

GIORGIO de CHIRICO

La vita pittorica e gli interessi artistici di Giorgio de Chirico possono essere condensati ed esemplificati in due frasi epigrafiche che accompagnano due suoi autoritratti – l'uno del 1911, l'altro del 1920 – e in una affermazione: "*pictor classicus sum*".

Nella prima epigrafe si legge: "Et quind amabo nisi quod aenigma est? , cioè "E cosa amerò se non ciò che è enigma?"; nella seconda è detto invece: "Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?", "E cosa amerò se non ciò che è metafisica?".

L'enigma, quindi, la Metafisica e la classicità. L'enigma è il mistero, il dubbio, il segreto da svelare, l'inspiegabile.

La Metafisica è quella verità nuova che si cela in ogni oggetto se solo si riesce a vederlo o immaginarlo al di fuori del suo solito contesto.

Il "*pictor classicus sum*", infine, è il succo del testo pubblicato in <<Valori Plastici>> del novembre-dicembre 1919 inerente al "ritorno al mestiere". Dopo aver criticato la situazione artistica di quegli anni di inizio secolo, de Chirico parla del Futurismo che, con le sue "baldorie", aveva dato il colpo di grazia alla pittura italiana "in fatto di materia e di mestiere" concludendo: "Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*". De Chirico ritiene, pertanto, d'essere sempre stato classico perché in linea con la tradizione pittorica italiana basata sul disegno, sulla forma e sul volume.

Giorgio de Chirico, figlio di un ingegnere ferroviario italiano, in Grecia per lavoro, nasce a Vòlos in Tessaglia (Grecia) il 10 luglio 1888. Nella culla della civiltà occidentale compie i suoi primi studi. Nel 1906, dopo la morte del padre, si trasferisce a Milano e quindi a Firenze con la madre e il fratello Andrea, cui resterà legato per tutta la vita da un immenso affetto e da un'intesa corrispondenza spirituale. Al 1909 risalgono i primi dipinti poi definiti metafisici.

Nel 1910 è a Monaco per frequentarvi l'Accademia di Belle Arti. Nella città bavarese ha modo di approfondire la filosofia di Nietzsche, che già conosceva, e ha contatti con quella di Schopenhauer nonché con la pittura di Arnold Böcklin. Gli scritti dei due filosofi e il simbolismo del pittore di Basilea, morto nel 1901, stanno alla base delle concezioni artistiche di de Chirico e della sua pittura metafisica che, pertanto, è originata da spinte còlte e letterarie.

Nel 1911 Giorgio è a Parigi dove raggiunge il fratello, lì trasferitosi, ed espone al *Salon d'Automne*; nel 1913 espone, invece, al *Salon des Indépendents*. Allo scoppio della prima guerra mondiale rientra in Italia assieme al fratello per arruolarsi e ottiene Ferrara come destinazione. Qui nel 1917 avviene l'incontro con Carlo Carrà e nasce ufficialmente la pittura metafisica.

Dal 1918 al 1922 de Chirico partecipa attivamente alla vita di <<Valori Plastici>> e nel 1924 è a Parigi dove frequenta il gruppo dei Surrealisti. Nella capitale francese l'artista resterà fino al 1930 e nel 1932 si trasferisce a Firenze, dopo un biennio passato a New York. Nel 1944 è a Roma dove vive fino alla morte sopravvenuta il 20 novembre 1976, all'età di novant'anni.

Negli ultimi decenni della vita, dopo un lungo periodo caratterizzato da un rinnovarsi continuo dei suoi modi e temi pittorici, ripropone, senza mutamenti, la pittura metafisica del primo ventennio del Novecento dimostrando che – lui che con i numerosi autoritratti aveva lentamente, ironicamente e con sagacia proceduto alla mitizzazione di se stesso – poteva anche cambiare il processo di storicizzazione della propria attività artistica rimescolando le carte della sua storia pittorica.

