

Giorgio de Chirico

Presentazione alla mostra – Galleria Gissi, Torino – 1964

Pubblicato in “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

In un'intervista concessa un paio d'anni fa ad un settimanale italiano, de Chirico ha detto che se i critici avessero una grande influenza sarebbe morto di fame almeno dieci volte “perché essi erano contro i miei quadri metafisici”. È una delle tante false prospettive in cui de Chirico ama inquadrare la sua attività, la sua vita, le relazioni col mondo vivo circostante. Difatti è vero il contrario, cioè che la critica scoprì subito la genialità e l'eccezionalità dell'opera di de Chirico. Già nel luglio del 1914 sulla rivista fiorentina “Lacerba”, pur così intricato, in quel momento della sua carriera di critico e di pittore, con il Futurismo e con il Cubismo, Soffici tesseva un elogio sperticato dell'opera di de Chirico, arrivando a fare il nome di Paolo Uccello, per comparare altri esempi d'arte conclusi in nient'altro che nella contemplazione della propria silenziosa bellezza e già, a quel tempo, il profeta stesso del Cubismo, Apollinaire, aveva scritto che de Chirico era “*le peintre le plus étonnant de la jeune génération*”.

Il mito di Giorgio de Chirico è salito rapidissimamente al suo zenith. Appariva già del tutto formato al secondo giorno della sua Genesi. Le opere presentate subito dopo il suo arrivo a Parigi, al *Salon d'Automne* del 1913, a quello del 1914 ed al *Salon des Indépendants* del 1914 avevano provocato una profonda sensazione e richiamato l'attenzione incuriosita e sconcertata dell'ambiente parigino sul giovane straniero. Nel 1913 de Chirico aveva appena venticinque anni. Era nato a Volo, l'antico porto dei Pagasi, in Tessaglia, donde erano partiti gli Argonauti per la conquista del Vello d'oro, da madre genovese e padre siciliano; un ingegnere ferroviario occupato in Grecia. E non era facile conquistare l'attenzione degli ambienti parigini in un momento in cui la confluenza delle ricerche rivoluzionarie sul colore dei *Fauves*, sulla forma dei Cubisti, sul dinamismo dei Futuristi, che avevano esposto in gruppo a Parigi nel 1912 provocando un certo scompiglio, sembrava escludere la possibilità che arrivasse sulla medesima scena qualche cosa capace ancora di sorprendere.

Il mito di de Chirico si formò, bisogna anche dire, in contrapposizione e in contraddizione con il momento e con il luogo della sua apparizione. Mentre la parte più vivace e più combattiva della Scuola di Parigi, e, in senso lato, di tutta l'arte europea, puntava su un tipo di rappresentazione che programmaticamente eludeva l'oggettività dei modelli, ricercando il filo sottile della poesia figurativa nei doni dell'eccitazione visuale, i dipinti di de Chirico, come l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, *Malinconia*, *Le delizie del Poeta*, *La torre rosa*, *Stanchezza dell'infinito*, suggerivano una meticolosa identificazione delle cose vedute, oltre lo schermo della loro trasfigurazione pittorica (si pensi ad esempio, in sovrapposizione, in trasparenza, la vasta scena di *La torre rosa* con la realtà urbanistica torinese, che sta alla sua base, come alla base di tante altre opere metafisiche di de Chirico). Quei dipinti esprimevano, anzi, una scoperta volontà di provocare riflessi a catena di sensazioni psicologiche, che, prendendo l'avvio dalle relazioni artificiosamente stabilite tra i ricordi del vero, dovevano raggiungere gradatamente, in un crescendo dolcissimo e vischioso, simile al crescendo del buio che si insinua nella luce dorata e morente dei crepuscoli, il fondo della notte, dei sogni e dei loro misteri. Mentre, infine, il complicato meccanismo dialettico, complicato anche nella evidente elementarità, delle strutture formali dei Cubisti proponeva una lettura dell'opera, che dalle rive dell'ignoto poteva approdare a qualche banale e per sé insignificante similitudine della realtà, spogliandosi, in questo procedimento faticoso, del suo mistero e nel tempo stesso della sua facoltà trascinatrice, i dipinti di de Chirico, che potevano apparire semplice trucco letterario (*c'est de la littérature!* esclamerà qualcuno) propongono una lettura in senso contrario; che, cioè, dalle similitudini del vero, per un itinerario che è tutto da scoprire, procede verso la cognizione beatificata del mistero, in una specie di lenta assunzione al settimo cielo. Perciò potevano essere accolti come uno strumento di liberazione, attraverso la sorpresa, che forniva una chiave adatta a decifrare i molteplici enigmi della vita morale e spirituale dei tempi moderni ed a allineare, con potenti luci di

scena, gli elementi di attrito della vita pratica e il sentimento d'angoscia o di ansietà, che se ne sprigiona.

