

## GIORGIO DE CHIRICO, ARDENGO SOFFICI E ROUSSEAU IL DOGANIERE UNA NUOVA FONTE PER LA NASCITA DELLA METAFISICA A FIRENZE<sup>1</sup>

Fabio Benzi

### *Soffici e Rousseau a Firenze. Un'altra fonte per la Metafisica dechirichiana*

Nel corso del 1910, trascorso a Firenze, provato da una malattia intestinale cronica che nessuna medicina riusciva a risolvergli, de Chirico dipinge poco (forse, quasi nulla) e si dedica soprattutto alla lettura.<sup>2</sup> Certamente avrà approfondito il suo studio su Nietzsche, come emerge dal primo libro consultato alla Biblioteca Nazionale di Firenze il 23 aprile 1910 (*L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*), oltre a consultare diversi libri di filosofia (Kant, Schopenhauer, Platone), di archeologia e storia antica, di letteratura anche moderna (come si evince dalla richiesta di una «Revue», che può essere forse identificata con la «Nouvelle Revue Française»); ma analogamente avrà avuto modo di rendersi conto di ciò che nella Firenze dell'epoca, una delle città più vive del dibattito letterario ed artistico in Italia, si andava svolgendo. Senz'altro vide la *Prima mostra italiana dell'Impressionismo* al Lyceum di Firenze, aperta nell'aprile 1910, organizzata da Ardengo Soffici;<sup>3</sup> non doveva essere una novità assoluta per de Chirico, che alle Secessioni di Monaco aveva già avuto modo di vedere opere impressioniste, tuttavia essa costituì per Firenze un'occasione di avanguardia che mise Soffici su una ribalta di avanguardismo che già la rivista «La Voce», una delle principali pubblicazioni culturali italiane, aveva contribuito a porre. La rivista, punta di diamante dell'intellettualità fiorentina, vedeva la triade Prezzolini-Papini-Soffici definirsi come una delle *leadership* culturali del Paese, nutrita da un cosmopolitismo indiscusso, che aveva sopravanzato le già importanti emergenze rappresentate dalle riviste «Hermes», «Leonardo» (che costituisce l'antefatto della «Voce») e «Il Marzocco», anch'esse fiorentine. La rivista inoltre amplia notevolmente il raggio prevalentemente letterario del «Marzocco», assumendo un piglio anche artistico e filosofico. Non c'è dubbio che de Chirico fosse al corrente di tutto ciò: Calvesi ha ben illustrato il complesso intreccio tra le idee di Papini e gli incunaboli intellettuali della Metafisica dechirichiana.<sup>4</sup> Anche se non necessariamente da anticiparsi a un primissimo e più ipotetico soggiorno fiorentino, come ipotizza

<sup>1</sup> Questo testo è stato pubblicato, con alcune varianti, in *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, catalogo della mostra a cura di S. Frezzotti, Electa, Milano 2014.

<sup>2</sup> «Leggevo, più che non dipingessi; leggevo soprattutto libri di filosofia ed ero colto da forti crisi di nera malinconia», G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani Milano 1962, p. 65. Quanto affermato da de Chirico è pienamente confermato da un articolo di portata fondamentale (V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911). La scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13, 2014, pp. 171-211), che identifica i numerosi testi assiduamente letti da de Chirico e Savinio (con interessi decisamente divaricati) alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

<sup>3</sup> Sulla mostra, vedi J.-F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence en 1910*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1994.

<sup>4</sup> M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli Editore, Milano 1982.

Calvesi, la dialettica papiniana deve aver certamente lambito, e profondamente, la formazione inquieta di quel 1910 che avrebbe condotto all'elaborazione dei primi quadri della nuova "visione". Nietzsche, Schopenhauer, Weininger, bagaglio anche papiniano discernibile nei suoi numerosi scritti, costituirono per de Chirico un contraltare tutto fondato su analogie di intuizioni. Notiamo, in aggiunta a ciò, che «La Voce» era una palestra per tali riflessioni: citiamo a questo proposito un saggio di Giulio A. Levi, in realtà una lunga recensione intitolata al filosofo *Oskar Ewald*, di data molto significativa (22 settembre 1910), comparso sulla «Voce» assieme a un importante articolo di Soffici sull'uso della prospettiva (che apre riflessioni fondamentali per l'uso eccentrico della stessa prospettiva nella Metafisica dechirichiana, già rimarcate da Calvesi<sup>5</sup>); nell'articolo si esaminano i saggi di critica filosofica di Ewald su Nietzsche, le sue analogie col pensiero di Weininger: cioè esattamente le riflessioni dechirichiane di quel momento.

Tuttavia dalla predominante, anzi esclusiva trattazione di Calvesi su un eventuale quanto evidente rapporto Papini-de Chirico, tutto proteso sul versante della visione filosofica, letteraria e poetica, rimangono esclusi gli elementi stilistici, pittorici, che condussero alla elaborazione di un nuovo stile figurativo di de Chirico. E soprattutto il rapporto col pensiero pragmatico e critico, specificamente artistico di Soffici, che come vedremo può costituire il grande tassello mancante di quel complesso nodo di riflessioni concentriche che porterà nell'autunno 1910 alla definizione della poetica *pittorica* metafisica.

Infatti il punto cruciale della novità metafisica dechirichiana risiede non solo nell'elaborazione di un nuovo sistema poetico ed estetico ma nell'elaborazione di un sistema completamente nuovo di rappresentazione, in una discontinuità evidente con la sua produzione böckliniana precedente (milanese, per intenderci), rispetto alla "*nouvelle vague*" iniziata con i quadri dipinti a partire dall'autunno 1910: *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle*. Tale novità non è solo di contenuti, ma deve la sua originale forza espressiva all'adozione di una nuova e inedita tecnica pittorica, che diversamente dalla sua precedente riesce a condensare il senso oggettivo dei simboli svuotati da ogni significato, di un'evidenza icastica e scarna che costituisce la base essenziale di quella nuova *Stimmung* che de Chirico riesce finalmente a realizzare compiutamente nell'autunno 1910.

Un primo riferimento sul cambiamento in atto si trova nel gruppo di lettere di de Chirico all'amico monacense Fritz Gartz degli anni tra il 1909 e 1911.<sup>6</sup> Il gruppo inizia con una breve

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>6</sup> Il carteggio completo scritto in tedesco (che include una lettera della madre Gemma in francese e una cartolina di Savinio), è pubblicato con traduzione in italiano e inglese in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 521-579. Il carteggio è stato al centro di una lunga diatriba risolta definitivamente grazie all'approfondita analisi che ha stabilito in modo definitivo la consecutio delle lettere, in particolar modo della lettera che de Chirico scrive nel dicembre 1910 in cui annuncia di fatto la scoperta della Metafisica. Questa periodizzazione, emendata dagli errori cui induceva la falsa data "gennaio 1910", sgombra definitivamente il campo dalle strane ricostruzioni che vari autori hanno proposto, arretrando, a dispetto di ogni evidenza storica, al 1909 la nascita della pittura metafisica: unico modo forse per ottenere un'attenzione critica altrimenti inarrivabile. La periodizzazione rimane dunque saldamente quella consolidata dagli studi. Né, d'altra parte, si capisce come l'eventuale quanto ingiustificato arretramento potesse modificare l'originalità dell'intuizione dechirichiana, declinandola su Savinio. La formulazione figurativa della *Stimmung* metafisica spetta esclusivamente a Giorgio de Chirico, e semmai, come emerge dalle lettere, fu de Chirico che aiutò l'amato fratello Savinio a mettere a fuoco la sua visione musicale ("mio fratello e io abbiamo ora composto la musica più profonda"). La questione, con i molteplici interventi collegati, è ripercorsa in P. Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10, 2010, pp. 28-58.

