, ideologicamente se non sempre artisticamente significativa, per il "mestiere", quel "mestiere", cioè quell'alto e tecnicamente meticoloso artigianato di cui de Chirico ha sempre insistito nel farsi paladino, in polemica, certo, con lo spontaneismo o sperimentalismo di molte avanguardie, ma più profondamente in polemica con la civiltà dell'industria, con i moderni strumenti di produzione e comunicazione.

Ecco allora che questo suo "ritorno al mestiere", e alla tradizione, che non esclude né potrebbe escludere il continuo e spesso poderoso e mozzafiato riaffiorare della costante o incognita "metafisica" e visionaria, ecco allora che questo suo ritorno al mestiere e alla

tradizione è del tutto conseguente a quello che chiamerei il “giocondo pessimismo” della metafisica. Giocondo perché niccianamente vitale, carico d’aggressiva penetrazione nelle cose e di amorosa curiosità individuale per la vita, affascinato dalla teleologia della gloria e illuso dal trionfo di una sia pur vaga e non interrogata trascendenza; pessimista perché, coerentemente alla sua denuncia del radicale non-senso della realtà fisica, convinto della totale insignificanza della “normalità”, cioè della trama quotidiana dell’esistenza sociale, dei conati storici dell’uomo, del suo presunto progresso. E qui la radice ideologica del conflitto con i surrealisti appare in tutta la sua drammatica evidenza.

Fare perciò, come è stato fatto in un saggio recente, del riconoscimento e messa a fuoco di questa ideologia, il materiale esclusivo per un’analisi moralistica che approdi, ancora oggi (!), ad un giudizio “stroncatorio” su Giorgio de Chirico, significa fare i conti senza l’oste, dove l’oste è la sconvolgente e stupefatta bellezza della sua pittura.

Significa rispolverare, come infatti si rispolvera, e rivalutare, come infatti si vorrebbe rivalutare, il giudizio sprezzante di un pur grande e anzi grandissimo critico italiano (*nota a margine*: Longhi), giudizio che fu motivato non certo da quel tipo di incomprendimento che aveva circondato de Chirico nei primi anni parigini, ma, direi, da un eccesso di comprensione.

Significa cioè non tener conto che quel tipo di giudizio, veniva non già da una tribuna ideologica spintamente progressista, ma dalle ordinate fila dell’ortodosso ritorno alla tradizione, anche se il più colto e sensibile, dalle fila di un Novecento, cioè, disposto ad aprire fino all’intimismo di Morandi, ma che ravvisava nell’eterodossia di de Chirico un margine di irriducibile resistenza.

È vero che il ritorno alla tradizione di de Chirico è in qualche modo annunciato, già nella pittura metafisica, dall’aura di classicismo che vi si respira. In questo senso, singolare e contraddittorio più di ogni altro artista del nostro secolo, Giorgio de Chirico è colui che, nella cultura anticlassica delle avanguardie, ha portato il culto del classicismo. Egli nasce a Volos in Grecia e possiamo credere che, il classicismo, l’abbia respirato nei paesaggi dell’infanzia. Ma ciò che conta ai fini della sua elaborazione poetica, è il timbro del classicismo romantico che pervadeva un ramo della cultura dell’Ottocento, da cui de Chirico prende le mosse: e sotto questo aspetto è più importante la sua educazione tedesca che la nascita ellenica.

Storicamente, il classicismo è un canone proporzionale e armonico, che celebra la vittoria del mito di Atena, cioè della ragione umana e dell’idea, sul mito di Poseidone o delle forze oscure della natura. Ma nella rievocazione romantica il classicismo diventa stupore ed attesa del mito in sé e per sé, del mito purchessia, quasi di un assurdo sortilegio, e questa attesa viene a costituire l’orizzonte immoto di tutta una cultura nostalgica. L’onorismo mesto e tragico di de Chirico sembra nascere come amplificazione di tale stupore, di una contemplazione del nulla, e come rivelazione dell’angoscia che vi è

sottesa: angoscia dell'ignoto che è alle spalle, vale a dire del futuro, giacché l'occhio è fisso al passato.