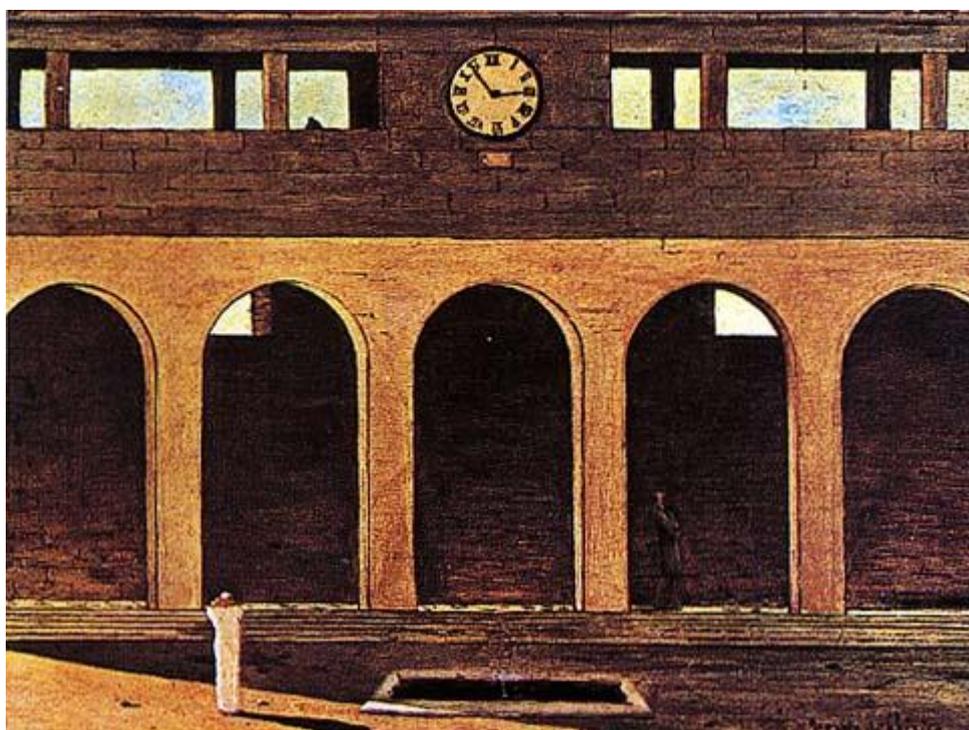
Per de Chirico il disegno è “l’arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona, legge eterna che ogni artefice deve seguire”. Disegno vuol dire disciplina, tecnica, esercizio.

Il disegno di de Chirico, è preciso e sciolto. La matita delinea il contorno del corpo del manichino, lo ombreggia con brevi tratti incrociati e lo rende tornito con un fitto tratteggio arcuato.

I temi metafisici vi sono già tutti definiti: il manichino, sorta di oggetto vivente-non vivente, il pavimento in assi di legno come quelle dei palcoscenici, la stanza prospetticamente definita, il paesaggio con il susseguirsi di arcate, le ombre lunghe del meriggio.

E’ del 1920, invece, **la testina agli Uffizi**, copia di un originale di Andrea del Verrocchio. Appena l’anno precedente de Chirico aveva iniziato a copiare dai maestri antichi. Si tratta di un disegno a matita dove la tecnica imita quella antica nel chiaroscurare e nel rendere la fluttuante linea ondulata dei capelli al fine di raggiungere gli effetti di morbida dolcezza del modello. Sono gli anni di <<Valori Plastici>>, del “richiamo all’ordine” e del “ritorno al mestiere”: occorre apprendere dai grandi del passato per poter essere classici.

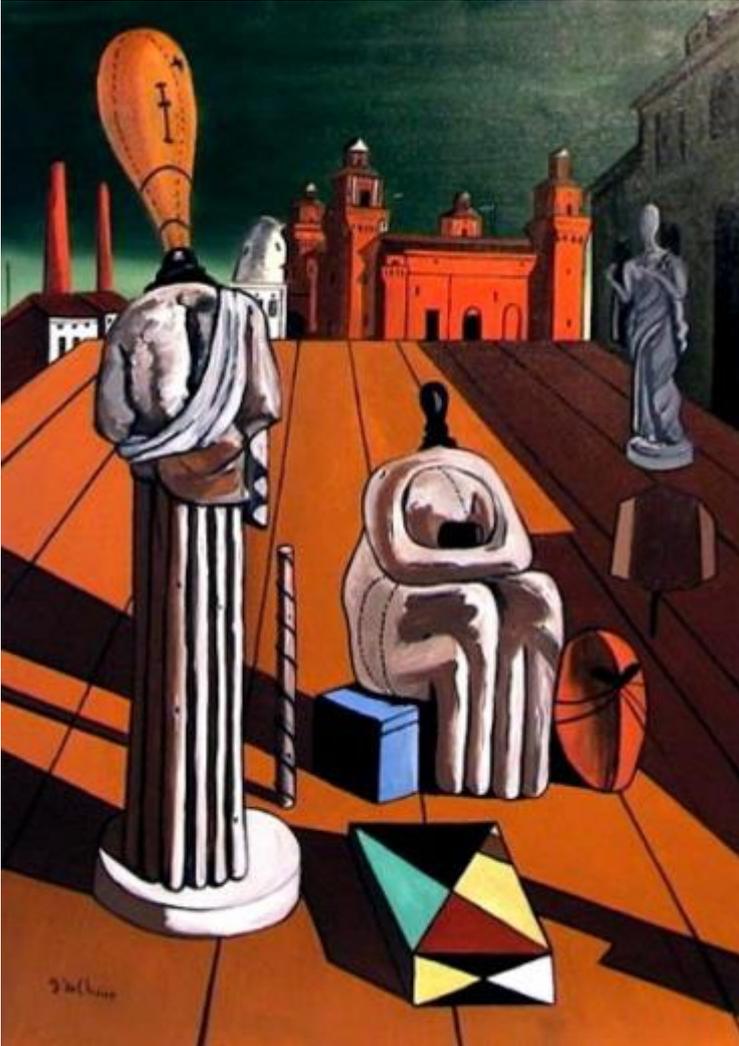
L’enigma dell’ora è fra i primi dipinti metafisici di de Chirico.



