

Annalisa Caputo

Il ritorno ‘del’ castello. Per una rilettura filosofica della Mostra di de Chirico a Conversano

Abstract: partendo dall’analisi di alcuni dei quadri presenti alla mostra *Giorgio de Chirico - Ritorno a castello* (Conversano – Bari, 10/07 – 01/11/2016), l’articolo prova a dare una lettura filosofica del simbolo dechirichiano del castello, lavorando ‘tra’ opere pittoriche e testuali dell’artista e ponendole in dialogo con lo sfondo nietzscheano dichiaratamente scelto da de Chirico stesso. L’interpretazione si svolge in tre passaggi: il castello come luogo irraggiungibile della Verità del Sé; come utopia di una relazione condivisa con l’alterità; e infine come simbolo dell’arte stessa, nella sua capacità di inquietarci e insieme ‘rivelarci’ le possibilità nascoste del quotidiano.

Parole chiave: de Chirico, castello, Nietzsche, arte, filosofia

In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti.

Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia, stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi reggevano appena: da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a ridare un ordine né ai movimenti né ai pensieri

[I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*]

Quella del castello è una delle metafore più dense di significati, stratificata da molteplici interpretazioni, spesso tra loro contraddittorie: castello delle fate o dei mostri? Degli incanti o degli orrori? Simbolo di arroccamento e solitudine o di interiorità infinita delle stanze dell’anima? Labirinto senza uscita o luogo dell’amore – principe, principessa, favola (tutti vissero felici e contenti)?

Letteratura, pittura, lirica, psicanalisi e anche filosofia hanno di certo contribuito a rendere questa immagine ancora più profonda e vasta, tanto da scoraggiare chiunque, da subito, a darne un’interpretazione univoca. E forse da qui il suo fascino, che sfida il tempo.

Il pregio della mostra *Giorgio de Chirico - Ritorno a castello* (esposta presso il Castello di Conversano – Bari, dal 10 luglio al primo novembre 2016) sta, tra l’altro, in questo. Un piccolo regalo per il Sud e la Puglia, dove arrivano sempre più raramente mostre pittoriche. Un percorso tendenzialmente monografico, che mette al centro appunto *il castello* (luogo fisico dell’esposizione e tema della mostra), immagine che indubbiamente è decisiva in de Chirico, ma che forse rispetto ad altre non è sempre stata focalizzata e messa in rilievo. Sicché chi conosce già il pittore ha la possibilità di seguire un tracciato in parte insolito; mentre chi non è ‘addetto ai lavori’ viene subito incantato da una proposta non strettamente tecnica: che parla all’immaginario, e invita ad entrare, e a interpretare, interpretandosi. Di che castello stiamo parlando? Di che cosa è il segno?¹ Perché così illogicamente presente in queste 50 opere², anche là dove non ce lo aspetteremmo (dietro e dentro manichini, meta di cavalli senza cavaliere, quadro nel quadro, dietro improbabili

¹ Com’è noto, de Chirico non ama parlare di ‘simboli’, e preferisce parlare di ‘segni’, per evitare l’idea di un’identificazione lineare tra simbolo/immagine e significato.

² 27 dipinti, 8 tra disegni ed acquerelli, 10 litografie e 5 sculture.

finestre, tra relitti, ponti, spiagge, piazze, o con giocattoli e segni misteriosi...)? E perché 'ritorno' al castello? Chi ritorna? Dove ritorna? E dov'era prima di tornare?

I curatori ci aiutano³. Riportiamo parte della loro 'spiegazione', che nella sua 'scientificità' storico-artistica lasceremo sullo sfondo, per addentrarci poi invece in un labirinto più di pensiero/immagine⁴.

'Ritorno al Castello' è uno dei titoli più suggestivi che de Chirico dà ad alcuni dei suoi quadri 'barocchi' degli anni '40 e '50 e riassume tutta la tematica del recupero di una pittura che si muove tra il fiabesco e l'ideale di un gioco di continui rimandi alla letteratura, al teatro, all'esercizio della fantasia. Cavalieri, cavalli, castelli, l'avventura e la battaglia sono gli elementi base di un ricco repertorio di combinazioni, (...) svolta che de Chirico attraverserà con tutte le sue forze, predicando ovunque un ritorno al mestiere antico, una sorta di metafora del 'ritorno al castello', che tanti dipinti di questo periodo raccontano. E proprio il racconto, la narrazione, è ancora al centro dell'opera dechirichiana: i suoi cavalieri sono spesso erranti, sperduti in spazi fantastici eppure reali; essi cercano un luogo di riposo dove giungere, il castello, allo stesso modo in cui lui, cavaliere solitario a sua volta, cerca il luogo della pittura. I dipinti presenti in mostra sono suddivisi tra il tema 'cavalleresco', che racchiude anche alcuni saggi di recupero da parte dell'artista della pittura barocca e di Rubens, un vero maestro per de Chirico, alcuni Ritratti e 'vite silenti' di grande suggestione che evocano il genere pittorico più amato del seicento, e alcuni dipinti della cosiddetta 'Neo-metafisica' (1968-1978), nella quale de Chirico si confronta con la modernità aggiornando la propria tavolozza nella rielaborazione di soggetti classici della prima Metafisica, da lui inventata nel 1910 e ricorrente nell'arco della sua lunga produzione⁵.