cartolina del giugno 1909 in cui de Chirico, scrivendo da Milano, annuncia che farà un viaggio a Roma nel settembre. Una seconda cartolina con timbro dell'8 luglio 1909 ribadisce di avergli scritto un paio di settimane prima senza aver avuto risposta. Una terza lettera del 27 dicembre 1909, più significativa, specifica che ha fatto il previsto viaggio a Roma e Firenze, ma nell'ottobre, e che in primavera intende trasferirsi a Firenze e aggiunge: "Ho lavorato molto e ho studiato molto, e ho ora delle mete molto diverse rispetto a prima". Chiede inoltre all'amico il regolamento della Secessione (di Monaco) per potervi esporre nella prossima primavera (cioè nel 1910). Il giorno 11 aprile 1910 scrive nuovamente, ormai da Firenze, dove si è evidentemente già trasferito, ringraziando l'amico dell'invio dei documenti della Secessione richiestigli con la precedente missiva, aggiungendo che comunque non pensa più di esporvi, preferendo pensare a una mostra personale; parla inoltre di quadri "troppo profondi" per una mostra come la Secessione: è forse l'indice di un inizio di cambiamento nella sua pittura, o quanto meno di diverse riflessioni (più probabilmente, come si vedrà, di una stasi creativa in ordine a ricerche inquiete ma ancora senza sbocco). A questo periodo di transizione sono da attribuirsi dipinti, come *Serenata*, non dissimili tecnicamente da quelli böckliniani dipinti a Milano, ma in cui si accentua l'aspetto "profondo" e misterioso, a confronto con il carattere più esplicitamente mitologico dei precedenti.

La questione del cambiamento di stile pittorico è davvero evidente, come si vede nel confronto tra i nuovi quadri metafisici e quelli più semplicemente böckliniani precedenti: nei quali lo stile pittorico ha intrapreso e realizzato un'evoluzione radicale che ne cambia sostanzialmente il valore linguistico ed espressivo. E non è tanto, questa differenza, legata a un allontanamento dalle iconografie böckliniane, che difatti continuano a emergere anche sotto forma di citazioni nei nuovi dipinti. Si tratta più propriamente di un abbandono totale e radicale del precedente stile pittorico e rappresentativo, derivato dal realismo di Böcklin e di Klinger, da quel modo di dipingere a pennellate minuziose e strisciate, pastose e tremolanti, dei dipinti milanesi, legato al linguaggio del realismo ottocentesco quanto del simbolismo mitteleuropeo, che viene risolto e superato nei nuovi dipinti in una stesura "aplat" delle campiture, in un abbandono pressoché totale delle vibrazioni pittoriche che le pennellate dei quadri precedenti ancora evocano: che conferivano un valore fenomenico e realistico anche a soggetti del tutto fantastici, come centauri o personaggi immersi in un'antichità mitica.

Risulta talmente evidente, questo passaggio di stile, e di una radicalità così assoluta, che dà il passo e la misura alla stessa novità dei nuovi dipinti metafisici. Eppure si stenterà a trovare nelle indagini critiche anche recenti, una spiegazione, o anche un suggerimento, relativo a tale mutamento tecnico e, di conseguenza, linguistico d'importanza così capitale. Infatti tale subitanea messa a punto del linguaggio pittorico e stilistico metafisico, viene data come il risultato dell'evoluzione e messa a punto di un pensiero eminentemente filosofico, che trova infine una precipitazione significativa e finale con l'elaborazione dei due quadri citati. Questa è anche, nella sostanza, l'interpretazione che ne fornisce de Chirico stesso, non alludendo ad alcun suggerimento "visivo", ma solo teorico e filosofico, ai fini di tale realizzazione. Tuttavia due punti mi sembra debbano indurre a ricercare

ulteriormente nella direzione di precise suggestioni di natura più eminentemente “figurativa”. Il primo è relativo alla stessa riflessione estetica, che non cambia di binario, pur approfondendosi, ponendosi sul registro Böcklin-Nietzsche fin dai tempi, almeno, del soggiorno monacense: il che non può aver generato i motivi invece di discontinuità che sono riscontrabili nelle nuove opere pittoriche. L'altro, in parallelo, è che in effetti una suggestione, un riferimento visivo più concreto deve esserci stato, per aver determinato un mutamento “linguistico” di tale portata. In pratica, non essendo mutato sostanzialmente l'indirizzo teorico, una scintilla che lo ispirasse a cambiar così radicalmente stile rappresentativo è, dal punto di vista filologico, un dato di essenziale necessità. *Natura non facit saltus.*

Uscendo dalla particolare suggestione fiorentina (ma sempre di natura filosofico-letteraria) di Papini, e guardando nel contemporaneo contesto toscano, ho l'impressione che si possa significativamente individuare il punto responsabile di questo “salto” tecnico, che finalmente giunge a realizzare la completa applicazione del sentimento di straniamento metafisico.

Tentativi di individuare alcuni riferimenti stilistici di de Chirico metafisico a quell'altezza cronologica sono stati fatti, e con molta efficacia, da Calvesi:<sup>7</sup> la pittura giottesca e di Paolo Uccello, sostanziata da una lettura critica della prospettiva “primitiva” che dalle pagine della «Voce» veniva proprio in quel momento enfatizzata da Soffici<sup>8</sup> (e tuttavia essa risulta più evidente in opere appena successive alle due iniziali); l'influenza di Gauguin, che però lo stesso Calvesi è portato a collocare in una fase più avanzata, “parigina”, del pittore, così come quella di Van Gogh e Picasso. Anche un'influenza di Tiziano, che però è certo meno evidente e sostanziale se comparata a quei “piani cromatici, sempre intrisi anzi d'una certa cupezza, come quegli straordinari verdi o rossi che, quand'anche in luce, non splendono”.<sup>9</sup> Anche l'influenza di Matisse, evidenziata criticamente già alla fine degli anni Novanta del Novecento in un allestimento temporaneo del MoMA di New York e ripresa da Baldacci,<sup>10</sup> non è databile a quella fase del 1910 (il dipinto di Matisse esposto a Firenze alla mostra impressionista è assai lontano dai piani monocromi e uniformi dechirichiani): una linearità che oppone *silhouettes* cromaticamente contrastante, assieme a un sintetismo formale, è presente soprattutto in certi nudi più tardi, come *Étude e Nu (au cheveux noirs)* del 1913, che ricorda anche nel tratteggio scuro certi analoghi nudi matissiani.

Soffici da parte sua, accanto a quel significativo articolo sull'uso della prospettiva dei primitivi che tanto dovette operare sulla rappresentazione dechirichiana successiva, parigina (ove cioè le prospettive sembrano contraddirsi, creando scenari tanto oggettivi quanto spiazzanti, ancora non evidenziabili nelle opere fiorentine), dedicò sul numero della «Voce» del 15 settembre 1910, un articolo al Doganiere Rousseau (fig. 1). L'articolo, già impostato tempo prima da Soffici, che aveva all'inizio dell'anno acquistato ben due dipinti dal pittore francese (una *Natura morta* e un *Paesaggio*), viene

<sup>7</sup> M. Calvesi, *op. cit.*, pp. 55-62.

<sup>8</sup> A. Soffici, *Divagazioni sull'arte*, in «La Voce», 22 settembre 1910, in particolare il paragrafo *Le due prospettive*.

<sup>9</sup> M. Calvesi, *op. cit.*, p. 56.

<sup>10</sup> P. Baldacci, *Giorgio de Chirico e il “Novecentismo”*. *Alcune riflessioni*, in *Novecento, Arte e vita in Italia tra le due Guerre*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, p. 372.



terminato e pubblicato dopo la notizia della morte del pittore. Tra la pubblicazione dell'articolo e la visione e realizzazione da parte di de Chirico del primo dipinto metafisico, nell'autunno<sup>11</sup> del 1910, possiamo immaginare le sue attente e significative riflessioni. Riportiamo ampi brani dell'articolo, che è diviso in due parti. Nella prima Soffici parla della pittura popolare, che sostiene essere una delle rivelazioni più significative per un'intelligenza affaticata<sup>12</sup> (da notare come anche de Chirico sentisse la novità metafisica un sollievo alla sua sensibilità stanca ed eccitata<sup>13</sup>): "Non so se voi siete come me [...] ma io adoro quella pittura che le persone intelligenti dicono stupida", conclude Soffici. Nella seconda parte egli parla più propriamente di Rousseau, della modernità della sua pittura, dei suoi riferimenti culturali (Paolo Uccello) e persino della sua originale tecnica pittorica.

