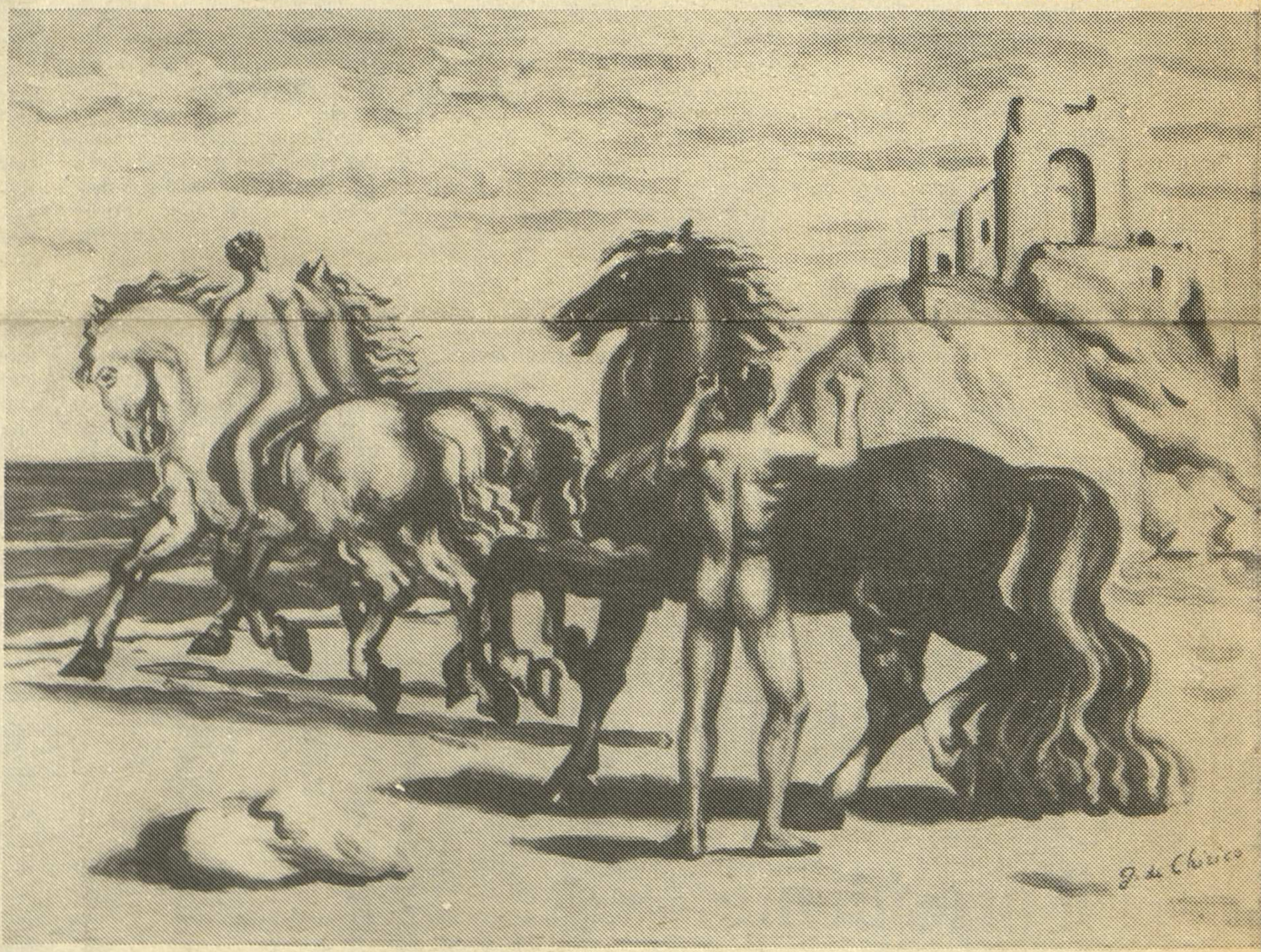




Georges d'argento e di cera

di GIULIANO BRIGANTI



A sinistra, dall'alto, Giorgio De Chirico: Ritratto di Apollinaire (particolare); Cavalieri sulla spiaggia