Ma ciò che è stato e quel che ha significato nel formarsi e nel divenire dell'arte contemporanea la pittura metafisica, non sono argomento di discussione, per nessuno; salvo che per de Chirico. Tutti sono d'accordo nell'ammettere che i dipinti metafisici, la lunga serie di opere realizzate tra il 1910 e il 1919, a Firenze, Parigi, Ferrara, dove l'incontro con Carrà provocò la nascita e la vita breve di una vera e propria scuola metafisica, che iscrive nel suo cerchio, indirettamente, Morandi e altri artisti italiani, tra cui certamente Casorati, alla lunga, è di importanza capitale per la storia dell'arte contemporanea. De Chirico è uno di quei rari artisti che provocano un profondo rivolgimento nel corpo delle esperienze artistiche di una certa epoca. Accanto a lui, nella prima metà di questo secolo, si può collocare soltanto Picasso, Kandinskij, Boccioni. Sono, invece, discutibili i giudizi correnti sull'opera e sull'uomo di de Chirico dopo il 1919.

Il fortunato complesso di opere raccolte dalla Galleria Gissi tra quelle presenti in questo momento a Torino, offre l'occasione di tentare, sia pure sommariamente e per indicazioni, un discorso sul de Chirico "dopo la metafisica" sul de Chirico degli anni '20; tra Roma, Parigi, il definitivo ritorno in Italia e il definitivo suo affondare nelle sabbie di un solipsismo egocentrico, scontroso, provocatorio.

Per me infatti gli anni '20 sono ancora segnati da una volontà, confermata dalle opere anche se contraddette dagli interventi polemici, di dialogo a livello europeo, costituiscono le ultime vigorose battute di un colloquio nel quale la discordia, anche violenta, delle voci è ancora partecipazione viva. Sarà alla fine il temperamento di de Chirico a perdere la partita. Il mito di Sansone che abbatte il tempio è ancora un mito mediterraneo e ben degno del resto di figurare nella mitologia nietzschiana. Distruggendosi, come a un certo punto si distrugge, sotto il crollo degli archi e delle colonne, delle torri, delle mura da lui stesso meravigliosamente edificate, de Chirico realizza forse l'ultimo gesto dechirichiano. A vederli sparsi a caso per terra, su una grande piazza inondata e abitata dal sole o su un palchetto volante a mezz'aria, non si capisce più se quei suoi monumenti-giocattoli sono stati abbandonati per un'improvvisa decisione di partire, o se invece, sono stati rifiutati, ripudiati, come vestigia di un'età ingrata.

I giudizi correnti sul de Chirico di dopo il 1919 sono condensati in quello formulato da James Thrall Soby: "Dopo l'ultima guerra sovente de Chirico ha firmato con il titolo *Pictor optimus*, ma l'opera degli ultimi venticinque anni non gli ha portato motivi di rispetto o di nuova gloria, bensì semplicemente, nuova dose di notorietà. Imitando un incredibile numero di artisti del passato, rinverdendo soprattutto la tradizione barocca che un tempo disprezzava profondamente, dedicando gran parte della sua energia polemica a vilipendere l'avanguardia rivoluzionaria del XX secolo, della quale tuttavia, un tempo, è stato un protagonista insostituibile, de Chirico ha tentato in tutti i modi di cancellare la sua brillante carriera giovanile". Questo giudizio criticamente esatto, se tende ad accentuare i valori originali di invenzione e di suggestioni dell'opera dechirichiana, in quel tratto della carriera dell'artista in cui la novità possiede al massimo grado l'efficacia della sorpresa, diventa inesatto se sfugge di proposito le altre considerazioni di carattere storico ed uno più di ogni altra: che il terzo decennio del secolo rivela in atto, nell'opera dei grandi protagonisti dei movimenti d'avanguardia, delle modificazioni piuttosto profonde, che devono essere interpretate e valutate in relazione col tempo e con l'atmosfera tipica del tempo.