Nella prima parte troviamo delle affermazioni che saranno ampiamente riecheggiate da de Chirico, e delle descrizioni di scene che sembrano una premonizione per quanto realizzerà di lì a poco la nuova pittura metafisica dechirichiana; o meglio, un suggerimento poetico e tematico per de Chirico. Anche il linguaggio visionario, fatto d'illuminazioni quasi rimbaudiane o nietzschiane, corrisponde al linguaggio dei primi scritti conosciuti di de Chirico, risalenti al 1911-1915. Vediamo.

Così Soffici: "La pittura che dico io è un'altra: più ingenua, più candida, più virginale, per così dire [...]. Ma oh! L'intensità d'espressione che la stessa goffaggine delle forme e del colorito aumentavano! [...] Tragedia irrimediabile d'anime oscure e subalterne! Tutta la vita cosmica [...] all'indomani di un cataclisma. Ora che ci ripenso darei anche – sempre valore commerciale a parte – il *Matrimonio della Vergine* di Raffaello per codesto cartellone! [...] Ed è giustappunto questa potenza di sentimento, malgrado tutto, (cosciente o causale, che importa?) che conta per me. Io trovo in tali opere l'espressione nuda e cruda di un'anima disadorna ma sincera, priva di armonia ma penetrata di realtà".

E così echeggia de Chirico: "Ecco cosa sarà l'artista dell'avvenire; qualcuno che rinuncia tutti i giorni a qualche cosa; la cui personalità diviene tutti i giorni più pura e più innocente"<sup>14</sup>. "L'opera ha una stranezza che si avvicina alla stranezza che può avere la sensazione di un bambino"<sup>15</sup>.

Inoltre il repertorio di oggetti menzionati da Soffici (insegne di barbiere, di negozi, baracconi da fiera), costituisce un annuncio di poetiche reinterpretazioni della Metafisica parigina (i guanti pendenti, i busti da barbiere, ecc.): "Son teloni da saltimbanchi, vecchi parafuochi, insegne di latterie, di alberghi, di barbieri, di semplicisti, tabernacoli di villaggio, ex voto, ballerine e soldati da baracconi di fiera, nature morte sopra gli usci, affreschi di salotti d'osterie campagnole".

<sup>11</sup> De Chirico stesso ricorda come la "visione" della metafisica gli sia giunta nell'autunno del 1910: da quel momento la poetica dell'autunno, con le sue ombre allungate e le luci marmoree rimarrà una costante della sua poetica. Vedi *infra*, *L'esordio della metafisica: L'événement d'un après-midi d'automne*.

<sup>12</sup> "[...] ha qualcosa di divino e che se tu l'avvicini essendo stanco ed amareggiato dalla tua intelligenza, ti consola e ti ristora, come se tu respirassi l'aria di un'antica patria che forse sarebbe stato meglio non abbandonar mai". Qui Soffici sembra addirittura prefigurare la tematica dechirichiana della "nostalgia della partenza", dell'abbandono della patria natia.

<sup>13</sup> Narrando la nascita del primo dipinto metafisico, de Chirico ricorda come egli fosse prostrato fisicamente e moralmente e come la visione gli diede un'"immaginazione che risveglia nella nostra anima qualche volta la sorpresa, spesso la meditazione, sempre la gioia di creare" in G. de Chirico *Scritti I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 652.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 614.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 607.

Le scene infantili e primordiali evocate da Soffici hanno tutta la pregnanza metafisica e solitaria delle composizioni dechirichiane, fino ai manichini parigini, gravate da un senso di malinconia: “Intorno a loro una piazza bigia e tetra si slargava come un deserto. In fondo, in fondo, laggiù, un muro bianco e dritto lungo il quale correva un cane giallo. Nessuna proporzione, nessun equilibrio fra le varie parti del dipinto. Disegno e colore atroci [...]. Quel soldato duro come il legno e lustro come una casseruola, quella serva infagottata [...] soli, in quella piazza immensa; quel cocomero, quel cane e quel muro bianco in fondo! Desolazione domenicale dei quartieri eccentrici, dintorni di caserma, passeggiate mute e solitarie insidiate dalla fatalità del capitano e del maggiordomo! [...] Un tranvai color canarino [...] arriva strisciando sulle verghe nere in curva, tracciate con le seste. Nel fondo, una fila di case marrone chiaro, sbadigliano dalle cento finestre in riga, spietatamente quadre, aperte sulle stanze buie, vuote e – si sente – disabitate. Eguale disegno eguale colore. Ma anche qui, come in mille altri dipinti di questa sorta, egual senso d’irreparabile, quotidiana, diuturna, malinconia”.

De Chirico scrive qualche tempo dopo, ormai in Francia, descrizioni pressoché identiche per effetto e *Stimmung*, in cui domina il senso della malinconia: “E l’enigma della scuola, la prigionia e la caserma; e la locomotiva che fischia la notte sotto la volta gelida e le stelle”<sup>16</sup>; “Di colpo mi trovai in una città grande e squadrata. Tutte le finestre erano chiuse, ovunque era silenzio, ovunque meditazione”<sup>17</sup>; “La città squadrata dei vincitori, delle grandi torri e delle grandi piazze assolate, il treno scorreva bruciato dagli ardori canicolari [...] non c’era più gioia. Il soldato nel vagone e la tristezza delle famiglie”<sup>18</sup>. “Fu solenne. Fu melanconico. Quando il sole arrivò al centro della curva celeste, si inaugurò alla stazione della città un nuovo orologio. Tutti piangevano. Un treno passò fischiando perdutamente”<sup>19</sup>; “Dietro i muri la vita corre come una catastrofe”<sup>20</sup>.

L’impressionante descrizione dei quadri dechirichiani, enunciata ancor prima che essi siano stati dipinti, ci dà una misura di come, poco prima della sua intuizione, de Chirico dovesse aver letto queste pagine che doveva sentir cariche di un presagio ancora non realizzato.

Quando poi Soffici parla più specificamente di Rousseau, il cerchio si stringe ulteriormente: il pittore evoca secondo Soffici “l’infantilità del mondo”, un concetto che anche de Chirico sta estraendo da Schopenhauer, e soprattutto dallo studio di Eraclito, profondo interesse dechirichiano che trovava riscontro anche in Nietzsche: “un’opera d’arte veramente immortale non può nascere che con una rivelazione. È forse Schopenhauer che ha meglio definito e anche, perché no, spiegato un tale momento”<sup>21</sup>; “è l’ora dell’enigma. È l’ora anche della preistoria”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> G. de Chirico, “Vita, vita, grande sogno misterioso! Tutti gli enigmi...”, in *Tutte le poesie. Edite e inedite*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, p. 427.

<sup>17</sup> *Ivi*, *Une nuit*, p. 428.

<sup>18</sup> *Ivi*, *Août 1911*, p. 430.

<sup>19</sup> *Ivi*, *Une fête*, p. 433.

<sup>20</sup> *Ivi*, *Le chani de la gare*, p. 432.

<sup>21</sup> In *Scritti/1*, cit., *Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir*, *ivi*, p. 649.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 623.

