

# LA PITTURA METAFISICA

MOSTRA  
A PALAZZO GRASSI  
VENEZIA

CORINNA FERRARI



De Chirico: «Ritratto di Apollinaire», 1914

Le sontuose sale di Palazzo Grassi, a Venezia, hanno accolto, dalla fine di maggio alla metà di luglio, una mostra invero sontuosa dedicata a quel movimento piuttosto fantomatico, più locale che spontaneo, prontamente accettato e ben presto respinto da coloro che vi aderirono in Italia tra il 1917 e il 1920, a cui è stato dato il nome di «Pittura metafisica»<sup>(1)</sup>. Movimento che, in realtà, gravita tutto intorno a un personaggio assolutamente solitario, come, del resto, dichiara lo stesso direttore della mostra, Giuliano Briganti, a conclusione del suo saggio introduttivo: «il vero metafisico, "il grande metafisico" è uno solo: è lui, Giorgio de Chirico, il solitario maestro dell'Enigma». La mostra è stata allestita con la semplice presentazione delle opere, mentre una ricca documentazione di saggi, testi, lettere, in gran parte inediti, è stata raccolta nel catalogo. Al visitatore il piacere di misurarsi con le fredde suppellettili di Carrà, con i sei dipinti (1918-1920) di Morandi di una bellezza, o eleganza, addirittura eccessiva, con un estraneo Sironi, con un Savinio sulla cui «metafisicità» si potrebbe aprire un ampio dibattito, e al visitatore l'onore di trovare le connessioni che

la sua sensibilità gli suggerisce con la serie di litografie del *Fiat modes, pereat ars* di Max Ernst, con la «nuova oggettività» di Grosz, Schlichter, Rädelscheidt, e con i surrealisti Magritte, Delvaux, Tanguy. Come un respiro, una pausa, una felice digressione ci appaiono le tavole di De Pisis, che si defilano nella lieve ironia con cui l'autore affida all'«oblio» «le povere leggi di prospettiva aerea» e alla delizia di teneri colori l'evocazione di certi suoi oggetti «campati nel vuoto», che è invece aria vibrante; come egli scrisse: «nel cielo di una limpidezza da dare il capogiro, appena qualche volo.» E allora, per non lasciarsi accerchiare da una storia per nulla pacifica, e di cui solo de Chirico aveva saputo cogliere e rappresentare l'empito profondamente patetico, per un senso dell'ieri, del presente e del domani, ci soffermiamo solo su alcuni punti, punti interrogativi, che in parte esulano dalle circostanze della mostra. Il presente di de Chirico: dove affiora quel senso della *Stimmung*, la «vera novità scoperta da Nietzsche» che de Chirico aveva indicato come il principio ispiratore delle sue «Piazze d'Italia» («Quella strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e so-



Kounellis: cop. de «La Città di Riga» n. 1

litaria, che si basa sulla *Stimmung* — che si potrebbe in italiano tradurre: atmosfera nel senso morale —, sulla *Stimmung* del paesaggio d'autunno, quando il cielo è chiaro, e le ombre sono più lunghe che d'estate...»)? Nelle opere scelte per questa occasione non si avverte quell'intenso spessore di desolazione che avvolge gli oggetti ridotti a resti, quella profondità dello spazio che è tempo sospeso e nostalgia del passato. E nessun accenno qui si ritrova di quelli che veramente furono i suoi anni cruciali, quei due anni tra il 1910 e il 1911 che de Chirico passò tra Milano e Firenze, ma soprattutto a Firenze, dove arrivò ventenne, dopo l'infanzia trascorsa in Grecia e un'adolescenza studiosissima a Monaco di Baviera, tutta assorbita dalle letture di Nietzsche, Schopenhauer e Weininger, non meno che dei classici latini e greci, e dalla passione per la pittura di Boecklin e di Klinger; a Firenze ebbe il fatale confronto, ancora tutto mentale, intellettuale, con le opere dei grandi maestri del Rinascimento, e proprio lì, tra non pochi struggerenti e malesseri, nacque la sua pittura metafisica (le prospettive che poi si deformeranno, il riquadro che diventerà ritaglio di oggetti e architetture e infine quinta e scenario teatrale). Quel confronto che precipiterà poi in sfida insormontabile (come ricerca tecnica, copia e imitazione degli antichi procedimenti pittorici) nella svolta che de Chirico elaborò tra il 1923 e il 1925, mentre viveva tra Roma e Firenze, e alla quale non furono forse estranee le sue assidue frequentazioni, a Firenze, con lo storico dell'arte Giorgio Castelfranco. Ed è curioso che alla sua prima mostra, a Parigi, al *Salon d'Automne* del 1912, e poi ancora nella successiva, al *Salon d'Automne* del 1913, egli si dichiarò «nato a Firenze»; nello stesso anno sulla prima pagina di un libro di Schopenhauer *l'Essai sur les apparitions*, appena uscito in edizione francese, egli stilò la nota: *Meditatio mortis et somniorum magna semper poetarum et philosophorum delectatio fuit*, e la firmò: *Georgius de Chirico, Florentinus, Lutetiae Parisiorum, anno Domini MCMXIII*.

Nella mostra è esposto quell'album di incisioni di Boecklin che suggestionò fortemente de Chirico negli anni del suo soggiorno a Monaco; in una di queste incisioni Boecklin ha ritratto se stesso in foggia di Pittore, con lo scheletro della Morte, alle sue spalle, che suona il violino; secondo la testimonianza di de Chirico, Boecklin avrebbe desunto a sua volta questo tema dal ritratto di Sir Brian Tuke dipinto da Holbein, conservato alla Alte Pinakothek di Monaco.

