

LA MOSTRA DI DE CHIRICO E ALTRI A PALAZZO GRASSI

METAFISICA AL CANAL GRANDE



Giorgio De Chirico: «Il sogno trasformato» (1913), esposto a Palazzo Grassi di Venezia.

VENEZIA — Di una cosa pensiamo di poter essere certi: ed è che Giorgio De Chirico avrebbe detestato il marcheggino ligneo, più post-popartico che neo-metafisico, con cui gli egregi ordinatori e gli altrettanto egregi registi della Mostra veneziana han deciso d'accolgere i visitatori entro la «corte» di Palazzo Grassi, ove risiede l'omonimo Istituto di Cultura che con questa manifestazione avvia il suo ciclo d'attività. *Ad multos annos!* — come si diceva e come avrebbe scritto il summentovato De Chirico nell'angolo di qualche suo quadro, lui amatissimo com'era di citazioni ed epigrafi latine. E l'avrebbe detestato non tanto per la sua palese costosa e ingombrante inutilità, quanto perché v'avrebbe visto un temibile concorrente nell'ostensione del trucco cui la sua arte, metafisica e no, di decennio in decennio ebbe supremamente a presiedere; quel trucco di cui fu un vero e proprio principe, despota, sacerdote, signore, mago, maga, befana, *disease de bonne aventure*, rubensiana cartomante, böckliniano tappetaio, essendo Turandot e Calaf impastati in una sola persona. Con tutta l'ironia che il bastardo incrocio dei termini sprigiona. Ma, fatti (e rifatti) i conti, che resta mai della pittura metafisica dechirichiana a rammentarcene il celebratissimo fulgore (celebratissimo ma altrettanto fugace e dal rotolar dei tempi ampia-

se la Mostra ha pur da aprirsi. C'è caso (ma non ne siamo del tutto sicuri) che avrebbe amato la sezione dei «precedenti», ove mai si fosse voluta esporre col rispetto e l'ampiezza che il tema meritava; tutto si riduce, invece, a un Böcklin di qualità ancor più mediocre e indigesta del solito e alle undici incisioni de «*Il quanto*» di Max Klinger. Davvero troppo poco; anzi, «tropicissimo poco» come «arebbe dizzuto» il Franzese. Amen. Sarà per un'altra volta. C'è sempre, nei destini della Italia, un'altra volta. Pare infatti che la «pittura metafisica» stia per esibire una sua variante in quel dell'Emilia. Sarà tortellonesca? Sarà zamponese? Andaremo a vedere.

Dunque Turandot e Calaf in una persona sola. E noi li, con opere al vero di primissima mano, ad assistere al bel gioco della regina che è nello stesso tempo il suo proprio assalitore ovvero scopritore degli enigmi che lei medesima ha, nottetempo, sussurrato alle orecchie di lui; che poi sono le orecchie di lei, essendo che lui è anche lei. Ma alle orecchie non poi tanto, se anche noi, poveretti, il giorno della vernice, mentre friggevano le luci della Televisione che girava i suoi sacrosanti documentari, li abbiamo avvertiti risalire da oltre il frangere degli anni. Si sa che nulla, nella natura, muore; e che in chiusissimi laboratori sta l'uomo attendendo a ri-

la grandezza di De Chirico sta nell'aver inventato. E noi tale invenzione, ecco qui, riconosciamo; ad essa, nei limiti che le nostre giunture ci consentono, c'inchiniamo (ancorché l'elenco dei prestiti, dei furti, dei saccheggi dei rapporti e dei riporti su cui quell'invenzione s'eresse sia tutto da fare); ma l'invenzione d'una torta non è l'esibizione della sua ricetta; è farla, la torta; e che riesca il meglio possibile. Soprattutto che sia, ecco, torta. Saint Honoré, pasta frolla o strudel, poco importa. Non li risiede la questione. La questione risiede nell'incarnarsi tortifero della ricetta; tra le mani del cuoco e la bocca del forno.

Scipita, piatta impotente

Ma ciò che denuncia quest'esemplare raccolta di De Chirico metafisici è che il passaggio dalla ricetta alla torta fa sì che dal forno a uscire, non sia mai la torta, ma sempre e solo la ricetta. Non vi son dubbi; sublime è, nel De Chirico metafisico, la ricetta, ma la pittura risulta scipita, maledestra, piatta, impotente. Un tempo si sarebbe detto di lui che era un genio senza talento. E questo è vero a tal punto che, quasi ad apertura, la Mostra riesce a metterci davanti un'opera come «*Il sogno trasformato*», del Museo di Saint Louis (gift nel 1951).

sia abiti presso l'Arcimboldo; per noi abita presso la sublime ovvietà del Vecellio. Così c'è chi crede che la metafisica o ciò cui con tale nome s'allude, abiti presso De Chirico che ne inventò l'armamentario; noi crediamo che abiti nella coscienza intimità tutta pressata in se stessa di Giorgio Morandi, lui sì veramente e umilmente grande; Morandi che la metafisica accostò appena, appena o, forse, subi. Subire la vita per capirla ed amarla di più. Ecco un castigo che avrebbe fatto bene al genio inventore. Forse gli avrebbe fatto capire che l'ultima scatola del gioco, se avesse voluto esser qualcosa più d'un gioco, avrebbe potuto contenere anche per lui un enigma; un pugno, ecco, di terra; o delle sue proprie ossa. E da lì avrebbe potuto ricominciare; o cominciare. Ma le ossa, si sa, dolgono; e i reumatismi della psiche si rimuovono anche metafisicizzando in laico.