Seguono poi nel testo di Soffici descrizioni di piazze deserte, di melanconie struggenti e di oggetti privati di significato, di lirismo spogliato di razionalità: “Com’egli abbia saputo rendere la sinistra tristezza di uno *square* inospitale, di una viuzza spopolata, di una distesa di tetti parigini foschi sotto la volta della bigia nuvolaglia”; “composizioni [...] immense dove il grottesco si sposa al tenero, l’assurdo al magnifico e l’assoluto bislacco all’innegabile bello e poetico [...] Novo miscuglio di genialità e di strabismo mentale”; “Ora vien fatto di domandarsi: che cosa significa questo affollamento di cose eterogenee, discordanti fra loro, avvicinate senza nessuna verosimiglianza [...] Che cosa significa? Ebbene: non significa nulla [...]. Gli è che Henry Rousseau, che non ragiona ma opera di primo impulso e secondo il suo particolare modo di concepire, aveva capito questa verità, che nell’arte tutto è permesso e legittimo se ciascuna cosa concorre alla sincera espressione di uno stato d’animo. Quel canapè, quel corpo nudo, quella luna, quegli uccelli, quelle belve, quei fiori, sia per il loro colore, sia per la loro struttura, rappresentavan per lui tante immagini che, indipendentemente da qualunque logica discorsiva, consentivano nel suo spirito in una unità puramente artistica, ed egli se n’era servito come degli elementi più appropriati ad estrinsecare una sua personale visione. Conformandosi in tal maniera alle tendenze della moderna scuola di pittura la quale vuole sempre più espellere dall’arte ogni elemento razionale per abbandonarsi tutta all’esaltazione lirica emanante dai colori e dalle linee, visti e concepiti indipendentemente dalla loro pratica destinazione e dal loro ufficio di delimitatori e differenziatori di corpi e di oggetti. Onde, piuttosto che domandarsi che cosa vogliano significare quelle cose, che per il pittore non sono che immagini, sarà meglio vedere se dalle loro forme e colori rispettivi esca quel senso di poesia che egli ha voluto ne uscisse e, se sì, riconoscere la sua forza, e nello stesso tempo il suo buon diritto di libero creatore”.

I riscontri con le parole, le poetiche e i concetti di de Chirico metafisico sono impressionanti: “Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che cambiano d’aspetto, che qualche volta rompiano come dei bambini”<sup>23</sup>; “mi accorsi che c’è una folla di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura”<sup>24</sup>; “Ciò che soprattutto serve è sbarazzare l’arte di tutto quello che contiene di conosciuto fino a ora, ogni soggetto, ogni idea ogni pensiero, ogni simbolo deve essere messo da parte”<sup>25</sup>; “è soprattutto una grande sensibilità che si deve avere. Rappresentarsi ogni cosa nel mondo come degli enigmi, non solo le grandi questioni che ci si è posti da sempre, perché il mondo è stato creato, perché nasciamo, viviamo e moriamo, poiché forse, dopotutto, come ho già detto, non vi è alcuna ragione in ciò”<sup>26</sup>; “Spogliare l’arte di tutto quello che potrebbe ancora contenere di routine, di regola, di tendenza a un soggetto, a una sintesi estetica; sopprimere completamente l’uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero [...] vedere tutto, anche l’uomo, come una cosa. È il metodo nietzschiano”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 612.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 611.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 613.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 612.

<sup>27</sup> *Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir*, cit., p. 649.





fig. 2 H. Rousseau, Le Douanier, La Muse inspirant le poète (prima versione), 1909

Anche sul concetto di “stato d’animo” si pone una consonanza significativa: “Gli è che Henri Rousseau, che non ragiona ma opera di primo impulso e secondo il suo particolare modo di concepire, aveva capito questa verità, che nell’arte tutto è permesso e legittimo, che ciascuna cosa concorre alla sincera espressione di uno stato d’animo”. La parola *Stimmung*, che de Chirico pone alla base della sua percezione metafisica, significa in tedesco esattamente “stato d’animo”, e de Chirico stesso, molti anni più tardi, ricordando di aver derivato il concetto da Nietzsche, definì così questa sua intuizione estetica: “Tale novità è una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria, che si basa sulla *Stimmung* (uso questa parola tedesca molto efficace che si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera nel senso morale)”.<sup>28</sup>

Ma l’interesse forse maggiore di questo articolo su Rousseau, che descrive la sua poetica e le sue immagini da alba del mondo, è il brano in cui Soffici descrive “tecnicamente” il processo pittorico di Rousseau, in termini che certamente non mancarono di suggestionare de Chirico, costituendo un parallelo di evidenza davvero inconfutabile: “E anzitutto i suoi colori, quantunque ottenuti bizzarramente (egli stende sulla tela i suoi toni uno alla volta; prima, per esempio, tutti i verdi, poi tutti i rossi, poi tutti i celesti e così via) sono raffinati e magnifici [...] hanno sfumature e tinte di una dolcezza e ricchezza inaudite”.

Non c’è dubbio che il suggerimento tecnico, di concretezza pittorica e non solo di affinità poetica e filosofica, sia esattamente quello messo in pratica da de Chirico nelle sue primissime realizzazioni metafisiche, assolutamente diverso dalla tecnica pittorica utilizzata precedentemente: le nuove stesure divengono ampie e monocrome, rialzate da leggere pennellate chiare o scure per dare volume alle forme: una tecnica che assolutamente è diversa dallo sfrigolante tessuto in cui pennellate sovrapposte costruiscono le forme dei dipinti böckliniani. L’assunzione di questa tecnica nuova, ha per de Chirico un duplice valore: da un lato esprimersi attraverso una tecnica “moderna”, che abbandona le faticose tradizioni di paste pittoriche che si sforzano di aderire alle forme e alla realtà; dall’altra riesce a rappresentare un mondo in cui l’astrazione del colore dona alle forme un’assolutezza noumenica, astrattiva, mentale, che realizza una visione interiore e sintetica.

Se i due dipinti rappresentati nell’articolo su Rousseau sono in bianco e nero, e dalle tematiche non emerge una reale associazione con le forme dechirichiane, tuttavia la rivelazione di un “metodo” nuovo, che dona al colore preziosismi sorgivi, “primitivi”, è un suggerimento pratico

<sup>28</sup> G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 59.



fig. 3 G. de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910 (particolare)

davvero abissale: il nuovo mondo metafisico ha preso forma sulle indicazioni rivelate da Soffici a proposito di un pittore, come lui, al di fuori delle mode e dei movimenti. E da queste suggestioni de Chirico ha tratto il modo di trasformare una realtà ancora realistica e fenomenica in una forma archetipica e ferma, assoluta:<sup>29</sup> ha aperto la strada a quella “diasprificazione totale dell’universo”<sup>30</sup> che porterà a definitivo compimento a Parigi.

Un elemento comunque di diretto riferimento iconografico a Rousseau esiste, anche se de Chirico intende progredire sulla sua personale strada e sfumare il confronto con il Doganiere, una specie di fratello elettivo che conosce solo attraverso le parole di Soffici (che gli rivelano scenari di città deserte gravate da un senso di malinconia inspiegabile) e due mediocri riproduzioni riportate sulla rivista, apparentemente fuori dalle sue corde. Se la prima è una foresta tropicale con una fiera che divora un bufalo, l'altra, *La Muse inspirant le poète* (fig. 2) a ben vedere è quasi letteralmente citata nel

<sup>29</sup> Un ulteriore riferimento, benché molto più tardo, ma di straordinaria concretezza, ci è ricordato dal mercante newyorchese di de Chirico, Julien Levy (ringrazio Katherine Robinson per la segnalazione). È il 1936, de Chirico è appena arrivato a New York e Levy lo porta a fare un giro in città con Chick Austin (direttore del Wandsworth Atheneum di Hartford): “A Sands Street c’è un bar, o c’era un bar, con dei murali dipinti da un pittore della domenica con un nome italiano e una strana tecnica dechirichiana. Ordinammo delle birre e mentre le stavamo bevendo il barista bellicoso ci disse che se non portavamo via il nostro amico pazzo (Giorgio), che stava fissando intensamente i murali, avrebbe dovuto lui stesso spostare l’uno o l’altro. Volevo comprare quei murali, e glieli avrei comprati o perlomeno sarei venuto a conoscenza del nome del pittore se fossi stato sobrio. Per me era candidato ad ambire agli allori di un Rousseau il Doganiere. [...] Quella sera ero confuso (troppo birra) riguardo alle azioni e reazioni di tutti. Cosa de Chirico fosse realmente mi si chiari più tardi, in una delle sale da ballo da marinai dove concluderemo la serata. Le luci facevano male, la musica una tortura e i ballerini si lanciavano a destra e a manca in un’agonia che non era né piacevole né simulata. Giorgio aveva davvero paura. Chick ed io ci divertivamo; per un attimo capii che de Chirico *vedeva davvero le cose come erano*”. Lo stupore ipnotizzato di de Chirico ci mostra come riflettesse sulle origini della sua pittura Metafisica. Questa testimonianza così acuta fa parte delle memorie (J. Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York 1977) che comprendono un ritratto estremamente introspettivo di de Chirico, ripubblicato in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» 7/8, 2008, pp. 720-721.