S'è detto tante volte, che gli anni che seguirono la fine della prima guerra mondiale furono anni, anche nel campo delle arti, di "ritorno all'ordine". Ritorno o no che sia stato, è certo che, intorno al 1925, la violenza sul vero, che è lo stile costante di Picasso, si esercita in disegni che tuttavia rifanno Ingres e in delicati ritratti del figlio e della moglie. Nel 1925 Picasso ha abbandonato il Cubismo; dipinge su cieli di un blu di scena enormi donne dalle carni terrose e gigantesche rose sul fondo di tendaggi classicamente drappeggiati o sullo sfondo di un mare inerte, che in qualche modo ricordano

i muri di Pompei ed Ercolano. Nel 1925 Boccioni è morto da quasi dieci anni, ma Carrà suo compagno di squadra futurista rilegge Masaccio. Kandinskij anche lui, in quegli stessi anni, va cristallizzando in forme di squisita geometria, di classico e meditato rigore, le libere forme corsive, che tra il 1911 e il 1919; tra Murnau, Monaco e Weimar; tra il Blue Reiter e l'apertura del Bauhaus, hanno introdotto nelle espressioni dell'arte contemporanea l'astrazione lirica, come una delicata fioritura di serra. Sostenere che la modificazione dell'opera di de Chirico negli anni '20 sia tanto più profonda di quelle dei suoi compagni d'avventure da poter apparire come una vera e propria involuzione rinunciataria è il prodotto di un umore privato, direi, più che l'effetto di una lettura imparziale. Gli "Archeologi" non sono la stessa cosa che "Le muse inquietanti", né i "Gladiatori" sono la stessa cosa del "Trovatore" o di "Ettore e Andromaca", tuttavia non potrebbero esistere senza quei loro precedenti, cui un filo forse non più tanto segreto li lega; ne potremmo avvertire la diversa ma effettiva intensità del turbamento che provocano in noi spettatori. Nelle opere degli anni '20 lo spazio infatti si riempie, la scena si affolla, la presenza tende a sostituire l'assenza. Si può ammettere che essa risulta meno eccitante del previsto, si può anche arrivare a domandarci, come fa Marcel Jean in *Le surréalisme*: "Alienazione, anziché allucinazione?"; si può ricordare con una sorta di rimpianto la semplicità, la nitidezza, la purezza, anche, delle architetture, degli interni, dei simboli, quindi degli enigmi di un tempo ma non si può non riconoscere che il mistero perdura, con una sua trepidazione, anche se tale trepidazione tende, di necessità, a placarsi; come è ovvio che accada quando l'oggetto misterioso trafigge la barriera dell'inconscio ed è di fronte a noi con almeno, sempre, un piccolo margine di delusione rispetto all'attesa.

Del resto io credo che una gran parte della diffidenza abitualmente riversata sull'opera di de Chirico, dopo l'epoca strettamente "metafisica", sia stata provocata dagli strascichi, tuttora sensibili, della rottura violenta dei rapporti tra il gruppo dei surrealisti e de Chirico, che seguì un'altrettanto violenta passione d'amore. E forse è meglio dire: la rottura dei rapporti tra Breton, il pontefice del Surrealismo, e de Chirico; lo scontro dei loro temperamenti, infatti, ciascuno, per dominare le situazioni. Dietro gli elementi di una disputa estetica sembra infatti di veder affiorare gli elementi di una disputa di persone, senza tuttavia che si precisino mai. La polemica litigiosa e dispettosa che secondo il parere di Soby costituisce "uno degli episodi più sgradevoli della storia dell'arte contemporanea" fu punteggiata da insulti ed affronti atroci, che pareggiavano appena gli elogi e gli onori tributati dai surrealisti a de Chirico, pubblicamente venerato come uno delle due stelle fisse del surrealismo avanti lettera: l'altra era Lautréamont. De Chirico era infatti l'uomo che aveva scritto: "Perché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che esca interamente dai limiti dell'umano: che manchi completamente di consenso e di logica. Soltanto così si avvicinerà al sogno e alla mentalità dell'infanzia", ed era andato molto più avanti sulla strada dell'inconscio, che i surrealisti desideravano percorrere sino in fondo: aveva sicuri traffici con i fantasmi e possedeva toni profetici. Il ritratto di Apollinaire faceva testo. De Chirico l'aveva dipinto segnando con un cerchietto il punto in cui due anni dopo, al fronte, l'amico poeta sarebbe stato colpito da un proiettile. "*Portrait-cible*" lo aveva definito Apollinaire: "Ritratto-bersaglio".