Si apre domani a Roma una grande mostra dedicata a De Chirico

ROMA — Oramai lo pensano molti, forse lo pensano tutti (tutti, s'intende, nel sempre più affollato e rumoroso condominio dell'arte): è inconcepibile, per non dire altro, che la nostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna non abbia mai dedicato, prima della attuale manifestazione, una mostra, una grande mostra, a Giorgio De Chirico, uno dei massimi artisti italiani di questo secolo, una delle «persone prime» dell'arte contemporanea europea. Così come è inconcepibile che nelle sue collezioni permanenti la Galleria possieda così poche sue opere e che queste poche siano per di più, fra le meno significative.

Lo si è detto tante volte, che ora dà quasi fastidio ripeterlo. Ma evidentemente c'era bisogno proprio di questo: cioè che tutti la pensassero così, che De Chirico attirasse su di sé l'attenzione e l'amore dei più giovani artisti, che studi finalmente seri e precise ricerche filologiche cominciassero ad analizzare la sua opera come quella di un antico maestro, che il Museum of Modern Art di New York, il massimo tempio della fama consolidata (dalla storia e dal mercato), stesse preparando da tempo una grande mostra, prevista per la prossima primavera, dedicata, se non sbaglia, soprattutto al periodo metafisico (gli americani, si sa, in questo campo non cambiano facilmente idea e, per loro, De Chirico finisce nel 1912); che, insomma, la sua imperturbata figura lunare, di argento e di cera, si pietrificasse nella storia, divenisse un monumento. Un monumento, magari visto di schiena, come quelli delle sue *Piazze d'Italia*.

Solo allora la nostra maggiore galleria d'arte moderna, il cui passato, per altro, Dio sa se è carico di mostre d'ogni genere, si è mossa. Ed una mostra di De Chirico ora c'è. Bisogna quindi ringraziare Giorgio de Marchis, con Bruno Mantura, Pia Vivarelli e gli altri collaboratori, che per ragioni implicite di possibilità o di età non sono, bisogna dirlo subito, per nulla responsabili del fatto che il riconoscimento sia giunto così tardivo.

La colpa, del resto, è questo e egualmente stranoto, ricade soltanto sulla cultura artistica italiana: anche sulla migliore, che non ha mai, o quasi mai, sia nel primo che nel secondo dopoguerra, saputo riconoscere la grandezza e la portata di De Chirico né, di conseguenza, tributargli alcun riconoscimento, se si esclude la bella mostra al Palazzo Reale di Milano; ma siamo, con questa, al 1970 e quindi anch'essa, a ben pensarci, è un omaggio molto tardivo. Crebbe, fra l'altro — lo ricordo bene, perché facevo parte del comitato ordinatore — fra mille difficoltà che furono superate, e in parte soltanto, dalla tenacia dei pochi, vecchi o giovani, che da sempre o da poco credevano fermamente in lui. Sì, la colpa deve attribuirsi soprattutto al fatto, come ha giustamente scritto Guttuso, che coloro che dominarono nel bene e nel male la critica d'arte italiana, Roberto Longhi e Lionello Venturi, furono, per diverse

ragioni, sempre ostili a De Chirico, seguiti, salvo alcune eccezioni, dalle rispettive scuole. Ma la colpa è anche, sarebbe ingiusto non dirlo, del nostro ineffabile (ma adorabile) Georges (mi viene spontaneo in questo caso, un po' oscuro, chiamarlo come lo chiamava la moglie) e dei pasticci non pochi che ha saputo combinare, a parole e a fatti, in tutto il corso della sua vita: dovuti però a ragioni molto più profonde di quelle che solitamente sono chiamate in causa.