<sup>30</sup> G. de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in «Ars Nova», n. 3, 1919.



fig. 4 G. de Chirico, Picasso, la baronessa Hélène d'Oettingen, Serge Férat e Léopold Survage a cena, con l'Autoritratto di Rousseau, 1914

suo primo dipinto rivelatore, *L'énigme d'un après-midi d'automne*: le due figurine perse in mezzo alla piazza, sono indubbiamente, vestite all'antica, un uomo e una donna che si tengono abbracciati, e la loro posizione, in controparte, è la stessa del poeta e della sua musa del Doganiere: una mano alzata, l'altra appoggiata dietro le spalle del Poeta; per inciso, anche la Musa di Rousseau indossa un peplo all'antica (fig. 3). Difficile non pensare che anche le figurine dechirichiane non rappresentino il Poeta e la sua Musa, in un quadro così programmatico: e che non siano allo stesso tempo un silenzioso omaggio a Rousseau, al quale più tardi dedicherà un disegno (fig. 4).

Un marginale riscontro, a posteriori, di questa stretta analogia tra de Chirico e Rousseau ci è fornito dallo stesso Soffici, quando, per primo in Italia, scrive di de Chirico, che aveva incontrato a Parigi nello studio di Apollinaire nel 1914. L'articolo è molto interessante, perché utilizza Paolo Uccello come

substantiale ed esclusivo paragone per la pittura metafisica di de Chirico, l'unico pittore che secondo lui aveva profonde analogie anche con il Doganiere. Evidentemente aveva scorto nella purezza delle stesure cromatiche di entrambi un comun denominatore che, soprattutto nelle opere parigine di de Chirico, aveva trovato l'ulteriore riscontro di una visione diretta delle opere del Doganiere, artista prediletto da Apollinaire.

Una domanda occorre porsi, alla quale non si può però, occorre dirlo, trovare una risposta determinante: cioè se nel davvero ristretto ambiente fiorentino del 1910-1911, dove si poteva incontrare chiunque solo passando davanti al caffè delle Giubbe Rosse, de Chirico abbia potuto avere un contatto diretto con gli intellettuali della «Voce», che come si è visto ebbe un'influenza assai determinante per l'elaborazione della sua svolta pittorica: e in particolare con Soffici. Nessuno dei due protagonisti ne parla, né sembra accennarvi. Eppure non è da escludere (ma nemmeno da dare per acquisito, allo stato attuale delle conoscenze), che un incontro pur occasionale possa essersi realizzato. In tal caso de Chirico potrebbe aver visto dal vero i due dipinti di Rousseau in casa di Soffici, in particolar modo la *Natura morta*, il cui sfondo verde ha la stessa risonanza di certi cieli della Metafisica, la stessa inquietante solidità di pietra dura del cielo de *L'énigme d'un après-midi d'automne*, de *L'énigme de l'oracle* e dell'*Autoritratto*, dipinti a Firenze. Una eventuale, fugace conoscenza avvenuta quattro anni prima dell'incontro parigino tra de Chirico e Soffici del 1914, quando de Chirico era ancora totalmente sconosciuto, potrebbe essere anche stata dimenticata da Soffici (non certo da de Chirico), e non ricordata da questi al nuovo amico che lo vedeva ormai assurdo nell'olimpio apollinairiano. Eppure un tratto della recensione, nella quale i due fratelli de

Chirico vengono definiti “fiorentini” (in base solamente a un anno di soggiorno a Firenze) da un fiorentino “doc” come Soffici, lascia un largo margine di plausibilità a questa ipotesi. Ecco il testo di Soffici, pubblicato sul numero di «Lacerba» del 1 luglio 1914: “Figurarsi un pittore che in mezzo al fuoco di ricerche sempre più azzardose divampate tutt’intorno in questa città che è il crogiuolo del genio mondiale, continua a dipingere con la calma e l’applicazione di un vecchio maestro solitario, una sorta di Paolo Uccello innamorato della divina prospettiva e insensibile a tutto che non sia la sua geometria bella. Ho scritto il nome di Paolo Uccello senza alcuna intenzione di

stabilire una somiglianza essenziale. Giorgio de Chirico è anzitutto assolutamente moderno e se la geometria e gli effetti della prospettiva sono gli elementi principali della sua arte, i suoi mezzi d’espressione e di emozione, è anche vero che la sua opera non somiglia a nessun’altra, antica o moderna, che sia formata su cotesti elementi. La pittura di de Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni. Per mezzo di fughe quasi infinite d’archi e di facciate, di grandi linee dritte, di masse immani di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei, egli arriva a esprimere, infatti, quel senso di vastità, di solitudine, d’immobilità, di stasi, che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima quasi addormentata. Giorgio de Chirico esprime come nessuno l’ha mai fatto la malinconia patetica di una fine di bella giornata in qualche antica città italiana, dove in fondo a una piazza solitaria, oltre lo scenario delle logge, dei porticati e dei monumenti del passato, passa sbuffando un treno, staziona il camion di un gran magazzino o fuma una ciminiera altissima nel cielo senza nuvole. I due fratelli sono fiorentini [...]”.<sup>31</sup>

Come si può notare, i termini con cui Soffici si esprime su de Chirico sono assai simili, talvolta identici, a quelli impiegati per Rousseau. Pur tenendo ben presente l’originalità di de Chirico, anche il richiamo a Paolo Uccello impiegato nel 1910 per Rousseau diviene estremamente significativo:

“Anche il buon Donatello rideva ai suoi giorni delle stramberie pittoriche del suo timido amico Paolo Uccello; ma chi sa cosa voglia dire arte e bellezza, sa oggi che aveva torto, e il pazzarello che non sapeva costruire un cavallo secondo anatomia, era uno de’ più freschi, de’ più sinceri, de’ più coraggiosi, e perciò de’ più grandi pittori del quattrocento e di tutti i tempi, di Firenze, d’Italia, del mondo. Rammentando Paolo Uccello ho forse nominato, senza volerlo, l’unico artista europeo al quale Henry Rousseau possa esser comparato. Come lui egli vive in un mondo strano, fantastico e reale a un tempo, presente e lontano, a volte risibile a volte tragico: come lui, si compiace nella



fig. 5 G. de Chirico, *Processione su un monte*, 1910

<sup>31</sup> A. Soffici, *Italiani all'estero*, in «Lacerba», II, 13, 1 luglio 1914, p. 207.





fig. 6 G. de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910

dovizia lussureggiante delle verdure, dei frutti e dei fiori, nella compagnia immaginaria d'animali, di belve e d'uccelli, come lui passa la vita nel lavoro ignorato, raccolto e paziente, salutato da risa e da scherni ogni volta che esce dalla sua solitudine per mostrare al mondo il frutto delle sue fatiche”.

### ***Un quadro proto-metafisico: Processione su un monte***

Qualche parola va detta su un dipinto che, unanimemente, viene considerato un precedente immediato della nuova via metafisica, un anello di congiunzione tra i dipinti più strettamente böckliniani e i primi *Enigmi*: *Processione su un monte* (fig. 5). La composizione deriva da una suggestione di un dipinto di Camillo Innocenti sicuramente visto alla Biennale veneziana del 1909, come suggerito da Calvesi,<sup>32</sup> o da una composizione di Charles Cottet presente sia alla Biennale di Venezia del 1903 che del 1907, come suggerisce Lecci<sup>33</sup>: il che ci mostra la capacità di cogliere stimoli

<sup>32</sup> M. Calvesi, *La nuova Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi e M. Ursino, Roma 1995, pp. 19-20. L'evidenza della notazione ha fatto accettare unanimemente tale influenza: cfr. P. Baldacci, *cit.*, 1997, p. 65.

