



Arte/Inaugurata a Venezia  
una grande mostra  
della pittura metafisica

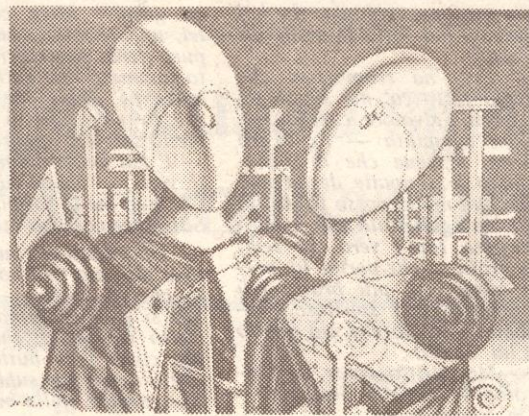
## Il maestro del silenzio

di Maurizio Fagiolo

**G**ALLEGGIANO nell'ombra i venti capolavori di Giorgio de Chirico dipinti a cavallo della prima guerra mondiale, tra Parigi e Ferrara, Roma e Firenze. Dobbiamo all'Istituto di Cultura di Palazzo Grassi e a Giuliano Briganti questa mostra prestigiosa che presenta anche opere dei cosiddetti «metafisici»: una categoria che dovrebbe comprendere Carrà e Grosz, Magritte e Nash, D'Alì e

cosicché Palazzo Grandi diventa il plastico di sé stesso, e ogni de Chirico in queste salette buie si illumina come un diamante. E per segnalare il catalogo una volta tanto importante, anche per i molti documenti spesso inediti (ha collaborato con Briganti Ester Coen). Peccato che due o tre quadri appaiono dubbi, mentre è strana la musa inquietante di Guttuso che dettò in aereo la mostra al signor Valeri Manera. Compromessi a parte, è notevole la nuova immersione nell'aura greca ed enigmatica, il contatto veramente fisico con quel genio che nel 1912 si firmava ancora «Giorgio» alla greca.

«Fu soltanto dopo la guerra, quando trovai a Monaco, in un numero della rivista *Valori plastici*, alcune riproduzioni di tele 'metafisiche' di de Chirico, che scoprii infine la mia vera strada. Ebbi allora l'impressione di riconoscere qualcosa che mi era familiare da sempre, come quando una sensazione di 'già visto' ci rivela tutta una zona del nostro mondo onirico che ci rifiutavamo di vedere o di comprendere, per una specie di censura». Ecco, basterebbe una dichiarazione (confessione?) del genere, che appartiene a Max Ernst, uno dei protagonisti dell'immagine del XX secolo, a chiarire l'importanza e il ruolo del Grande Metafisico.



In alto:  
Ritratto di  
Apolinare  
(De Chirico).

A destra:  
Ettore e Andromaca  
(De Chirico).  
In basso:  
Daum Marries  
(Grotz)

Primo Conti, Morandi e Raderscheidt... Come dire, una categoria un po' irreali o surreali o, per restare nel tema, metafisica.

Il sapiente allestimento (a cura di Maurizio Di Puolo) cambia le dimensioni del palazzo, precipitando una riga enorme nel Canal Grande,

Dichiarazioni analoghe furono fatte, del resto, da André Breton e Salvador Dalí, Yves Tanguy e George Grosz, René Magritte e Giulio Paolini... Come dire che il «primato» di de Chirico, ormai noiosamente ripetuto e negato, esiste e va studiato sui testi e nella realtà.

Da parte mia, mi infastidisce sempre sentir parlare di una corrente «metafisica», e lo dico subito per sgombrare il campo da ogni equivoco. Quell'incontro di Ferrara tra il rosso del castello antico e le nuove ciminiere della provincia ebraica, quel «sodalizio» tra de Chirico e pochi altri (Carrà, Morandi, De Pisis) è puramente casuale. Non che gli altri non abbiano un loro posto preciso nell'arte italiana, ma sempre più mi sembra, carte alla mano, che si trattasse d'un reverente accostamento e d'un discepolato tattico. Era lui, Giorgio de Chirico, affiancato dal grande Savinio, a uscire sempre solo da ogni confronto. Al di là della fisica (o «oltre la realtà», come tradurrà Breton) c'è lui, e gli altri non fondano scuole ma si proclamano seguaci. Dire «la pittura metafisica» è, poi, una bella astrazione etichettante: come dire «la pittura fantastica», visto che nella pittura c'è sempre la fantasia...