Per farla breve, una mostra ora c'è e, devo dire, va al di là delle aspettative: è, insomma, ancora una bella mostra. Dico «è ancora» perché so per esperienza (un'esperienza che risale a meno di tre anni fa, quando organizzai la Mostra della Metafisica a Venezia) quanto sia difficile oggi, anzi come sia praticamente impossibile, operando in Italia, mettere insieme una mostra di De Chirico come la si vorrebbe. C'è la non disponibilità della collezione Mattioli (*L'enigma dell'ora*, *Le Muse inquietanti*), la non disponibilità dell'insostituibile gruppo delle opere metafisiche già appartenute a J. T. Soby (lo storico americano dell'artista, recentemente scomparso); la quasi impossibilità di ottenere prestiti dai musei americani ed europei e dai collezionisti privati stranieri. Dato che, per chi non lo sapesse, nei musei italiani di De Chirico ce ne sono assai pochi, arrivati per lo più del tutto casualmente, senza scelta e, comunque, nessuno anteriore al 1920. In quanto ai privati, che pure hanno, si guardano bene, se proprio non costretti, a collaborare prestandoli alle mostre, terrorizzati come sono da ogni rapporto con lo Stato che, in questo campo, ha atteggiamenti sempre fiscali e punitivi. Così non resta che ricorrere, come sempre si fa, alla grande cortesia e generosità di Riccardo Jucker che, a quanto pare, non viene mai meno.

Sgomento e felicità

E' chiaro che tutto ciò rende molto difficile rappresentare pienamente il periodo degli «enigmi» e della «metafisica», cioè gli anni dal '10 al '20, e quindi dare al pubblico la vera misura della grandezza e della poesia di De Chirico. Così come non è facile, per ragioni non dissimili, ottenere quelli che sono i veri capolavori del secondo periodo parigino, dal 1926 al '30, che ebbe momenti di grande felicità creativa e rappresentò per lui un rapporto vivo e nuovo con la pittura e con le immagini, ma che ebbe anche momenti di ripetitività e di stanchezza; né scegliere bene fra le opere, tanto più numerose e disponibili degli anni più tardi, che arrivano fino a quella commovente ripresa di motivi metafisici, nuovamente elaborati e inventati, alla quale si abbandonò sul traguardo degli ottant'anni; opere anche queste per particolari ragioni non facili da ottenere.

Se si tengono presenti tutte queste difficoltà, o addirittura impossibilità, la mostra può considerarsi ben riuscita. Vi sono esposti sessantatre dipinti e una settantina fra disegni e opere grafiche; vi sono anche nove costumi originali per due balletti del 1924 e del 1931. Si può dire che, come era nelle intenzioni degli organizzatori, tutti i periodi, o quasi, vi sono rappresentati, considerando però le varie fasi dell'attività di De Chirico più sinteticamente che analiticamente. Le lacune, quindi, non mancano. Non credo, comunque, che il sistema adottato, di una ripartizione proporzionale delle opere scelte,aggiudicando tre o quattro opere ai periodi di «attività più intensa in senso creativo» e un'opera ogni tanti anni ai periodi «di stanchezza e di ripetitività», sia un criterio da seguire per far conoscere al pubblico chi veramente sia De Chirico. E' un metodo che sa piuttosto di ripiego, e sarebbe ancora giustificabile data l'impossibilità, di cui ho detto, di portare in Italia, che so io, *L'angoscia della partenza* di Buffalo, *la Gare Montparnasse* di Soby, o il *Mistero e malinconia di una strada*, anch'esso in America. So, per averlo provato più volte, quale sia l'effetto sconvolgente (un senso di sgomento e di felicità insieme) che si prova davanti ad una parete dove siano, un accanto all'altra, quattro o cinque opere di De Chirico della qualità di quelle ricordate. Insomma, non si tratta di raccogliere campionate, come si fa per misurare l'inquinamento dell'atmosfera, ma di sentire dove si respira aria vivificante e dire: venite a respirare. Se è possibile farlo, naturalmente.