<sup>33</sup> Sul dipinto cfr. anche L. Lecci, *Su un antico quadro di Giorgio de Chirico. Processione su un monte*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» 1/2, 2002, pp. 223-228. L'autore rileva che il dipinto di Cottet, *L'uffizio della sera in Bretagna*, esposto nel 1903, fu seguito dall'esposizione dell'acquaforte colorata di medesimo soggetto nel 1907 (sempre alla Biennale). Ivi lo vide sicuramente Innocenti, che vi si ispirò per il dipinto esposto nel 1909. Mentre de Chirico vide la Biennale del 1909, non fu presente a quella del 1907, e poté eventualmente conoscere l'immagine di Cottet solo da una riproduzione. Lecci incorre nell'errore di datare il dipinto di de Chirico al 1909, come immediato

e suggestioni da elementi davvero disparati e imprevedibili, come la pittura di Innocenti, che non sembra avere alcun punto di contatto con le riflessioni o anche i modelli centrali dechirichiani di quel momento. È insomma una cartina tornasole dell'onnivora capacità di de Chirico di utilizzare suggestioni a diversi livelli di coscienza delle immagini, della intensa capacità di rielaborazione e metabolizzazione di suggestioni anche occasionali e linguisticamente disparate. Ma oltre a queste riflessioni, che semmai riescono a circostanziare le modalità eccentriche di assumere e trasformare una meditazione in grado di colpirlo, come fu con l'articolo su Rousseau, corredato di due foto apparentemente lontane dalla sua sensibilità (ma dai contenuti invece assai consonanti con le sue riflessioni ansiose di ricercare un nuovo stile per esprimere nuovi contenuti), ciò che colpisce della *Processione* è la realizzazione tecnica: totalmente diversa dal modello di Innocenti, si avvicina enormemente a quella dei due *Enigmi* e alle suggestioni di Rousseau come lette da Soffici: toni stesi "uno alla volta" in larghe campiture, assenza di pennellate rilevate e tremolanti, definizione sintetica e "infantile" delle forme. Non c'è dubbio che il soggetto ricordi all'artista un'immagine della Grecia, ma le figure fantasmatiche che si muovono a coppie, prive di vibrazioni luministiche, appartengono già alla trasfigurazione metafisica. Quel che di primordiale e di *naïf* che sussiste nella composizione ha un diretto rapporto con le semplificazioni del Doganiere, con i suoi personaggi "infagottati", con la desolazione solitaria dei suoi paesaggi (e al contempo si distacca nettamente dalle naturalistiche figure di Camillo Innocenti, coi vestiti mossi dal vento), così come ci sono descritti da Soffici: "basta guardare i suoi ritratti, i suoi gruppi familiari, le sue scene di vita popolare, campestre o cittadina, i suoi sposalizi, le sue nature morte, i suoi paesaggi, per sentire con quale acuta ancorché bonaria e quasi simpatica penetrazione egli abbia intuito lo spavento delle anime vuote dei suoi modelli, la miseria infagottata del borghese suo simile e parente". La lontana parentela con Gauguin, ventilata da Calvesi e ripresa da Lecci attraverso il tramite di Cottet, non è invece presumibile a quell'altezza cronologica, rispetto alle opere impressioniste viste a Firenze (cfr. supra): il sintetismo della figurazione è invece intimamente legato a quello del Doganiere.

La somiglianza ancor più pregnante di questo quadro con quelli di Rousseau, anche nel soggetto e nella sua stessa resa, suggerisce che esso fu realizzato prima degli altri più maturi (e questo è un dato acclarato e accettato unanimemente, come si diceva, dalla critica), ma comunque, vista l'evoluzione dello stile pittorico a campiture piatte e silhouettate, sicuramente dopo la lettura e la meditata suggestione dell'articolo di Soffici su Rousseau: dunque dopo il 15 settembre 1910. Non solo l'evidente debito al Doganiere di questo dipinto corrobora quanto abbiamo detto nel paragrafo precedente, ma la data del quadro è dunque strettamente contigua a quella de *L'énigme d'un après-midi d'automne*, dunque dell'inizio di ottobre, e costituisce il primo esperimento, ancora acerbo, nella nuova direzione metafisica.

### ***L'esordio della Metafisica: L'énigme d'un après-midi d'automne***

De Chirico stesso, in vari scritti che vanno dal primo periodo parigino (1911-1915) al secondo dopoguerra, ricorda come la nascita del suo primo quadro metafisico fosse legata a un tempo (l'autunno) e a un luogo preciso, piazza Santa Croce a Firenze, oltretutto a una particolare condizione

---

precedente della Metafisica, avvalorando la scorretta datazione della lettera di cui si parla nella nota 6.



fig. 7 Piazza Santa Croce a Firenze in una foto dell'inizio del XX secolo

il suolo la testa pensosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo gli ha conferito una tinta grigia, molto gradevole da vedere. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e insieme la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione che vedevo tutte le cose per la prima volta. E la composizione del mio quadro mi apparve in mente. Mi piace chiamare anche l'opera che ne risulta un enigma".<sup>34</sup>

La ragione dei frequenti passaggi in piazza Santa Croce ("certo, non era la prima volta che vedevo questa piazza"), a parte la piccola dimensione della città, ci è rivelata dall'analisi di Noel-Johnson, che rivela come la piazza fosse un passaggio pressoché obbligato nel frequente tragitto che de Chirico faceva tra la sua residenza e la Biblioteca Nazionale di Firenze (percorso che reiterò almeno 49 volte tra il 23 aprile e il 9 novembre 1910<sup>35</sup>), alle cui spalle essa è collocata.

Confrontando (come fece Soby) *L'énigme d'un après-midi d'automne* (fig. 6), con una foto d'epoca della piazza in cui la statua di Dante si trovava ancora di fronte alla facciata,<sup>36</sup> appare palese l'ispirazione iniziale ma anche la enorme capacità di ricostruzione poetica e iconografica di de Chirico (fig. 7). Il contenuto "metafisico" del quadro è ben noto, ed è lo stesso artista che lo riferisce a Nietzsche e alla sua poetica della *Stimmung* ("stato d'animo", o "atmosfera nel senso morale" come la definì in italiano de Chirico molti anni dopo) del pomeriggio d'autunno, un'atmosfera nella quale le cose appaiono ai nostri occhi gravide del mistero inspiegabile della loro natura, private del senso comune con cui la consuetudine tende a rivestirle.

Le case dello sfondo, però, sono un eco e quasi una trascrizione di uno dei fondali descritti da Soffici nel suo articolo su Rousseau, proprio quello in cui fa il riferimento più esplicito alla malinconia: "Nel fondo, una fila di case marrone chiaro, sbadigliano dalle cento finestre in riga, spietatamente quadre, aperte sulle stanze buie, vuote e – si sente – disabitate. Eguale disegno eguale colore. Ma anche qui, come in mille altri dipinti di questa sorta, egual senso d'irreparabile, quotidiana, diuturna, malinconia".

<sup>34</sup> G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in *Scritti/1*, cit., 8, p. 650.

<sup>35</sup> V. Noel-Johnson, cit., p. 175, 179.