Ma per tornare a quella confessione di Max Ernst, c'è ovviamente da sottoscrivere una serie di impressioni o giudizi. De Chirico è sorpreso dalla sua tela, come lui dice (mutuando certo l'affermazione di Nietzsche che si diceva «sorpreso» da Zarathustra), ma sono anche gli spettatori a riscoprire ogni volta questa sorpresa. De Chirico mette in scena il banale, il normale, il quotidiano, vestendolo dei colori nuovi del suo cervello mitico; eppure, per chiunque, quegli oggetti trasfigurati esistono da sempre, come esistono i «resti diurni» che danno ma-

teria e vita a sogno. De Chirico non dice come stanno realmente le cose, ma dice la sua verità, declina le stigmate d'una personalità apolide: e così facendo costringe anche il riguardante (che si chiami Max Ernst o Visitatore Attento) a indagare in se stesso, a conoscersi nel riconoscere la cosa che forse ha conosciuto sempre, a togliere i diaframmi delle «censure», a immaginare perfino l'immaginazione.

Il salto tra de Chirico e gli altri in questa mostra mi sembra poi addirittura gigantesco. Lo stesso che c'è tra Cristoforo Colombo e i «padri pellegrini». De Chirico quel mondo non l'ha esplorato: semplicemente, l'ha scoperto. E, quasi, inventato. De Chirico è diventato padre di tutti i surrealisti e di tutti i realismi magici e di tutti i concettualismi, rinnegando ogni volta la sua primogenitura. Sempre disdegnoso, ha tenuto a dichiarare che quelle tele, sogni o memoria che fossero, erano sue soltanto, e in nessun caso avrebbe potuto sottoscrivere quelle altrui (figuriamoci, poi, i sogni altrui o le memorie)...

Basta analizzare un quadro per dissezionare l'universo ancora tanto poco evidente di questo mago in esilio: penso al metafisico ritratto di Guillaume Apollinaire concesso in prestito a Venezia dal Beaubourg. Un ritratto mitico e con toni da esorcista, visto che la sagoma nel fondo è colpita da un bersaglio, come sarebbe stato ferito al capo di lì a poco il poeta-soldato. In primo piano una statua greca, verosimilmente apollinea (Apollo = Apollinaire) ma leggermente variata: gli occhiali da sole sono la modificazione del «ready made», ma anche il commento «moderno» alla figura troppo solare di Apollo. Il vate si accampa nelle piccole quinte del quadro come l'oracolo e il vaticinatore

(desunti da Boecklin) nei primi quadri di de Chirico: ma non c'è mai la figura, perché il poeta è una statua, e nello sfondo c'è l'ombra o la sagoma.

Viene così alla mente una giovanile riflessione di de Chirico in margine a Nietzsche: «Quando Nietzsche parla del piacere che egli prova leggendo Stendhal o ascoltando la musica della Carmen, se si è sensibili, si intuisce quello che egli vuol dire: nel primo caso non esiste più un libro, nel secondo non c'è più il brano musicale: essi sono diventati una 'cosa' dalla quale si ricava una sensazione. Quella sensazione è soppesata, giudicata e confrontata, con le altre più familiari, scegliendo così la più originale». Quante parole-concetto, in queste poche righe: la sensibilità e l'intuizione, la sensazione e il confronto, l'originalità e la reificazione...

E poi c'è lo spazio: quelle prospettive che non coincidono, le ombre nette come geometrie e viceversa («Ombre precise geometriche» chiede de Chirico al sole, «di una bellezza terribile»). Nel verde assurdo da dodicesima ora (quella della malinconia, spiega De Chirico) fanno la loro apparizione la formella di un pesce e di una conchiglia vagamente marini o culinari: un qualcosa che non riesce a comunicare altro che la sospensione dell'enigma. Sono gli anni che de Chirico proclama la necessità dell'assenza dell'uomo dal quadro, perché alla ribalta devono venire solo le sue evocazioni e i suoi fantasmi (il suo voler essere «superuomo» e quindi creatore distante). Quando de Chirico ricomincia a «fare figure», scrive nel 1919 un addio esemplare al silenzio metafisico: «Amici d'un nuovo sapere, nuovi 'filosofi', possiamo finalmente sorridere con dolcezza alle grazie della nostra arte».