

Si inaugura domani a Venezia una mostra dedicata alla pittura metafisica

Tornano gli idoli inquieti

Sul termine di «pittura metafisica» Carlo Carrà pubblicò un volume, nel 1919, dove raccoglieva articoli sparsi, di polemica o di esortazione, pubblicati sul finire della prima guerra mondiale. Non mi pare il caso di insistere adesso sulla spiegazione della parola, che forse spetta di più al parlare filosofico che non alla creazione pittorica. Anche se non corrisponde precisamente al significato della parola, il riferimento che essa desta è senz'altro esplicito e balzano agli occhi i manichini, i pesci di latta, i rocchetti, i biscotti, gli archi, le torri solitarie con le banderuole al vento della sera, le statue sui sarcofagi arcaici, cioè tutta la carpenteria magica di quei dipinti che caratterizzarono una lunga stagione dell'arte italiana, con riflessi duraturi sulla pittura europea, quella che nel '24 venne raccolta dal primo «manifesto surrealista» di André Breton su basi freudiane tra inconscio e sublimazione, tra realtà e sogno, tra simbolo e allusione fantastica.

Di solito si dice che la pittura metafisica nacque nel '16 a Ferrara con l'incontro di De

Chirico, Alberto Savinio e Carlo Carrà. L'incontro difatti avvenne e Carrà che nella primavera del '15 era ancora pittore futurista, in quella estate del '16 era già su posizioni diverse con un gusto per il primitivismo grottesco e satirico, che con i dinamismi non aveva più nulla a che fare. Lui stesso scriveva che l'arte non può essere unicamente il riflesso immediato di una sensazione e che nemmeno le forme devono rimanere grezze espressioni esteriori della realtà circonfuente. Carrà cioè chiariva man mano le sue idee sulla naturale staticità, densità e potenza della visione pittorica italiana costruita con pieni volumi, solidità di prospettive e concretezza di spazi.

Quindi un primo punto fermo della pittura metafisica è in questo suo dichiarato e attuato anti-realismo. In una risposta a Giovanni Papini ancora Carrà diceva: «Per carità, non tirar fuori la decrepita questione dell'arte verosimile. Potrei ricordarti le parole di Raffaello: *Io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so; ben m'affatico d'averla*».

Quel che avvenne a Ferrara nel 1916 tra De Chirico e Carrà non fu l'atto di fondazione della pittura metafisica; l'inizio in effetti era venuto qualche anno prima, verso il 1911, per opera di Giorgio De Chirico.

Figlio di genitori italiani De Chirico nacque in Grecia, a Volo nel 1888; quando si trattò di compiere gli studi superiori, verso il 1910, il giovane si trasferì in Germania, a Monaco di Baviera. Ora badiamo a quegli anni e a ciò che era avvenuto o stava accadendo

in giro per l'Europa: si muoveva cioè il grosso schiacciamento anti-realista e anti-espressionista con Matisse e i Fauves, con Picasso e i Cubisti a Parigi; con gli Espressionisti del gruppo «Il ponte» di Dresda; con Boccioni e i Futuristi a Milano; e infine con gli Espressionisti del «Cavaliere Azzurro», a Monaco.

Abitando nella capitale bavarese, De Chirico venne a trovarsi in mezzo a quella polemica e ai primordi violenti della riforma artistica. Tuttavia la sua soluzione l'avrebbe trovata per altre vie simboliche, con evocazioni letterarie o fantastiche. Per attuare la loro aspirazione di modernità, i riformatori di Monaco ricorrevano a motivi e a figure della vita moderna, del progresso meccanico. De Chirico ricorreva invece a motivi e a figure della mitologia classica. E' persino facile immaginare il giovane De Chirico, in quegli anni monacensi, visitare il museo di arte greca con pezzi originali che tenevano desta, in terra nordica, il mito della solarità e classicità mediterranea. Essi ripetevano a De Chirico le forme della classicità ritrovata dall'Umanesimo italiano del Quattrocento toscano.

Su questi elementi fondamentali di cultura giocava inoltre le sue suggestioni un accento di nostalgia per la terra sulla quale non era fisicamente nato, ma alla quale si senti-

va legato e dalla quale veniva attratto anche per molti richiami familiari. Il carattere culturale di quella preparazione giovanile veniva, quindi, a mescolarsi con una inclinazione psicologica, direi ancestrale.

Né si deve tacere di un'altra suggestione su De Chirico: quella della pittura romantica di Delacroix; difatti esistono, di quegli anni, dipinti dove compaiono lotte di tigri; e il passaggio a un altro tipo di romanticismo più complicato e allusivo di letterari compiacimenti misteriosi, un po' scenografico e archeologico, sognante quale era appunto attuato a Monaco, a Basilea e a Firenze da Arnold Böcklin. Basterà ricordare il quadro enigmatico dell'Odisseo fermo sulle rocce a scrutare il mare desertico; basterà ricordare altre opere famose di Böcklin, quanto fradice di letteratura, per indicare l'ambiente culturale dove iniziava la sua attività il giovane De Chirico.

Però se lo stesso ambiente e i personaggi böckliniani sono simili, il clima psicologico di De Chirico è diverso anche per quell'insistenza sul termine «enigma», quasi a denunciare una mistificazione, un *trompe-l'œil* della memoria, che sposta tutto il senso della evocazione mitologica: da scena eroica a scena di finzione impreveduta, teatrale di magia. Ci avverte cioè di una vena ironica, che si agghiaccia

dei suoi stessi fantasmi evocati con brividi di inquietudine.