<sup>36</sup> J. T. Soby, *Giorgio de Chirico*, New York 1955.



fig. 8 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910

Pochi altri luoghi dell'immaginario metafisico sono stati finora identificati dalla critica, o ci sono stati suggeriti da de Chirico stesso; ad esempio la silhouette del monumento equestre che si trova in due quadri dell'epoca parigina deriva dai monumenti torinesi (in particolare da quello di Emanuele Filiberto di C. Magliocchetti, come notò Soby, posto in fondo alla via nella quale abitava Nietzsche a Torino, città nella quale fu colto dalla pazzia abbracciando un cavallo, nel 1888) visti, sempre in quello stato di malessere fisico che acuiva le sue sensazioni e percezioni, nella città sabauda durante il breve soggiorno dell'estate 1911. Ancora la Gare de Montparnasse, che dà il titolo a un suo quadro, e che, unita ai ricordi infantili (il padre era ingegnere, costruttore di ferrovie in Grecia), costituisce un nucleo di quadri di stazioni e di treni stantuffanti (*"peintre des gares"* lo aveva definito Picasso nel 1914, secondo lo stesso artista in un ricordo autobiografico).<sup>37</sup>

Tuttavia altri luoghi apparentemente immaginari dei quadri dechirichiani sono decodificabili, e questi luoghi hanno sempre uno speciale significato nella sua filosofia pittorica; sono una localizzazione della *Stimmung*, potremmo dire dell'ispirazione stessa di de Chirico, che intende individuare il lato misterioso dei luoghi e delle cose: "Bisogna scoprire il dèmone in ogni cosa" scriveva infatti il pittore nel 1918.<sup>38</sup> Questo aspetto prevale nel momento iniziale della definizione

<sup>37</sup> A. Bardi (pseudonimo di Giorgio de Chirico), *La vie de Giorgio de Chirico*, in «Sélection. Chronique de la vie artistique» VIII, Éditions Sélection, Anversa 1929, pp. 20-26.

<sup>38</sup> G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in «Valori Plastici», I, 1918; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 319-320.



della Metafisica, basandosi su una precisa ripresa di elementi reali che egli trasforma però sino a renderli quasi irricognoscibili, echi misteriosi di un mondo aurorale. Tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914, parallelamente all'intensificarsi del rapporto con Apollinaire, de Chirico supera ogni riferimento allusivo a luoghi esistenti nella costruzione di spazi concitati, che perdono qualsiasi legame con la realtà nel periodo finale dell'esperienza parigina (1914-1915); per tornare a proporre, nella flessione ferrarese tra il 1917 e il 1918, luoghi plausibili formalmente e iconograficamente.

### *L'énigme de l'oracle*

Dei tre quadri che de Chirico espose a Parigi al Salon d'Automne del 1912, abbiamo visto che *L'énigme d'un après-midi d'automne* del 1910 si ispira a piazza Santa Croce di Firenze; gli altri due sono un autoritratto e *L'énigme de l'oracle* (fig. 8). L'identificazione del sito nel quale fu ambientata la scena dell'oracolo ammantato, ispirato da un dio seminascosto da una tenda,<sup>39</sup> è utile per valutare appieno i significati e le forme di ispirazione visiva di questo primissimo momento metafisico. Il quadro fu dipinto a Firenze nella seconda metà del 1910 e insieme a *L'énigme d'un après-midi d'automne* e al fondamentale *L'énigme de l'heure* (1910),<sup>40</sup> rappresenta una programmatica esposizione delle intenzioni filosofico-poetiche del pittore.

L'identificazione del luogo trasfigurato risale a un mio scritto del 1992.<sup>41</sup> Il piccolo tempio arroccato su una terrazza ricorda con calzante evidenza, pur nella radicale trasformazione dei singoli elementi (che si può constatare anche nella ripresa di piazza Santa Croce), la situazione dell'Acropoli di Atene vista dal tempio di Atena Nike sul Pyrgos. La terrazza a picco sul vuoto, le mura continue senza aperture sia del tempio che del prospiciente ambiente della Pinacoteca, le rientranze d'ombra create dai propilei privi di copertura, ma soprattutto la città che biancheggia lontana ai piedi del colle, con la vista sul fondo del mare del Pireo chiusa a destra dal monte Egaleo, sono elementi che convergono tutti con estrema precisione (e reinvenzione) nell'iconografia del quadro.<sup>42</sup>

Se de Chirico allude ne *L'énigme de l'oracle* ad Atene come luogo fatale del pensiero e come luogo della sua educazione giovanile, così come poco prima aveva alluso a Firenze, "Atene italiana", città nella quale egli aveva approfondito il suo interesse filosofico in chiave nietzschiana e schopenhaueriana, oltre che raggiunto la stessa "rivelazione" del nuovo metodo metafisico nella pittura (semplificata attraverso la tecnica infantile e immobile di Rousseau), i due quadri si possono leggere insieme come un dittico, una sorta di manifesto all'insegna dell'enigma (che infatti intitola i due quadri, che hanno anche identiche misure): l'enigma ellenico e l'enigma

<sup>39</sup> È più che certo che si tratti di un oracolo, e non, come vorrebbe Fagiolo, di Odisseo (cfr. M.Fagiolo, "Et quid amabo nisi quod aenigma est?", Roma 1981).

<sup>40</sup> Nella citata lettera a F. Gartz del dicembre 1910, de Chirico fa un riferimento preciso relativo alle misure dei quadri dipinti nell'autunno del 1910, specificando: "I miei quadri sono piccoli (il più grande è di 50-70 cm, ma ognuno di essi è un enigma, ognuno contiene una poesia, una atmosfera (*Stimmung*), una promessa, che Lei non può trovare in altri quadri". I quadri piccoli ai quali si riferisce sono necessariamente *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle* (rispettivamente 45x61 e 42x61 cm). Sappiamo anche da questa precisazione che *L'énigme de l'heure* che misura 54,5x70,5, e quindi quadro "grande", è stato dipinto nel 1910.

<sup>41</sup> F. Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico - Pictor Optimus*, cat. mostra a cura di F. Benzi e M.G. Tolomeo Speranza, Roma 1993. Il testo è stato ripubblicato in Id., *Eccentricità. Rivesitazioni sull'arte contemporanea*, Milano 2004.

<sup>42</sup> Peraltro, recentemente è stata formulata un'altra ipotesi sulla localizzazione da N. Velissiotis, il quale indica un paesino sopra Volos, Makrinitis, sul monte Pelio. Cfr. N. Velissiotis in *La nascita della metafisica nell'arte di Giorgio de Chirico*, Edizioni del Centro ellenico di cultura, Milano 2011, p. 11.

fiorentino come sintesi di un nuovo sistema di pensiero, di una pittura rivelatrice di contenuti fino ad allora sconosciuti. A questo proposito suggeriamo un'ulteriore influenza di uno scrittore e giornalista francese, Charles Maurras, che certamente avrà frequentato la famiglia de Chirico durante la sua lunga visita ad Atene (marzo-maggio 1896), in occasione della prima Olimpiade: quasi impossibile evitarlo, data la ristrettezza dell'ambiente colto ateniese. Nel 1901 egli pubblicò un libro, che ebbe molte ristampe, *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, nel quale scrive diffusamente sul parallelismo Atene-Firenze, tassello che non dovette mancare alla conoscenza dell'artista, di sua madre e di suo fratello: indice di un diffuso sentimento europeo che vedeva in Atene e Firenze le matrici della civiltà moderna, classica e rinascimentale, il libro contiene molti accenni che sono riecheggianti nella visione dechirichiana del primo dipinto metafisico.<sup>43</sup>

Un ulteriore elemento ne *L'énigme de l'oracle* allude all'esperienza greca, e cioè le tende sospese nel tempio, che ricorrono anche ne *L'énigme d'un après-midi d'automne*, ove pure de Chirico operò un'"ellenizzazione" della facciata neogotica di Santa Croce. Se la figura dell'uomo ammantato di spalle è ripresa direttamente da quella dell'*Ulisse e Calipso* di Böcklin, come notava sempre il Soby, e rappresenta l'oracolo, il vate-poeta invaso dallo spirito misterioso del dio, le tende invece non ricorrono in alcun quadro del pittore svizzero, e sono un curioso inserto tutto dechirichiano. La spiegazione di questa iconografia, che sarà ricorrente nell'opera del pittore, la troviamo nelle esperienze infantili dei due fratelli de Chirico, ed è Savinio che in particolare vi fa riferimento: "Nel mezzo dell'iconostasio si apriva l'arco mascherato da una tenda di percallina rossa. Dietro era l'ieròn. Nivasio si avvicinava in punta di piedi, si metteva in ascolto, udiva la respirazione faticosa, i densi sospiri di Colui che stava nascosto nell'inviolabile reparto [...]. Nivasio *sapeva* che lì a due passi, dietro quella tenda di percallina rossa, nel recinto inviolabile e freddo [...] sedeva il Dio Greco. E una calda pietà gli portava le lacrime all'orlo delle ciglia".<sup>44</sup>