La Mostra riprende, com'è giusto, coi compagni venuti subito dopo e che De Chirico tanto poco amava. Ora se l'invenzione dei temi non fu di loro, ben di loro fu la pittura. Dura, da muratore alessandrino che sembri costruire con la cazzuola capitelli romani di creta, in Carrà; sottile, tremida, pudica, straziata da una luce dove finalmente nulla è esibito e tutto non cessa mai d'avvenire, in Morandi. Dopo la sala del Maestro bolognese, che è la parte non dimenticabile dell'evento, la

mente (fugato) se non, appunto, l'ironia? Perché De Chirico fu un prestigiatore che ebbe il coraggio d'eseguire il proprio gioco rivelandone agli spettatori chiarissimamente, a lettere addirittura d'abecedario, la ricetta: il trucco c'è — sembrò esclamare ad ogni passo — e si vede; ma voi, vedendo il trucco, non potete afferrare il trucco che esiste nel fatto che io vi conceda di vederlo.

E' un gioco di scatole cinesi

Ahidino o ahidilui, anche questo secondo trucco si vede; e con la stessa chiarezza del primo. E' un gioco di scatole cinesi dentro l'ultima delle quali non sta chiuso enigma alcuno, ma si un biglietto che ci rimanda, come nella «caccia al tesoro», al possibile premio finale, che immancabilmente toccherà a lui e mai ai concorrenti consistendo immancabilmente nell'assistere alla sua consacrazione e riconsacrazione di supremo «maestro»; e alla ricchezza che si moltiplica all'infinito. La gloria presiede con il lauro teso sopra il cranio del capitale; gli officianti oggidì sono d'ufficialità marxista. Anche se qualcuno parla già di «Mostra del riflusso». Ma si tratta, stiano quieti i succitati officianti, della marxiana fronda. Tutto fila: anche più dei vaporetti sul gran Canale, sopra le cui acque, nel di della vernice, un sole incerto se apparire o sparire faceva scendere la sua comprensibile noia. Per le nostre mostre.

Di una seconda cosa possiamo essere certi; ed è che Giorgio De Chirico avrebbe detestato di venir messo in compagnia degli altri pittori, nominatisi di loro volontà o per volontà della critica, quali «metafisici», in primis di Carrà e di Morandi («detestazione» da lui espressa senza mezze misure in altre consimili occasioni). Forse avrebbe detestato anche il «piano critico» che sembra aver retto l'organizzazione della Mostra; almeno per quel che riguarda la coda delle «conseguenze», dove risulta davvero difficile anche a noi, che pure ci muoviamo su questa terra, trovar tracce d'un qualunque disegno; talmente tutto vi risulta affrettato, abborracciato ed occasionale. Chi c'è, c'è e con i quadri che ci sono. Chi non c'è, non c'è. Al ventisei del corrente me-

cuperare le voci che furono di Cesare, di Bruto, di Agrippa e di Agrippina; sta, insomma, cercando di mettere insieme la discoteca di quando «La voce del padrone» non era ancora sovvenuta a soccorrere la necessità d'eternare i gorgheggi dei soprani e gli scuri fondi dei baritoni. Comunque, per De Chirico, non fu bisogno che intervenisse l'Alfano; l'opera se la chiuse da sé. Anzi, secondo alcuni suoi patitissimi e feticistici ammiratori, ebbe De Chirico il torto opposto: d'allungarla anche troppo, l'opera sua. Ci sarebbe voluto, secondo di loro, un Alfano che tagliasse. Quanti atti? — chiediamo noi. Ditecelo per favor.

La Mostra ha il merito, questo sì e patentissimo, d'aver messo assieme il numero più cospicuo d'opere metafisiche di De Chirico che ci sia capitato di vedere; e ne riceverà consensi da ogni parte; destra e sinistra riunite nel compromesso dell'inno al genio senza pari; e vi si rovesceranno vaporetti di visitatori; riga e squadra del marchingegegnio ligneo permettendo. Ci s'è detto, ci s'è ripetuto, e lo si sussurrava anche al di della vernice (benché con qualche timore atteso il non valicabile riscontro dei quadri); ci s'è detto, ci s'è ripetuto e ci s'è raccomandato di capire che