Una gradita sorpresa, presente alla mostra, sono le fantastiche incisioni della *Parafraasi del guanto ritrovato* che Max Klinger eseguì nel 1881, anno in cui un guanto era ancora degno di un canto d'amore non metafisico, e la realtà poteva trascorrere nel sogno senza fratture, e l'angoscia lasciarsi assorbire tutta nell'incubo. Nel 1950 sempre intorno al medesimo fantasma del guanto, Pierre Klossowski, celebrando i funerali di Nietzsche, potrà solo interessere un dramma funestamente coniugale, ovvero sotto il segno della Legge.

Veramente profetica è la scomparsa di Guillaume Apollinaire, nel 1918, ancor più del ritratto con cui gli rese omaggio de Chirico nel 1914, rappresentandolo come uomo-bersaglio (*l'homme-cible* è una delle figure inventate da Apollinaire), dove il cerchio è segnato proprio intorno alla tempia, a cui verrà colpito Apollinaire due anni dopo, nel 1916, durante la guerra. Sorgente inesauribile di immagini, alla quale attinsero dadaisti, surrealisti, e anche i «metafisici» de Chirico e Savinio, almeno per quanto riguarda il primo abbozzo dei «manichini» (dal suo *homme sans yeux*,

*sans nez et sans oreilles*), Apollinaire ha avuto il dono di imprimere sempre di «contemporaneità» il suo mondo fantastico. Morì appena prima che l'arte, richiamandosi o no alle avanguardie storiche, divenisse epigono di se stessa.

«Un ultimo sforzo e anche la pittura avrà la sua immagine che ci trasporterà al di là di tutte le immagini» promise de Chirico in un suo scritto del 1912-1913, e per parte sua non mantenne. Senza sforzi, in ambito europeo, il muro della finzione, le quinte della rappresentazione, l'ossessione di una cornice interna invalicabile sono stati sfondati nel lavoro di alcuni italiani nella seconda metà degli anni '60. Se sulla copertina della rivista *La città di Riga* Kounellis ha «disegnato», a doppio profilo, il poeta assassinato, lo sparo è carta bruciata lungo i bordi del foro. Negli anni '70 la prospettiva non può essere che immagine di se stessa, tra ciò che c'è e viene guardato: «Questa potente incertezza è puramente oggettiva» (Marco Bagnoli).

(1) Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, mostra «La Pittura Metafisica», promossa da Attilio Codognato, curata da Giuliano Briganti; 25 maggio-31 luglio, 1979, Venezia.

«Nella serie di acqueforti che s'intitola: *parafraasi sul ritrovamento d'un guanto*, Klinger al senso romantico-moderno aggiunge una fantasia di sognatore e di narratore, tenebrosa e infinitamente malinconica. Questa serie è un pezzo autobiografico, il racconto d'un episodio della sua vita. Una sera, in una sala di pattinaggio su rotelle, Klinger che si trova tra i pattinatori trova per terra un guanto di donna; lo raccoglie e lo tiene. E' la prima incisione. Sulla trovata di questo guanto l'artista tesse un racconto favoloso di meravigliosa fantasia lirica. Nella seconda acquaforte, intitolata *il Sogno*, egli è seduto nel suo letto con la faccia nascosta nelle mani. Il guanto giace posato sul tavolino da notte, presso la candela accesa e in fondo la parete s'è aperta come la scena d'un teatro e appare un lontano e nostalgico paesaggio di primavera. Nelle altre acqueforti seguono altre visioni. Il paesaggio primaverile s'è tramutato in un mare gonfiato dalla tempesta; i cavalloni giungono fino al letto e rapiscono il guanto ed ecco che il sognante sogna di trovarsi in alto mare, solo in un burchiello sbattuto dalle onde, e con un ronciolo cerca ansiosamente di riafferare il guanto che galleggia sull'acqua schiumosa. Poi si vede ancora il guanto ingigantito, divenuto come uno strano simbolo del misterioso e assillante amore, vogare in trionfo entro una conchiglia tirata da svelti cavalli marini, di cui esso regge le redini stringendo le lunghe e vuote dita di pelle. Nella seguente acquaforte il guanto è posato sopra una roccia liscia eretta come un'arca in riva al mare. Grandi lampade antiche ardono ai lati e le onde arrivano coperte di rose che riversano ai piedi della roccia. Ma ecco che il sogno diviene affannoso e si tramuta in incubo: il mare invade ancora la stanza del dormiente; i cavalloni giungono fino a lui; egli si rivolta pieno d'affanno e d'angoscia dalla parte del muro e sulle onde, oscurando la luna che scende all'orizzonte, appare il guanto gigantesco e gonfiato come una vela in cui soffia la tempesta; strani esseri marini sorgono dall'acqua e gesticolano ostilmente contro il sognante che vuol profanare l'amato guanto. Ma poi l'incubo del mare si dilegua e il dormiente vede il guanto, ridivenuto normale, posato sul tavolo d'un negozio elegante; dietro il tavolo una fila di rigidi e giganteschi guanti appesi a una sbarra forma una specie di barriera e di guardia d'onore. Ma ecco che tra quella barriera passa un uccello mostruoso che afferra col rostro il guanto e vola fuori dalla finestra; il sognante balza dal letto e si precipita, ma l'uccello è già lontano. Nell'ultima acquaforte si vede l'epitogo della favola. Il sognante s'è svegliato: il guanto è sempre posato sul tavolino, presso il letto, e il fanciullo amore s'approssima sorridendo, come per dire che tutto non è stato altro che un brutto sogno».

Giorgio de Chirico  
«Max Klinger»,  
ne «Il Convegno» 1920

Max Klinger: «Un guanto», 1881, incisioni



Giorgio de Chirico, autoritratto 1911