Le tende sono quelle che nelle chiese di rito greco ortodosso dividono il luogo della divinità da quello dei fedeli, che nascondono la "presenza" del dio. Il riferimento è ancora più palmare ne *L'énigme d'un après-midi d'automne*, dove esse sembrano esattamente parte di un'iconostasi. Savinio stesso riprenderà in questa chiave di mistero inquietante il Dio nascosto dietro il mistero sacrale della tenda in un quadro del 1930, *Le Père Éternel contemple la maquette du Paradis Terrestre*, ed echeggiò il quadro del fratello in un famoso disegno del 1918.<sup>45</sup>

Da quest'ultimo elemento appare ancora più evidente che il personaggio di spalle, che si trova all'interno dell'area sacra, delimitata dalla tenda scossa dal vento, altri non possa essere che

<sup>43</sup> C. Maurras, *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, Paris 1901, ed. 1936, in particolare *Preface* e pp. 169-170. Si rimanda a un successivo studio questo argomento forse marginale ma non inessenziale. Queste alcune frasi di Maurras: "Un soggiorno a Firenze mi fece capire la rassomiglianza della Grecia e della Toscana in ciò che hanno di migliore"; un brano sembra addirittura aver ispirato la suggestione del primo dipinto metafisico: "Così mi tornavano in mente le *silhouettes* familiari di Firenze. A dispetto della grande instabilità della loro natura, esse si componevano con i monumenti. Per tutta la sera, io non mi potei disfare di questo sogno persecutore, animato e regolato dal soffio primaverile che, d'inverno come d'estate, si leva palpitando dall'Arno fiorentino. La sensazione non era nuova. La provai dal momento del mio arrivo. Ma essa diveniva, accentuandosi, un'ebbrezza [...]. Seguendo il mio cammino in uno stato di sogno ancora malinteso, passai a via Dante davanti alla casa paterna del più amoroso dei poeti [...]. Questa facciata magra e umile, che ha il carattere di una trasposizione architettonica del personaggio del poeta".

<sup>44</sup> A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Mondadori, Milano 1941; Einaudi, Torino 1973, p. 58.

<sup>45</sup> Non c'è motivo di datare diversamente il disegno di Savinio, che fu donato al collezionista Signorelli (primo italiano ad acquistare un quadro di de Chirico) direttamente dall'artista, che gli attribuiva egli stesso tale data, ben ricordata in famiglia.

l'oracolo del dio nascosto (di cui si intravede la testa dietro la tenda, impenetrabile), colui che mette in comunicazione il pensiero della divinità col mondo degli uomini; e l'oracolo è anche nella proiezione dechirichiana Eraclito, il filosofo che Nietzsche (in *Ecce homo*) pone alla base della filosofia di Zarathustra. Lo stesso de Chirico descrive il sentimento dell'oracolo che ha voluto rappresentare: "Una delle sensazioni più strane e più profonde che ci abbia lasciato la preistoria è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non-senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi ovunque, doveva rabbrivire a ogni passo che faceva [...] ho spesso immaginato dei vaticinatori attenti al lamento del flutto che si ritirano la sera dalla terra adamitica: li ho immaginati chiusi, la testa e il corpo nella loro clamide, che attendono l'oracolo misterioso e rivelatore. Così anche immaginai una volta l'Efesio che meditava nella prima luce dell'alba sotto i peristili del tempio dell'Artemide dalle cento mammelle".<sup>46</sup> L'ora del giorno è qui l'alba, al contrario del pomeriggio del quadro "fondativo" della Metafisica. Lo attesta anche la mancanza di ombre del quadro, consone all'"ora ghiacciata dell'aurora". Nello stesso brano, che costituisce una descrizione molto puntuale del dipinto che stiamo esaminando, de Chirico ci indica forse anche il momento dell'anno (oltre a quello del giorno) in cui fu immaginato il dipinto, cioè "verso la fine della primavera": "In un tempio in rovina la statua mutilata di un dio ha parlato una lingua misteriosa. Questa visione mi arriva sempre con una sensazione di freddo come se un soffio invernale mi avesse toccato, venendo da un paese lontano e sconosciuto. L'ora? È l'ora ghiacciata dell'aurora di un giorno chiaro, verso la fine della primavera. Nel momento in cui la profondità ancora glauca della volta celeste dà la vertigine a colui che vi affonda lo sguardo; trasale e si sente attirato dall'abisso come se il cielo fosse sotto di lui; così freme il nocchiero sporto sulla prua dorata di celeste quando fissa l'abisso ceruleo del flutto strappato. È l'ora che è già stata. Allora come l'uomo che dalla luce del giorno di trovi nell'ombra di un tempio e all'inizio non veda la statua biancheggiante, poi poco a poco la forma gli si rivela sempre più pura, così il sentimento dell'artista primitivo rinasce in me. Il primo che scolpì un dio; il primo che volle *creare* un dio. E allora penso che se l'idea di figurarsi un dio con la faccia umana come lo concepirono i Greci in arte non sarebbe un pretesto eterno per scoprire grandi fonti di nuove sensazioni".<sup>47</sup>

Oltre a notare come sia nitida l'intenzione della rappresentazione "primitiva", che abbiamo così ampiamente esaminato in Rousseau attraverso l'interpretazione di Soffici, dobbiamo rimarcare come il dipinto sia assai verosimilmente una rappresentazione di spirito primaverile, di qualcosa che si pone in avanti, sul vertiginoso vuoto del divenire, prestando l'orecchio a colui che vede oltre, l'oracolo.

La creazione dechirichiana della Metafisica, che si svolge profonda e inesorabile nel soggiorno italiano e segnatamente fiorentino, arriverà ormai matura a Parigi, dove Giorgio giungerà il 14 luglio 1911, pronto ormai a confrontarsi con le novità francesi (già aveva colto, attraverso la lettura di Soffici, il nodo pittorico di Rousseau, che aveva un privilegiato posto d'onore nell'intellettualità

<sup>46</sup> G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 625.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 623.

parigina: Picasso e Apollinaire erano suoi grandi ammiratori) e a rendere pubblici i suoi quadri, esponendoli; ma egli è a tal punto maturo e consolidato ormai, e conscio della sua novità, che esse lo toccheranno solo marginalmente, nell'elaborazione sempre più complessa e astrattiva di un linguaggio che Apollinaire scoprirà con meraviglia (anche se non con tempestività). Da quel momento de Chirico, assunto nell'olimpo eclettico del poeta-vate delle avanguardie (che spaziava da Rousseau ai cubisti, da Picasso agli Orfisti, fino allo stesso de Chirico), non è più solo un artista italiano (o "fiorentino", come scrisse Soffici), ma europeo più di ogni altro, capace di unire in una sintesi indissolubile Germania, Italia, Francia, Grecia antica e moderna: tutte le anime fondanti del continente. Il "greculo Chirico", come ebbe a chiamarlo in seguito con un termine vagamente dispregiativo Carrà,<sup>48</sup> non perse mai l'accento greco persino nella lingua italiana, a testimoniare di quanto profonde fossero le sue radici elleniche. *Hellénisme et pessimisme* era del resto il titolo del primo libro di Nietzsche che lesse alla Biblioteca Nazionale di Firenze, al suo arrivo nella città delle rivelazioni metafisiche.

---

<sup>48</sup> C. Carrà, *L'italianismo artistico e i suoi denigratori*, in «Il Selvaggio», 30 dicembre 1927.