Teste marmoree ed archi, statue, frammenti stilizzati di un repertorio classico, abbondano nell'iconografia dechirichiana: archi finti come quinte di teatro, dovendosene avvertire l'irrealità, e deformati da uno sviluppo abnorme in altezza, quel tanto che basta ad alienare le proporzioni, Dominano poi, almeno inizialmente, i due schemi fondamentali del classicismo rinascimentale: la prospettiva e la luce spaziale, ma con funzioni rovesciate. L'unificante prospettiva quattrocentesca, che isola con la sua immobilità lo spazio dal tempo e lo blocca in una forma assoluta, era immagine della *ratio* comune a Dio e all'uomo. Ma sottratto a questa unità e a questo significato, lo spazio fisso e atemporale di de Chirico è pura gabbia del nulla, costruzione del vuoto. L'unità prospettica rinascimentale viene dissociata con accorgimenti precisi. Di solito, lo sfondo non si allinea al piano prospettico in ripida salita, ma si colloca più in basso, creando la sensazione di uno sfocio incerto od impossibile, un dislivello fatale. Nelle celebri *Muse inquietanti*, la corsia prospettica punta verso il cielo, affacciandosi su una veduta di Ferrara, dove però le linee declinanti del castello estense indicano un orizzonte depresso, da bassa.

Quanto alla luce, essa comunica perspicuità allo spazio, ma per far meglio avvertire la nerezza delle ombre e rendere come più lucido e presente l'assurdo, il paradosso. In *Mistero e malinconia di una strada*, la silhouette di una bambina che spinge un cerchio, elementare simbolo della vita, attraversa una zona di luce sul cui limite si proietta l'ombra di una figura, forse di una statua, segno minaccioso dell'ignoto verso cui corre, inconsapevole, la giovane esistenza. È lo stesso tema di Munch in *Pubertà*, dove il futuro-ignoto è annunciato dalla grande ombra livida che l'adolescente proietta sul muro. Su tutto e su tutti, del resto, incombe questa sospensione dell'ignoto, che non è solo un attributo angosciato del sogno. Prospettive senza sfocio, spazi oppresi da ombre simili a coltri nere, cieli verdi, smeraldini e cupi, carichi di un'enigmatica e profondissima tristezza.

Poi i manichini. È noto che essi alludono all'uomo disumanizzato, ed è significativo comunque che impersonino, in un famoso dipinto, Ettore e Andromaca, cioè figure della storia classica, fantocci di un mito ormai senza volto. Negli anni Venti, i manichini vestono toghe, e i loro grembi sono carichi di archi, timpani e colonne. Qualche volta il manichino togato e carico di antichità ha il pennello e sta davanti ad una tela, dunque è un autoritratto, come i tanti autoritratti dichiarati in cui de Chirico si raffigura a fianco di Mercurio o di Omero.

Ma molto acutamente, il già ricordato e sospettoso giudizio del critico, additava il carattere per così dire "misto" dell'evocazione dechirichiana, dove i miti ellenici dialogano con le statue di Cavour e le ciminiere delle officine si confondono con i merli medioevali. Vi si lamentava, cioè, il carattere inammissibilmente spurio e inquinato del "classicismo" dechirichiano, laddove si sarebbe preferita una rivisitazione storicamente consapevole

ed equilibrata, omogeneamente rivitalizzata da un flusso di pittura “moderna” (moderna nelle variazioni tonali, nel palpito post-impressionistico delle luci, nella qualità sensibilmente esposta degli impasti, nella semplicità degli impaginati), una rivisitazione storica equilibrata, ripeto, e omogeneamente rivitalizzata nel gusto moderno, di un classicismo mediterraneo: laddove cioè si sarebbe voluto non de Chirico, ma Carrà.

Questa indicazione del carattere misto e spurio, possiamo certo assumerla come suggerimento di lettura, non come ideologia di giudizio. E possiamo anzi tentare di approfondirla, fino a toccare una conclusione che poi, attraverso approcci più diretti, era in sostanza già nota: de Chirico non ha tanto “memoria”, quanto nostalgia, o amore indefinitamente nostalgico, della classicità, dove nostalgia si contrapponga come sentimento vago e sfuocato alla memoria come messa a fuoco e presenza. Egli non ha, intendo dire, memoria storica e critica, ma il suo amore nostalgico è per qualcosa che non conosce, né si potrebbe conoscere, perché è poi l’ignoto. Il suo amore nostalgico non è per l’epoca aurea che gli antichi monumenti attestano, non è per i connotati apollinei che l’antica statuaria delinea, ma per le enigmatiche lacune di quei monumenti e di quella statuaria. Del frammento, lo affascina ciò che manca assai di più di ciò che si vede. Discettare della superiorità degli antichi sui moderni, significherebbe ammettere un corso ed un senso, sia pure invertito, dal progresso al regresso, della storia. È invece questo “senso”, questa direzionalità comunque della storia che de Chirico metafisico di sconosce, non ammette.

