

SI APRE DOMANI LA GRANDE MOSTRA DEI METAFISICI A VENEZIA

De Chirico a Palazzo Grassi con gli artisti «del silenzio»

Nella eccezionale rassegna in cui figurano pittori come Savinio, Carrà, Morandi, Sironi, Casorati, Magritte, il gran vecchio si può identificare con la scuola pittorica della quale resta un «caso folgorante ed unico»



L'ultima occasione per un riconoscimento pubblico in Italia della personalità di De Chirico ancor vivo (e sarebbe stato l'unico riconoscimento, dopo settanta anni di lavoro e mezzo secolo di fama internazionale) era il premio dei Lincei, attribuito invece a Mirò per due ragioni forse non convincenti appieno, al di là — beninteso — del valore indiscutibile del maestro catalano: l'una che De Chirico — dicevano — era invecchiato troppo male e troppo presto, l'altro che era cortese consuetudine lincea di assegnare i maggiori premi agli stranieri. Così, rimasto uno solo a proporre il nome di De Chirico tra il compatimento benevolo degli altri componenti della commissione, l'accademico di Francia è morto senza aver mai avuto un premio nel suo e nostro Paese. A conti fatti, meglio così: proprio nel senso che tirate le somme, ovvero considerati i sofismi della critica più autorevole (o più autoritaria?) i conti tornano perfettamente.

Ora, se la morte — come dice Socrate — in cambio d'essere un'unica notte di sonno senza sogni, è come un mutar sede, da qui ad altro luogo, dove ancora seguirà gli studi e le ricerche di quando eravamo in vita, l'ombra del gran Vecchio, provocatore, amico del paradosso («anche quelli che mi sono favorevoli non capiscono nulla della mia pittura», scriveva nelle Memorie della mia vita senza fare eccezione nemmeno per Cocteau) si aggirerà divertita, dei medesimi divertimenti di Picasso, nelle sale di palazzo Grassi, a Venezia, tra le opere sue e dei suoi compagni, artisti «del silenzio».

Coloro che in qualche modo lo precedettero, come Boecklin, su cui aveva scritto un saggio precoce nella rivista «L'Esame», e del cui dipinto *Odysseus und Kalypso* (1883) ripeté quasi

letteralmente la figura ammantata dell'eroe omerico nell'«Enigma dell'ore» (1910); e come Max Klinger, o altri che non sono presenti nella mostra veneziana (Feuerbach, von Marées) cui lo stesso De Chirico mi confessava di dover più di una indicazione.

E — naturalmente — coloro che lo seguirono, italiani e forestieri, in più o meno brevi stagioni metafisiche, surreali, neoarcheologistiche, visionarie: Savinio «metafisico darwiniano», quale si compiacque di definirsi: Carrà, Morandi, Sironi, Casorati, quest'ultimo metafisico meno per le «uova soave» ironicamente menzionate dal Longhi (tentarono persino Antonio Donghi, in gioventù) che per l'assimilazione della camera magica, dalla prospettiva ribaltata, entro cui dormono, mettiamo, le belle ignude tornite del Meriggio (1920).

Le assenze

Non figurano nella mostra parecchi che risentono parziali influenze de-chirichiane, primaticce o tardive, del resto estesissime, specie le seconde; e nemmeno Arturo Martini, le cui grandi terrecotte del 1931 — il Sogno, la Veglia, il Chiaro di luna — non si spiegherebbero compiutamente senza i precedenti di silenzio, di partitura spaziale, di suggestione enigmatica della Metafisica.

Giuste assenze, però: che il profilo rigoroso della esposizione, disegnato da Giuliano Briganti con la collaborazione di Ester Coen, elimina le confusioni e va diritto allo scopo, partendo dalle premesse del tardo romanticismo figurativo tedesco, fonte primaria della cultura monacense di De Chirico insieme col libricino di Otto Weininger *Del le cose supreme*, il Saggio sulle apparizioni di Schopenhauer (sulla oggettività dei

sogni fuor dei nessi di causalità e di logica abituale agli accadimenti della veglia) e certi scritti di Nietzsche mescolati coi frammenti di Eraclito, «l'oscuro» che diffidava dell'esperienza, e di cui De Chirico cita alla buona, nel 1918: «il mondo è pieno di demòni»; «bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa».

Da Monaco al primo periodo parigino, terminato nel '15, e dal soggiorno ferrarese, negli anni della prima guerra mondiale, giù giù fino al 1930; con una appendice indicativa dell'ampia risonanza europea della Metafisica attraverso poche opere esemplari di Magritte, Delvaux, Grosz, Tanguy, Dalí, Ernst.

Ce n'è abbastanza per chiarire la poetica, coeva ma agli antipodi dell'attivismo futurista, e la sua sfera di pensiero e di azione: circa settanta dipinti e una ventina di disegni, provenienti da collezioni italiane pubbliche e private, dal Centre Pompidou di Parigi, dal Kunsthaus di Zurigo, dai Musei Reali del Belgio, da Fondazioni statunitensi.

Che poi, a guardar bene in fondo le cose, la Metafisica sia davvero «la creazione di un uomo solo», come scrisse Emile Languy nel volume *Les sources du XX.eme siècle* pubblicato nel '61 con l'occasione dell'omonima mostra parigina? Il solo Giorgio De Chirico, il cui messaggio — continuava il Languy — «resta un caso folgorante, unico e senza eco immediata»? Insomma: come la letteratura futurista, che è contenuta per intero nel solo Marinetti?