dove la data apposta dal pittore è il 1908, quella proposta dalla critica è il 1913, mentre a noi, poveri osservatori del 1979, dà l'impressione che si tratti d'una delle infinite varianti eseguite dal Maestro nel corso dei decenni successivi. Pare, invece, che l'opera sia documentata con ogni certezza come del '13. Così noi siamo sicuri di sbagliare. Il fatto è che, con noi, s'era sbagliato, dieci anni prima che noi nascessimo, anche il De Chirico. Che fare? Mistero dei misteri; piazza delle piazze; buccia di banane delle banane. Nel quadro succitato, a lato di alcune banane, malissimamente pittate, un testone che sembra falsificazione ellenistica eseguita da un mitteleuropeo per fregare qualche fabbricante di cannoni di casa sua, finge di pensare. Fuma, sul fondo, il solito trenino. Ora, come in quasi tutti gli altri quadri, anche qui l'incapacità della materia, della sua pelle, non si pretende della sua sostanza (cosa che a De Chirico fu sempre ignota), a depositarsi sulla tela diventa imbarazzante. Meno genio, si vorrebbe, e un pochino più di talento. Ma, altresì, meno prestabilite convenzioni. Difficile, in effetti, trovare una pittura più convenzionale per temi e proposte così particolari, così strane e straneggianti.

C'è chi crede che la fanta-

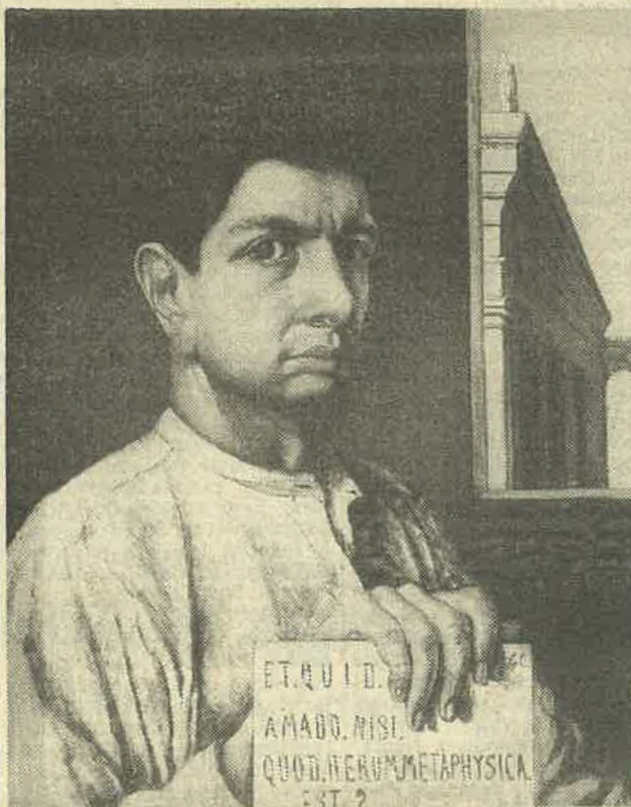
Mostra s'oscura. Né bastano a rischiararla le luci a faretti che, personalmente, detesto; e che servono solo a depositare sopra i quadri un velo oleoso che ne impedisce la lettura. Spiace doverlo scrivere così drasticamente ma la colpa non è nostra: da quella sala in avanti il disegno critico non è più seguibile. De Pisis? Va bene; ma perché tanti; e perché quelli? La pittura riappare, per un attimo, fugginosa e tragicamente nera in due dei Sironi esposti; due quadri fra i più belli della Mostra e, insieme, del tempo loro.

Il rapporto

col surrealismo

Dove la povertà apparente dell'immaginazione sembra addossarsi, tanto ne «La lampada», quanto nel «Paesaggio urbano» la ribellione della miseria, della cupa vita e dei disastri che l'«oggetto» cominciava già a compiere e più avrebbe compiuto sull'uomo. Dopo una parete di Savinio, la cui scelta è a dir poco indisponente, ecco il rapporto, che pure poteva essere d'estremo interesse, col surrealismo e con la pittura tedesca. Ma anche questa sezione si svolge a tale velocità e con tali salti da non permetter di capirci alcunché, a meno che l'argomento uno non lo conosca già prima. Carità lagunare vorrebbe che taccissimo circa l'orripilante non-qualità dei dipinti che seguono. Ma tacerne sembra grave colpa. In effetti i Magritte, il Delvaux, i Tanguy e i Nash sono tra le più esecrabili prove di come e dove possa finire il genio senza talento quando, sceso dal proprio trono, s'arrischi a ronzare dentro gli studi dei prosecutori, privi oltre che di talento, anche di genio. «Sic transit quod rerum metaphysica est». Traducendo; così passa ciò che nell'«Autoritratto» del '20 De Chirico aveva affermato d'amare soprattutto; anzi, solamente. Ma l'amore, in tutta questa famosa ed elogiatissima storia, dov'era andato a finire? La risposta è anche troppo facile, essendo che, come s'è già avuto occasione di rammentare, in questa famosa ed elogiatissima storia, Turandot e Calaf ebbero a coabitare in una stessa persona.

Giovanni Testori



Giorgio De Chirico: «Autoritratto» (1920).