Da questo artificioso e in un certo senso drammatico e ironico alludere, nasce una dimensione nuova, irrazionale e magica, dove la cultura fa specchio e rifrange immagini deformate dal sogno, proprio negli stessi anni che la realtà è favola e lucida memoria anche in Pirandello. E' anzi questo nuovo senso che salva la pittura dechirichiana di quegli anni dal perdersi nella letteratura scenografia di Böcklin.

Era chiaro che da quei primi dipinti citati, De Chirico non credeva affatto nell'ottimismo impressionistico. Alla fine, negli impressionisti, l'emozione è tutta d'occhio, un occhio restituito alla sua prima e veloce impressione. L'occhio di De Chirico invece è più lento e ironico e non si persuade alla variabilità nervosa della visione luministica; guarda più addentro alle cose, non cura tanto la loro superficie, quanto la loro immagine segreta rivelata dai continui traslati figurativi. Nella pittura metafisica acquistano un soprassenso per il fatto che il pittore entra in relazione con essi in modo più complesso e carico di suggestioni culturali e sensi magici. Essi acquistano quella veloce creatività analogica, ermetica, da «mistero laico» come scrisse Jean Cocteau, e li trasforma in amuleti, idoli assurdi, presenze stra-

ne, tra di loro eterogenei e su tempi diversi, tanto che indirizzano più alla intuizione poetica che non al razio-cinio dello spettatore.

L'incontro degli artisti italiani avvenne a Ferrara, città che appare infatti come una stratificazione di epoche antiche che si accavallano con quelle moderne, con incontri davvero curiosi. All'improvviso sorge sui cieli verdi dei tramonti antichi, il fuso di una ciminiera e il fischio fumante di un treno. Sopra le piazze metafisiche con archi e prospettive precipiti, le figure diventano manichini con teste a uovo: muse inquietanti appunto di un tempo strappato e da cui filtra dentro la vita ogni possibile sortilegio.

E' in questa fase ironica e di disperazione, in questa mistione di museo e di moderna angoscia, che avviene l'incontro con Carrà e, tramite Giuseppe Raimondi, con Giorgio Morandi, bolognese.

Carrà per conto suo fu in principio pittore futurista; ma ne aveva tratto tutto quanto poteva. Ora sentiva la necessità di altre immagini, più vicine a quelle classiche dell'antica pittura italiana. Sull'incentivo della pittura metafisica Carrà trovò la condizione di riaprire il dialogo con Giotto, accettando quindi quell'armamentario di oggetti stregati, di manichini, di stati d'animo allusivi; e dipinse pure lui piazze

deserte con lontane alberature di velieri all'orizzonte, e idoli ermafroditi. Però si sente un accento più amaro e una risonanza più severa. Ciò che emerge e giustifica meglio le opere di Carrà, a partire da una delle prime opere metafisiche sue, che è «il Gentiluomo ubriaco» del 1916, fino all'ultima, che è «L'amante dell'ingegnere» del 1921, è la ricerca più metodica dei risultati della pittura, e non il gioco a caleidoscopio delle immagini de-chirichiane; la pittura carrariana, chiusa nei suoi tasselli di cristallo puro, ha una qualità più profonda, più preziosa e sorprendente delle finezze intriganti di De Chirico.

L'altro pittore metafisico, Giorgio Morandi, comparve sulle «piazze metafisiche» più tardi, verso il 1918. La sua figurazione era più semplice e ferma, in declinazione «purista» più che metafisica. Salvo due o tre tele mancano infatti nei dipinti di Morandi i soprassensibili, i trasformismi ambigui, gli enigmi, i traslati. Le sue bottiglie, le palle a spicchi, i dadi, i poliedri non ricorrono quasi mai nella zona del sogno; bastano alla poesia la loro nuda e semplice presenza. La luce che a volte li investe, è ancora quella limpida e schietta della finestra dello

studio di via Fondazza, e perciò non frigge come i raggi dei riflettori de-chirichiani. Anche le prospettive dei piani inclinati di Morandi accennano piuttosto ai fondali bassi e ai piani di Piero Della Francesca e di Paolo Uccello, che non alle inclinature dei teatrini del «mistero laico». Morandi accetta quell'armamentario, mettendone in evidenza le forme nitide, corpose, anziché manipolare la loro stregoneria.

Caduta la necessità di una indicazione naturalistica e di una espressione soltanto logica, quegli oggetti morandiani, a differenza di Carrà e soprattutto di De Chirico, destano nel pittore la coscienza delle leggi formali cristalline dell'opera d'arte. Se nelle opere dei suoi colleghi la metafisica approfitta della rottura col mondo del realismo per inserire un soffio lirico e altera i sensi, se non i connotati degli oggetti, nelle opere morandiane si stabilisce un ordine spaziale di preziose figure geometriche.

Ma bisogna tener conto delle variazioni introdotte per carico di André Breton, dal 1924, alla fantasia freudiana saccheggiana a piene mani dai più giovani surrealisti, in par-

ticolare da Salvador Dalì e poi da Yves Tanguy. Anche taluni italiani dal '20 al '26 ne sentirono il fascino, come Felice Casorati, Mario Sironi e il conterraneo ferrarese De Pisis, che già dalla sua adolescenza raccoglieva oggetti eterogenei frusti e antiquariali nel granaio di casa sua, e già lo nominava «stanza metafisica», anche se la sua pittura risentiva più direttamente della liquidità luministica dell'impressionismo.

Adesso la grande stagione del Surrealismo e della Metafisica rivive in un'importante rassegna che si inaugurerà domani a Venezia in Palazzo Grassi.

Marco Valsecchi