"Le sue ridicole coppie di Raffaello", scrive André Breton nelle pagine di *Le Surréalisme e la peinture*, nel 1928. Oppure "Ho assistito allo spettacolo pietoso di un de Chirico che cercava di riprodurre con la sua toccata attuale, la sua toccata pesante, un vecchio dipinto non perché cercasse di recuperare in quell'atto un'illusione che poteva essere commovente, ma perché barando su un'apparenza esteriore poteva sperare di vendere la stessa tela due volte" e più avanti ancora "Nella sua impotenza a ricreare in se stesso e in noi l'antica emozione egli ha messo in circolazione un gran numero di falsi caratterizzati". Nello stesso anno 1928 mentre de Chirico esponeva nella Galleria del suo nuovo mercante, Léonce Rosenberg, i surrealisti riunirono altrove i quadri metafisici che possedevano nelle loro raccolte e in mezzo ai quadri sistemarono un classico intitolato "Qui giace Giorgio de Chirico", intanto che Raimond Quenau sulla rivoluzione surrealista affermava che l'opera di de Chirico si divideva in due parti: "La prima e la pessima".

C'era all'origine di questo dilaniarsi accanito, come di due parti che non sanno realizzare in atti d'amore le loro affinità, soltanto la *querelle* provocata dall'improvviso amore di de Chirico per i grandi classici della pittura e dalla sua passione per la tecnica, "per il buon mestiere"? È difficile pensarlo. De Chirico era in corrispondenza con Eluard e con Breton dalla fine della guerra. In una lettera indirizzata a Breton da Roma nel 1922, de Chirico manifesta esplicitamente la sua ansietà circa il problema del "mestiere", descrive minutamente le ricerche che va concludendo tra le righe di ogni sorta di trattato di pittura per mezzo di copie dall'antico nei musei; poche righe dopo aver assicurato Breton che l'essersi conosciuti e uno dei segni migliori che si potesse sperare, che tutto ciò che essi hanno fatto (essi, cioè de Chirico, Breton, Apollinaire, Picasso e pochi altri) e ancora lì; che l'ultima parola sul loro contributo alla continuità della grande arte, non è stata ancora detta. D'altra parte nel 1923 Paul Eluard in viaggio in Italia con la moglie Gala, acquistava ancora alcuni dipinti di de Chirico esposti ad una mostra romana. L'incompatibilità tra il gruppo dei surrealisti e de Chirico appare sempre più come un fatto personale. Scoppiò subito dopo l'incontro dei protagonisti a Parigi, dove de Chirico era ritornato nel 1925. L'interpretazione effettiva delle opere può offrire soltanto qualche debole pretesto. Riguardata, infatti, sulla linea di sviluppo di un'operazione prevalentemente fantastica, l'opera di de Chirico tra il 1919 il 1930 circa, insieme con alcune presenze incongrue, provocate dalle sue passioni museali e dall'azzardo degli esperimenti tecnici su resine, emulsioni, solventi e con altre, che sono vere e proprie riprese di vecchi motivi figurale, rivela l'esistenza di un filone unitario sul quale agisce ancora un'immaginazione fervorosa, tratta come in un vortice dal senso dello stupore.