Scegliamo di non 'entrare' (se non di passaggio) nelle stanze centrali – quelle con i temi 'barocchi' cavallereschi e naturalistici – e di lasciarci invece provocare dalle opere 'neometafisiche'⁶, presenti nella prima e soprattutto nell'ultima stanza della mostra.

E come 'porte-accessi'⁷ a questo castello labirintico scegliamo 3 quadri: *Ritorno al castello avito*, *Battaglia sul ponte*, *Il contemplatore*, che collegheremo a tre ipotesi interpretative del simbolo del castello: la verità del Sé, il rapporto con gli altri, la missione dell'artista. Altre opere (in particolare *Gli archeologi*, *Ettore e Andromaca*, *Le muse inquietanti*, e *Il segreto del castello*), si apriranno inevitabilmente in questo nostro percorso, per affinità o per contrasto.

³ Mariastella Margozi, Katherine Robinson, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

⁴ «Da lungo tempo ormai mi son reso perfettamente conto che io penso per immagini o raffigurazioni. Dopo lungo riflettere ho constatato che, in fondo, è l'immagine la principale espressione del pensiero umano, e gli altri fattori, per mezzo dei quali si esprime il pensiero, come, ad esempio, le parole, i gesti, le espressioni, non sono che espressioni secondarie che accompagnano l'immagine» - così de Chirico stesso. Cit in M. Fagiolo dell'Arco, *Pensare per immagini*, in *De Chirico – I classici dell'arte*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano, 2004, p. 7.

⁵ Citiamo dal pannello posto all'ingresso della mostra

⁶ I critici dividono solitamente in numerose 'fasi' l'elaborazione pittorica di de Chirico. Tra quelle più importanti, c'è quella degli anni '10-'20, che è chiamata dal pittore stesso 'metafisica'. Su questo termine anche le interpretazioni sono diverse. Noi preferiamo seguire quella che lega il termine, tra l'altro, alla metafisica dell'arte del (giovane) Nietzsche della *Nascita della tragedia*; sulle diverse interpretazioni vedi i vari articoli contenuti in *Metafisica* (catalogo della mostra), a cura di E. Coen, Electra, Roma, 2003. Dopo varie fasi-passaggi intermedi, si suole poi distinguere un periodo 'barocco'-romantico (che è collocabile tra la fine degli anni '30 e gli anni '40 (a cui sono appunto dedicate diverse stanze della mostra di Conversano). E il periodo finale, neometafisico (dalla fine degli anni '40 alla fine degli anni '70, alla morte dell'artista).

⁷ Rimandiamo su questo a G.B. Adesso, *Le lezioni di Nietzsche a Basilea. 'Philosophia facta est quae philologia fuit'*, Tesi di Dottorato in Filosofia e Storia della Filosofia, XXVIII ciclo, 2016, Bari, paragrafo I,1: *Porte-accessi. Sulla 'genealogia' del rapporto 'tra' filologia e filosofia*. L'espressione è ripresa da *Umano troppo umano II* di Nietzsche, af. 281 («Porte. Tanto il fanciullo quanto l'uomo vedono delle porte in tutto ciò che vivono e imparano: ma per quello sono accessi, per questo sempre solo passaggi»), in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg.

1) *Il ritorno al castello avito (1969): quando la Verità del Sé diventa ombra*

Come abbiamo già saputo dalle parole dei curatori, si tratta di ‘una’ delle versioni di questo tema.



In questi anni ‘finali’ del suo percorso, infatti, De Chirico dipinge diversi quadri dal titolo *Ritorno al castello*. Qui colpisce l’aggettivo aggiunto (solo in questa versione del quadro): ‘avito’.