Un porticato, sovrastato da una loggia, occupa quasi l’intero spazio della tela. Nella sua ombra densa una figura umana immobile aspetta. In basso i raggi del sole pomeridiano, che genera ombre lunghe, sfiorano appena una vasca con uno zampillo d’acqua, mentre investono l’uomo vestito di bianco che le sta di fianco. Il portico reca suggestioni di architetture fiorentine: dallo Spedale degli Innocenti (con la sopraelevazione che un restauro ha poi eliminato) al Corridoio Vasariano.

Il color uniforme e il cielo limpido che traspare dalle aperture del portico e della loggia contribuiscono a definire la geometria dell’architettura resa in modo essenziale, ma con una prospettiva approssimativa. I due uomini immobili, che paiono vecchi come l’edificio che li domina ed eternamente presenti, e l’orologio che indica l’ora, stabiliscono con l’osservatore un rapporto di attesa di un evento sconosciuto, enigmatico, che sta per compiersi. Anche il tempo si è fermato e aspetta nel silenzio di una piazza quasi disabitata.

Nel 1917, quasi fosse un manifesto della pittura metafisica, de Chirico dipinge *Le Muse inquietanti*.



Nel mezzo di una grande piazza dominata dalla rossa sagoma del castello estense di Ferrara – città in cui, l'artista si trovava dall'inizio della prima guerra mondiale – si protende un palco formato da tavole lignee il cui colore non è dissimile da quello del castello.

Rosse e alte ciminiere sulla sinistra non buttano fumo e non sono, pertanto, segno di vita.

Sul palco prendono posto armonicamente delle statue/manichino dalle grandi teste ovoidali e collocate su piedistalli (la figura inanimata, al centro, seduta su un azzurro parallelepipedo, è <<smontare>>: la sua testa rimossa le è appoggiata ai piedi). Altri corpi geometrici, colorati come i giochi di un bimbo, sono disposti fra i muti personaggi di pietra.

L'uomo è assente dalla scena, le finestre degli edifici sono buie o chiuse.

Le Muse, protettrici delle arti e paludate all'antica, quasi colonne consunte dal tempo, sono immobili ed enigmatiche presenze depositarie di un mistero inaccessibile e inquietante.

La brezza che muove i vessilli issati sugli spalti del castello e che rende terso il cielo, la nitidezza del segno, la mancanza di una prospettiva atmosferica, le ombre nette e lunghe, il colore caldo e dorato che pervade l'intero dipinto, il silenzio che regna sovrano, il tempo sospeso sono gli ingredienti di cui l'artista si serve per prospettarci una realtà diversa da quella usuale, metafisica, di cui non siamo sempre consapevoli, ma che è insita in tutte le cose – se solo sappiamo percepirla – e genera un "lirismo consolatore".

Il riferimento alla classicità si fa prepotente negli anni del cosiddetto <<romanticismo>> dechirchiano. I manichini spariscono dalle composizioni, mentre si infittiscono le citazioni dal mondo classico e fanno la loro comparsa gli esseri umani. Allo stesso tempo aumentano gli sguardi volti al Neoclassicismo, alla pittura dei grandi maestri del Quattrocento italiano, al mondo mitologico di Böcklin. Il ritorno al mestiere si concretizza anche nell'abbandono della pittura a olio e nell'adozione, in suo luogo, della tecnica della tempera che consente di meglio delineare le cose.