Sono esposti, comunque, anche dei buoni quadri del periodo metafisico, più di quanti non fosse dato sperare; ma, lo ripeto, non bastano a far capire cosa fosse De Chirico in quegli anni, per la mancanza di almeno una o due *Piazze d'Italia* della qualità di quelle che prima ho ricordato. E' vero che c'è la premonizione dell'*Enigma dell'oracolo* del 1910 e il ritratto di Apollinaire del '14, così famoso, quest'ultimo, ma che ho sempre pensato non debba considerarsi proprio fra i più belli di quel periodo favoloso, come se fosse insidiato da un lieve, ma lievissimo sospetto di freddezza, di stanchezza, di non coinvolgimento. E' meglio rappresentarlo, invece, il periodo seguente, dal momento dei *Valori plastici* a quello, romano, delle *Ville*, quando De Chirico aveva lo studio ai piedi del Gianicolo, ai giardini d'Alibert, vicino ad uno «spiazzo alberato con fontane, panni a stendere e una vista assai pittoresca dei greppi gianicolensi, con ville e boschetti», come racconta Antonio Baldini nel 1922; e sembra proprio un suo quadro di quell'anno. Ed è ancor meglio rappresentarlo il suo secondo periodo parigino, dal '26 al '30, non fosse altro per la presenza delle stupende e picassiane *Nude* del Museo Puskin di Mosca o dei *Gladiatori* dell'Institute of Arts di Detroit, fra i più belli della serie. Il re-

sto è da tutti più conosciuto e, per gli anni dopo il '40, si prova ancora qualche difficoltà ad annetterlo ai territori della pittura. Ma anche quello andava rappresentato.

Il quadro, così, è abbastanza completo anche se di necessità frammentario. C'è un momento, però, di passaggio, che si può cogliere molto bene alla mostra in due quadri: il momento in cui De Chirico si affacciò per la prima volta, nel 1910, a Firenze, ai domini della metafisica, il momento di passaggio fra il *Ritratto del fratello Andrea* e l'*Enigma dell'oracolo*. Era quello per lui un momento di crisi, di spleen, di inferma salute, come lui stesso scrisse, «di morbida sensibilità». Uno di quei momenti, così rari nella vita di un uomo, nei quali per un combinarsi di circostanze anche l'elemento casuale converge, sino a combaciare e a identificarsi con le aspirazioni inconse, tramutandosi in risultato significativo.

Il senso dell'enigma

L'enigma dell'oracolo, eseguito subito dopo il ritratto del fratello, che era ancora legato al precedente periodo boeckliniano, sembra registrare il momento preciso in cui De Chirico fu colto come di sorpresa, a sua insaputa, da immagini che gli si rivelarono diverse e in qualche modo esorbitanti dall'occasione che le aveva provocate. In quella totale non corrispondenza consisteva il salto di qualità nei confronti dei dipinti precedenti con centauri, sirene e tritoni e paesaggi classici, con i quali De Chirico pensava di evocare direttamente il mito entrando nel suo spazio psichico dalla porta dell'immaginazione e sull'onda di un particolare stato d'animo, ma senza perdere il filo della tradizione iconografica; offuscando cioè, senza rinnegarla del tutto, la vecchia eredità delle relazioni fra mito e coscienza. *L'enigma dell'oracolo* è invece la sintesi di un'immagine significativa che supera l'occasione che l'ha provocata, cioè l'intenzione di ispirarsi al sentimento di «solennità dolorosa» di uno dei dipinti più inquietanti di Boecklin, *Odisseo e Calipso*. E' la misteriosa estraneità di un'immagine, la sua solitudine mitologica, la sua carica simbolica che non simboleggia nulla, che non illumina nulla di noto, che non rimanda ad alcun significato nascosto ma, una volta spiegato, intelligibile; è la natura di enigma, come è da allora sempre ricordato nel titolo, un enigma che fa coincidere l'ignoto con il vuoto di senso, nella illuminante certezza di scoprire in quel vuoto il «senso profondo», cioè il pieno dell'assoluto; è questo continuo rimandare al vuoto (e al silenzio) come unico e possibile luogo della realtà, che propone in questo piccolo primo quadro «metafisico» di De Chirico un nuovissimo e moderno sentimento del mito.