Anche la storia è un “non-senso”, e il “non-senso!!” è attestato dall’assenza, non già dalla presenza: o da presenze che stanno là soltanto a suggerire un’assenza, dei pieni che stanno là soltanto a suggerire dei vuoti, come appunto il frammento marmoreo, o addirittura il suo calco di gesso, che è presenza che rimanda, con il proprio vuoto, ad una entità assente che, a sua volta, denuncia con la propria frammentarietà, un’ulteriore assenza.

Il non-senso di cui parla de Chirico non è appunto altro che assenza totale di senso, ed è quindi enigma, ma enigma senza possibilità di soluzione.

La pittura metafisica di de Chirico è un sistema di segni esibiti come significanti, ma fatti divergere o scollati dal significato, che è irreperibile. la pittura metafisica di de Chirico mira cioè ad organizzare i propri segni in modo che si realizzi questo scollamento, nel segno, di significante e di significato, che si evidenzia l’assenza o l’irreperibilità del significato.

“Linguisticamente”, come ha scritto Alberto Boatto, “la novità della pittura metafisica è di riportare i segni al valore di simboli, ma di spingere il suo divaricamento fra prossimità e lontananza, anche nel cuore stesso del simbolo, allontanando il piano del significante da quello del significato”.

Poiché il significato di un segno si precisa ed emerge in ultimo dal contesto in cui il segno stesso si colloca, de Chirico ha compreso che lavorando opportunamente sul contesto, si poteva ottenere quello “spaesamento” del segno che ne provoca lo svuotamento

di senso. Ora, anche il classicismo, anche i segni della classicità, si iscrivono in questo sistema straniante di relazioni, in questo contesto spaesante dove dunque il classicismo è vissuto esso stesso come non-senso ed enigma senza risposta. E a produrre questo contesto alienante, questo sistema straniante di relazioni, risulta, com'è ovvio, altamente efficace l'accostamento spurio, non stridente ma appunto spaesante, del relitto classico con il detrito della più banale quotidianità. Ecco quindi la profonda necessità poetica del carattere "misto" e contaminato del classicismo dechirichiano.

Ma la vicinanza-lontananza di de Chirico dall'oggetto della sua indefinita nostalgia, cioè dal classicismo, è indiziata anche dalla natura ambigua di quelli che forse impropriamente vengono chiamati i suoi "simboli". Il classicismo è, per eccellenza, il luogo del simbolo, cioè della più densa pregnanza di significati, giacché il simbolo si differenzia in questo dal segno: che il segno è un significante con un significato, mentre il simbolo è un significante con una pluralità o polivalenza di significati.

Ma de Chirico fa davvero ricorso a dei simboli? "Il mondo di de Chirico" – ha scritto Wieland Schmied – "è certamente fatto di simboli. Ma l'elemento determinante e sensazionale del suo simbolismo è che esso mondo è muto, sfugge a ogni interpretazione. De Chirico ha zittito i simboli".

Forse si potrebbe più propriamente sostenere che, nella pittura di de Chirico, il ricorso al simbolo è escluso, o precluso. Si possono certo rinvenire, come sono state rinvenute, simbologie di ordine psicoanalitico in senso freudiano, nell'allusione, ad esempio, femminile e maschile delle arcate vuote o delle torri, dei trofei verticali, delle ciminiere e dei fusti di cannone. Ma si sa, ormai che questo tipo di simbologia del profondo freudiano, pur avendo una sua attendibilità, non è produttore in nessun modo diretto ai fini dell'analisi estetica e di poetica né, d'altra parte, a livello conscio e di opzione culturale, de Chirico ha mai avuto interesse, diversamente dai surrealisti, per la teoria freudiana, ma neanche per il fenomeno del sogno.

Può invece essere produttore e ricca di indicazioni, per ricostruire le costellazioni dell'immaginario, l'analisi dei simboli collegati ai cosiddetti "archetipi" o al cosiddetto inconscio collettivo. Ebbene, l'attivismo di simboli di questa natura non sembra presente, almeno in misura apprezzabile, a parte la grande dominante materna, nella pittura di de Chirico.

I suoi, in realtà, non sono simboli ma segni, giacché il simbolo non si può decontestualizzare, ovvero svuotare dei suoi significati, altrimenti cessa di essere un simbolo; mentre un segno, a causa della sua arbitrarietà, si presta ad essere decontestualizzato o immesso in un contesto alienante.

Potrà sembrare, questa, un'incursione cerebralistica, e magari sofferente di qualche ritardo, nella moda semiologica, ma che sia invece un problema pertinente sembra attestarla de Chirico in persona, quando parla, proprio, della "solitudine dei segni".