E' il caso di **Villa romana**, una tempera del 1922.

Sotto una parete rocciosa ammantata di piante si ergono, come in un dipinto mantegnesco, due edifici – di cui si vedono le sole porzioni superiori – dal caldo colore rosso-arancio, dalle facciate riquadrate e scompartite dal marmo bianco e coperti a terrazza.

Il disegno è limpido, la prospettiva è convincente, il colore è simile a quello di un antico dipinto pompeiano. Figurette in abiti contemporanei abitano gli edifici popolati, allo stesso tempo, da statue classiche molto note.

Ad esempio si riconoscono all'estrema sinistra il Meleàgro dei Musei Vaticani e l'*Amazzone Mattei*, (di spalle), nella stessa collezione, e, sul palazzo di destra, un *Antinoo* del tipo di quello conservato al Museo Archeologico di Napoli.

Nel cielo limpido una divinità femminile assisa su una candida nuvola ha il mantello azzurro gonfio come una vela, mentre un aquilone, leggero, si libra libero nell'aria antica osservato da un bimbetto.

Presente e passato convivono e si intersecano in una condizione non più di attesa enigmatica, ma di magica sospensione.

Tra il 1928 e il 1929 Giorgio de Chirico, assieme a Severini Ernst, Savinio e altri è incaricato di eseguire dei pannelli per decorare la fastosa casa parigina del mercante d'arte Léonce Rosenberg.

De Chirico realizza una serie di dipinti tutti dello stesso soggetto: i gladiatori. Tra questi c'è **La vittoria**. In una stanza dal gusto borghese e dall'incombente soffitto basso raccordato alle pareti con una mondata in stucco, dei gladiatori hanno cessato ogni azione combattiva. Il gruppo si dispone in modo piramidale ed è un insieme di uomini nudi o indossanti una corazza; alcuni sono ricciuti, altri barbuti; alcuni portano l'elmo, altri brandiscono lance e reggono scudi o trofei; uno di essi ha il volto che pare una maschera incipriata; un altro è così sottile da parere un'antica statuetta bronzea. Fra essi vi sono dei cavalli dalle lunghe code e dalle criniere elettrizzate. Su tutti domina un possente essere senza volto che indossa un candido drappo. Fra ironia, gioco grottesco e angoscia, de Chirico profila un orizzonte senza speranza e senza via d'uscita; un mondo dove antichi uomini-attori lottano inutilmente o vincono, ancor più inutilmente, perché degli dei capricciosi, nascosti e sconosciuti li hanno costretti in un luogo senza tempo e senza domani incarnato da una stanza la cui unica finestra mostra il vuoto dell'oscurità. Lo stile di de Chirico si è fatto graffiante; le pennellate sono dei segni filiformi imitanti quelli delle matite colorate; la capacità tecnica è cresciuta e la composizione si è fatta complessa.

L'artista, tuttavia, rimane profondamente legato al suo primo amore, la pittura metafisica, alla quale torna periodicamente alla fine degli anni Trenta, negli anni Cinquanta e alla fine degli anni Sessanta.

Ne fanno fede, qui, **Trovatore e Piazza d'Italia con statua e roulotte**.

Nel primo, replica di un dipinto del 1917, il manichino disposto su una pedana e recante due squadre – l’una sul petto, l’altra sul ventre – è collocato in un ambiente delimitato scenograficamente da due architetture in prospettiva.



Il colore del cielo passa con gradualità da un giallo acceso a un verde cupo. Le ombre lunghe proiettano, sulla sinistra, la sagoma di un ulteriore personaggio fuori del campo visivo (nell’originale del 1917 la medesima posizione era occupata dal calco della testa dell’*Apollo del Belvedere*). Anche il soggetto, inerente all’omonima opera lirica di Giuseppe Verdi, è di per sé metafisico poiché il Trovatore è l’inconsapevole fratello di colui che lo farà morire. E’ la sospensione del tempo a generare nell’osservatore il senso di attesa, l’attesa di un evento predestinato che dovrà compiersi.

Nel secondo dipinto, invece, tornano tutti gli elementi caratteristici della serie nota come <<Piazze d’Italia>>: la piazza vuota, le arcate prospettiche, l’orizzonte sgombro da cose (naturali o frutto del lavoro dell’uomo), un carrozzone abbandonato, la statua di una figura femminile giacente, le ombre lunghe. Alla muta presenza di una marmorea statua classica ricomincia l’attesa e ritorna l’enigma.