Quando, alla fine della guerra, nell'inverno tra il 1918 e il 1919, mandato in congedo, de Chirico si stabilisce a Roma, è ancora giovane, ha appena trent'anni. È un peccato che non figuri in questa bella mostra almeno una di quelle *Ville* che, tra il 1921 e il 1922, rivelano da parte del pittore il perfetto dominio immaginativo e figurale del clima romano: il clima del sole a picco, del meriggio, dell'afa che riverbera contro le gialle pareti di tufo. La grande *Partenza degli argonauti* della collezione Verona, ne conserva ancora un riflesso. Roma non ha la rigorosa linea prospettica di Firenze, di Torino, di Parigi. Forse appare a de Chirico come una Grecia corrotta e gli presenta quei luoghi della sua infanzia, che nella gypsoteca di Monaco avevano forse assunto la forma sublime delle idee, in una versione porosa e cadente; nella quale tuttavia la vita continua a scorrere, con un soffio sensuale, irruente, accaldato; una vita che sembra più forte proprio per la sua caducità evidente, testimoniata, per quel risibile, forse tentativo di assestarsi addosso una maschera immortale. È lecito pensare davanti alla prova irrefutabile offerta dalle opere e scartando per un poco gli argomenti della polemica, che negli anni '20 si modifica, si rinnova la *Stimmung*, la sensazione ineffabile provocata dal luogo e dall'ora, e in questo caso il luogo è appunto Roma e l'ora è quella di un forzato amaro raffronto fra i miti dell'infanzia, di nuovi miti di luoghi di persone e la realtà del presente. È la malinconia che s'è fatta presente. I manichini sono sconsolati, affranti. I cavalli bianchi e neri impazziscono sui lidi deserti. I timpani dei grandi templi sono crollati. Le colonne sono state spezzate e i loro dischi rotolano sul pavimento in una stanza o in riva al mare. Gli archeologi sventrati ricompongono le loro viscere policrome in una corazza araldica. I bagni misteriosi seguono il disegno dei mosaici imperiali. Aggiunto idealmente a questa mostra, il *Nuotatore misterioso* della collezione Segre confermerebbe plasticamente ciò che de Chirico ha scritto, allora, nel saggio su Coubert: "L'eroe e il Dio omerico poggiano sempre sulle assi della realtà. Sotto i piedi di Ulisse errante c'è sempre la superficie solida di quattro assi incatramate, il legno della sua nave". I gladiatori nel chiuso di una stanza stretta, dal soffitto basso, lottano o riposano, spiati, a volte, da una sagoma di lutto, sono diventati semplici e muti attrezzi di scena, calati nel silenzio e presto sostituiti, per il prossimo "quadro", da frammenti di rovine. Molta della claustrofobia raffigurata nella pittura delle ultime generazioni, a cominciare da Bacon, si rifà a questi opprimenti stanze chiuse. Il disegno del repertorio degli anni '20 è più vario ed è più bizzarro nel suo percorso. Si impenna nella perfetta illusione della *Partenza degli argonauti* e si disfa, quasi, in bioccoli di seta, nella bionda figura che sembra *Ariadne* risvegliata dal suo lungo sonno marmoreo. Anche il lume poetico è più vario e più bizzarro; ma non meno ricco di incanti, di segrete risposdenze tra immagini e realtà. Proprio in quegli

anni, anzi la poesia diviene nell'attività di de Chirico una forma della coscienza. Almeno nella misura in cui è possibile identificare il de Chirico storico con il fantastico Ebdòmero, il protagonista del romanzo omonimo, pubblicato nel 1929.

“Sorsero con lentezza dal chiaroscuro della sua memoria le forme di quei tempi e di quei santuari di gesso, costruiti ai piedi di montagne ospitali e di rocce”, “Tra i tamburi delle colonne crollate, dove le grandi cavalle dissenteriche vengono a brucare”, “Gladiatori, questa parola contiene un enigma”, “L'enigma di quel gruppo ineffabile di guerrieri, di pugili difficili a difendersi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo nei loro gesti di attacco e di difesa”, “Lifonzio, il filosofo, abitava un modesto appartamento al di sopra dei portici che inquadravano la piazza principale della città”, “Dalla sua finestra poteva vedere il lato posteriore della statua raffigurante suo padre che sorgeva sopra uno zoccolo basso”, “Si recava in quella città costruita come una cittadella e vi trovava sempre gli stessi uomini, dalle proporzioni giuste, perfettamente sani di corpo e di spirito e applicati alla loro occupazione preferita: «la costruzione dei trofei»”, “Così sorgevano in mezzo alle camere ed ai salotti quelle impalcature curiose, severe e divertenti nel tempo stesso”. Sono frammenti di Ebdòmero. In un'avventura incalzata dalla guerra e dalla pace, che non ha delimitazioni di tempo e di luogo, ma ogni cosa possibile e impossibile comprendere lo stesso fervido e docile fantasticare, Ebdòmero percorre come una navetta il passato e il presente allacciando le parti di un mondo che resiste agli attacchi della critica e della polemica e da quelli che lo stesso Ebdòmero-de Chirico sferza con spietato furore suicida, da quando, lasciate le rive del sogno, si è immerso nella “mania del seicento”.

Luigi Carluccio