Convinti che l'arte nasce nell'interiorità della persona e che le «poetiche» sono programmi, officine, spesso dimenticati o felicemente scavalcati, ma che sono le opere a contare e i loro singoli autori, siamo solidali con le affermazioni dello studioso francese, tan-

to più che avevamo detto pressappoco le medesime cose qualche anno prima: facendo osservare come in Carrà il repertorio iconologico della Metafisica rimanga una pluralità di oggetti che il pittore non intende di unificare all'insegna del mistero, nella dialettica di sogno-veglia, ma sotto il registro di una spazialità tridimensionale in cui riviva il significato umanistico della prospettiva a misura e ad esaltazione della dignità dell'uomo. (L'Idolo ermafrodito del '17 imboccava il cammino giusto — per Carrà, s'intende — e la lezione della Metafisica conduceva il pittore al Pino sul mare del '20, punto di arrivo della meditazione su Giotto e su Paolo Uccello, incominciata già negli anni dell'adesione futurista).

Banco di prova

Osservavo, anche, come la Metafisica segnasse in Morandi un banco di prova per la sua tensione a precisare gli oggetti del reale in una impidezza «per eccesso» di forme solide, in una esplorazione ferma dello spazio, in una castigatezza sacrificale di stesure cromatiche e di battute astratte della luce; mentre per Casorati era occasione di approfondire le personali elezioni di rigore matematico e di aristocratiche nostalgie rinascimentali. Né qui è possibile spiegare come per Sironi e per tutti gli altri «metafisici» occasionali la poetica de-chirichiana fosse stimolante per differenti ragioni, ma per nessuno di loro la medesima impresa che per De Chirico, in cui confluivano la quasi secolare direttrice dei vari moti idealizzanti della cultura europea e l'aspirazione a riprendere il filo assottigliato della storia, non certo per mutuarne le lingue del passato, ma per assumerla integralmente quale realtà vivente, in noi e con noi, e

perfino riviverla con necessaria malizia; infine per essere uomini: del proprio tempo, che se non è anche il tempo di ieri non sarà neppure il tempo di domani.

Abbiamo accennato di sopra alla influenza europea della Metafisica. Tutti i surrealisti di maggiore notorietà debbono qualcosa a De Chirico, pure senza meritare di essergli posti al fianco, eccezione fatta per Ernst. Gli debbono il gusto delle combinazioni e contaminazioni sorprendenti, e quella oggettività di esecuzione in che risiede la fonte primaria della sorpresa (anche la poesia di Eluard gli va debitrice). Ma nei surrealisti la mitografia ironica di De Chirico, svuotata della indagine dubitosa esercitata sul mondo dell'esperienza e della storia, diventa un gioco, elegante o grossolano, per il quale le cose perdono il significato abituale acquistandone un altro artificiosamente attribuitogli in una catena di metafore cui fanno da stimolo l'automatismo, la psicanalisi, l'eccitazione della trovata.

E' invece nella duplicità dello sguardo di De Chirico mentre interroga le cose, che risiede la singolarità della «sua» Metafisica: quel vederle, nella parvenza quotidiana, tali e quali stanno davanti agli occhi di ciascuno di noi, ma al tempo stesso già trasferite in una solitudine ferma, privata del flusso della vita comune, caricate di ricordi e di sogni, rese lo scenario attento e sospeso per un qualche avvenimento straordinario o minaccioso. E' altresì vederle e interpretarle come resti di una misura umanistica perduta; ruderi di una classicità alla quale sarebbe salvezza tender le braccia, se fosse qualcosa di più fattivo che non la proiezione di un impulso nostalgico, lucidamente consapevole di non poter toccare altro che i fantasmi di una civiltà per sempre preclusa agli

uomini d'oggi. Donde la tronia: non tanto quella socratica, che affranca lo spirito dall'errore, ma quella che constata con intransigente chiarezza l'impossibilità di fare sì che il sogno sia un modo di vivere.

Questa posizione spirituale di De Chirico, che rammenta la letteratura di Kafka, trova corrispondenza nella poesia di Ungaretti dal '14 in poi, e di Montale dal '16: l'uno è il poeta della pausa e del silenzio, strumenti espressivi di uno stupore metafisico oltre le apparenze sensorie, entro il nucleo essenziale dell'essere; l'altro, come disse il Montigliano, «scrive con un verso senz'aria, fitto di parole disseccate, che sfocia talvolta in una larga battuta desolata».

Tra i pochissimi contemporanei a tentar di operare una sintesi di civiltà, la posizione di De Chirico, a considerarla rettamente, è tutt'altro che anacronistica, quale a certuni è sembrata. Nel panorama, ricco e diverso, del soggettivismo romantico, l'opera sua rientra come uno degli aspetti positivi, anche se dei meno consueti, sotto il segno di una misura che è antica di nobiltà, di proporzioni, di fede nelle cose da dire, e moderna di modi, ora allusivi, inquietanti, ora esemplari per nitore ed evidenza d'immagine.

Il suo battersi per la bella pittura, il suo ricercare certezze interiori negli incontri illuminanti col museo vanno intesi, al di là dei bizzarri atteggiamenti polemicamente del pittore, e anche della sua involuzione, come l'estremo, talora riotto allarme contro lo sminuimento della persona. Costituiscono una incessante esortazione a riconoscere nella vita una virtù e uno scopo.

FORTUNATO BELLONZI

Nelle foto: accanto al titolo, «Le muse inquietanti» del 1916 e al centro «Autoritratto con busto scolpito» del 1922