La solitudine, ha scritto de Chirico, è di due nature; espressa plasticamente, ovvero “quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme”, o invece espressa con i segni, “solitudine dei segni eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità di educazione visiva o psichica”.

Che significa questo? Che il sentimento della solitudine, ovvero dell'assenza, può essere suggerito in due modi, e sono i due modi, in effetti, attraverso cui ha sempre operato de Chirico, con prevalenza ora dell'uno ora dell'altro, ma quasi mai con esclusione dell'uno o dell'altro: attraverso la suggestione plastica o colorata delle forme e delle materie, cioè *rappresentando* la solitudine come sentimento, come pieno che sta per vuoto, come turgore e tensione, fino a quell'estremo fermento, turgore e tensione del sentimento della solitudine che produce, per il “genio” in solitudine, il sogno della gloria; la solitudine, dunque, come contemplazione e promessa di risarcimento. Oppure invece attraverso la privazione, la privazione del segno, o meglio privazione del significato del segno, che produce appunto la solitudine del segno, ovvero il segno solitario, orbo del proprio significato. La solitudine del segno è la solitudine, o assenza di significato, del mondo, di ciò che attornia l'artista, il “genio” è quindi la condizione tragica del genio che di questa solitudine prende coscienza, constatazione di una carenza che frustra il sentimento stesso della solitudine come contemplazione e come attesa di un risarcimento. Con ciò, il metastorico attributo di “genio” rivendicato tenacemente per sé da de Chirico, si vanifica nella coscienza di una vanità o tragicità del tutto e conosce la propria frustrazione.

Quando noi ci poniamo in condizione di osservatori o di critici nei confronti della pittura di de Chirico, assumiamo, giustamente che questa sua visione del mondo non ha e non può avere validità universale, ma è testimonianza di una profonda crisi storica, denunciata per primo, alla cultura, da Nietzsche; crisi storica che comporta, evidentemente, anche e proprio la messa in crisi o caduta definitiva di quel mito del genio, che de Chirico coltiva, o del superuomo, che Nietzsche annunciava.

Ma dobbiamo riconoscere all'artista, pur esplorando criticamente, la libertà di credere che la sua visione del mondo abbia una validità universale, giacché è proprio della forza di questa convinzione che si alimenta la sua energia creativa, il suo impegno totale ed esclusivo, come è ancora per de Chirico, nella produzione dell'arte.

D'altra parte non si deve cadere nell'equivoco - ed è però il grave equivoco in cui si incorre ogni qualvolta si presume che gli artisti figurativi, del presente come del passato, non siano provvisti di cultura - non si deve cadere nell'equivoco di credere che de Chirico non abbia una precisa consapevolezza culturale della propria visione del mondo, e dei propri debiti, in particolare, verso Schopenhauer e verso Nietzsche: non tanto il Nietzsche, come è stato ben puntualizzato, del “dionisiaco” e della *Nascita della tragedia*, che è il Nietzsche di altre avanguardie, quanto il Nietzsche ultimo e nichilista.

La soppressione del senso logico in arte – ha scritto de Chirico – è un’invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta; sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud, in pittura il primato dell’applicazione spetta al sottoscritto [...]. L’infinito degli astronomi babilonesi veglianti nel silenzio delle notti estive tra le sfere armillari ed i compassi, quell’infinito, dico, ridotto a sustrato, elencato catalogato; incasellato segna oggi la sua parabola sul soffitto delle nostre camere, sulle pareti nude dei nostri santi *ateliers* [...] Ritorna di là dagli orizzonti inesplorati per fissare nella metafisica esterna, nella terribile solitudine d’un inspiegabile lirismo: un biscotto, l’angolo formato da due pareti, un disegno evocante un *ché* della natura del mondo scimunito e insensato che ci accompagna in questa vita tenebrosa.

Ad Hegel che ha il presagio di una morte dell’arte destinata a rivivere in filosofia, de Chirico contrappone l’ipotesi di una morte della filosofia destinata a rivivere nell’arte. All’artecrazia dei futuristi, basata su una disseminazione dell’arte e sul suo farsi altro da sé, de Chirico contrappone un’artecrazia motivata dalla compatta resistenza dell’arte e dalla sua insostituibile ed unica sopravvivenza dentro allo sfacelo del mondo.

Schopenhauer e Nietzsche – scrive ancora de Chirico – per primi insegnarono il profondo significato del non senso della vita e come tale non-senso potesse venir tramutato in arte, anzi dovesse costituire l’intimo scheletro d’un’arte nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la contemplazione dell’infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. Ralleghiamocene che tale scoperta è anzitutto gioconda. L’arte nuova è arte gioconda per eccellenza.

Ecco perché parlavo di giocondo pessimismo, si potrebbe dire di “gioconda tragicità”. Gioconda e tragica insieme, proprio perché a sua volta insensata e contraddittoria è la scoperta, figlia di Nietzsche ma anche dell’idealismo, che la realtà non ha senso. Attraverso questa privazione di senso, cioè poi attraverso questo svelamento della falsità delle apparenze e della falsità stessa dell’uomo, che diviene puro e muto testimone della propria disumanità, si perviene dunque ad individuare la bellezza nel regno della pura inerzia, di ciò che per definizione non ha nessun senso esplicabile o comunque formulato: la materia, la “insensata e tranquilla bellezza della materia”.

A ciò corrisponde, mi sembra d’intuire, il passaggio del periodo metafisico di de Chirico alla sua opera successiva. Mentre nel periodo metafisico de Chirico denuncia l’assenza e il non-senso soprattutto attraverso la “solitudine dei segni”, cioè attraverso i

meccanismi della privazione, successivamente la sua attenzione si concentra sulla materia, cioè la materia della pittura emblematicamente assunta come materia del mondo, della cui bellezza, sia pure “insensata”, intende dare una rappresentazione in positivo, ricorrendosi al “mestiere” e alla tradizione della pittura come codice della “eterna” manipolazione e trasmutazione della materia. Per quanto questo assunto risulti indubbiamente più confuso e ambiguo del primo, tra le sue intenzioni c'è stata probabilmente proprio questa.

I maestri antichi – ha scritto Isabella Far, che è esegeta ufficiale della pittura dell'illustre consorte, nella monografia del 1968 – conoscevano la composizione della vera materia pittorica [...] La materia, elemento primordiale, indispensabile e di importanza primaria in pittura, la materia con la quale sono dipinti i loro quadri è una sostanza untuosa, fluida, trasparente, che forma un corpo resistente, spesso e compatto [...] Giorgio de Chirico conosceva la difficoltà che, per un pittore dell'epoca nostra, rappresenta la ricerca dei segreti degli antichi maestri, i segreti della scienza pittorica. Eppure la sua passione lo spingeva a cercare ancora e sempre [...] Per giorni interi, alzandosi a volte persino di notte, il pittore, come un alchimista nel suo laboratorio, cercava la materia meravigliosa, mescolando gli ingredienti che a suo avviso avrebbero potuto comporla. Il grande problema e il grande mistero erano gli ingredienti e il loro dosaggio preciso. Era possibile che un pittore compiesse un lavoro da alchimista, diventasse una specie di mago e perdesse un tempo prezioso per ritrovare l'emulsione o la pasta, proprio quella materia che, mescolata ai colori, avrebbe creato il corpo della pittura e avrebbe permesso all'artista di modellare con la facilità e la libertà che vediamo nella pittura dei grandi maestri? [...] La scoperta d'una sostanza consistente e maneggevole, nella quale il colore servisse solo da colorante e non costituisse il corpo stesso della pittura, fu d'importanza capitale per Giorgio de Chirico.

L'enigma senza soluzione della realtà ha dunque portato ad evidenziare il punto finale o critico della materia, che ora diventa anche il punto di partenza di una ricostruzione, di un “ritorno” (alla tradizione) che è anche ritorno alla realtà come sede della materia, come sede dell'enigma per eccellenza; enigma che si genera, tuttavia, non più dalla denuncia assoluta del non-senso, ma da una nuova volontà di approssimazione e di conquista. La grande differenza infatti, rispetto al momento più squisitamente metafisico, è che, questa volta, l'enigma si prospetta con una possibile soluzione e che il problema è impostato storicamente: ritrovare il segreto della materia, sia pure della materia pittorica, un segreto che dunque è stato conosciuto e si può tornare a conoscere.

In questo scarto, rispetto al nichilismo del momento metafisico, sta forse la flessione da una pienezza e certezza espressiva, sia pure la certezza del negativo, verso una incertezza od oscillazione tra la sospensione sul mistero e lo stato di iniziazione o conoscenza; e sta forse il definitivo prevalere, sulla rappresentazione della solitudine come solitudine dei

segni, della rappresentazione della solitudine come suggestivo sentimento di pienezza, della solitudine come plasticità e spessore, sogno solitario e pathos di gloria, specchiato nella lucida, impenetrabile densità delle apparenze.