Se si conoscono le altre versioni (non ‘avite’), è possibile notare alcune affinità, dei particolari che ‘ritornano’: il filino di luna; la forma del castello, stretto e alto, con torri cilindriche e tetti a cono o piramide (in cui i critici riconoscono quello di Urbino)⁸; il ponte; e soprattutto il cavaliere, nero, quasi una sagoma di cartone ritagliata a zig-zag.

E poi alcuni particolari che cambiano. Nella versione esposta a Conversano, per esempio, mancano quasi i colori, sfumati tra il seppia e il bianco e nero (altrove invece sono romanticamente pastellati: rosa, azzurro, giallino...); manca anche la caratterizzazione del paesaggio (nelle altre versioni si vedono chiaramente le montagne alle spalle del cavaliere, il bosco, e l’acqua e le rocce del ruscello sotto il

ponte). L’ora, nella versione presente alla mostra di Conversano, sembra tendente al crepuscolo (mentre altrove la presenza della luna contrasta con il cielo decisamente chiaro); e il cavaliere ha una postura meno eroica e più ricurva; e gli mancano anche le braccia (o comunque non le vediamo): come spesso accade nei ‘manichini’ di de Chirico.

Potremmo azzardare, allora, che tutto questo fa parte dell’avito. E i (non) colori, i (non) contorni, concorrono a dare l’idea di una vecchia fotografia, un frammento di pellicola ingiallita, appena venuta fuori da qualche soffitta degli ‘avi’.

E, d’altra parte, ogni ‘ritorno’ è sempre un ritorno al passato: nella consapevolezza dell’assurdità del gesto (perché ciò che ‘è-stato’ non ‘è’ più, e di fatto non è mai possibile tornare indietro), ma anche della necessità di compierlo (perché io sono anche il mio passato e nulla di ciò che è compiuto è cancellabile, dalla mia vita e dalla mia esperienza, ancor prima che dal mio inconscio).

La sagoma ritagliata del cavaliere nero, dunque, torna a se stessa e alle proprie radici (avite). E qui il castello è l’enigma del (proprio) passato e più in generale quello del Sé.

E, certo, come sempre, in de Chirico e nei grandi pittori, il livello ‘personale’ e ‘singolare’ dell’artista diventa cassa di risonanza di un’esperienza ‘tipicamente’ umana. E parla a tutti e ciascuno⁹. E quindi non ci interessa tanto seguire l’interpretazione storico-artistica



⁸ La cosa è sottolineata in particolare, nel commento a questo e altri quadri, da M. Ursino, *L’effetto metafisico 1918-1968*, Gangemi ed., Roma, 2010.

⁹ Su questo modo di intendere l’arte, dalla ‘singolarità’ dell’artista all’universalità della sua comunicazione, mi permetto di rimandare al nostro P. Ricoeur e *l’ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell’opera alla singolarità della vita*, in “Logoi”, I, 2, 2015, pp. 96-108.

(indubbiamente valida) che vede questo quadro come icona stessa del periodo neometafisico di de Chirico: lui, che nella sua prima fase creativa aveva ‘inventato’ la pittura metafisica (quella dei grandi spazi solitari, delle piazze con archi e ombre, delle statue-solitudini e poi degli uomini-manichino), ora torna su sui passi (nel castello della sua arte) e prova a reinterpretarsi, offrendo a sé e ai suoi fruitori l’unità del suo percorso. Certo. Ma resta il fatto che questo viandante (cavaliere, ombra, ritaglio) sono anche ‘io’ e quel ritorno e quel castello sono anche i miei ritorni e i miei castelli.

E allora la ricerca può diventare ancora più interessante. Perché un ‘io’ sagoma nera? Che cosa dice di me questa intuizione?

Ripartiamo da de Chirico e Nietzsche.

Sappiamo come de Chirico abbia abbastanza presto¹⁰ scelto Nietzsche come ‘musa’ ispiratrice e abbia pensato le proprie opere come «dimostrazione» del pensiero nietzscheano¹¹. Anche sul tema dell’ombra si possono riscontrare se non delle ‘deduzioni’ tra i due Autori, sicuramente dei parallelismi¹²: a cui ci autorizza lo stesso de Chirico.

Scrivendo a Fritz Gartz (tra il 3 e l’8 gennaio 1911), infatti, e parlando della «nuova aria» che le letture nietzscheane gli hanno dischiuso, de Chirico dice: «un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l’aria chiara, il cielo sereno – in una parola Zarathustra è arrivato»¹³.

E quindi il ‘canto’ e la ‘poesia’ (prima ancora che la filosofia) che Nietzsche rappresenta per de Chirico¹⁴ diventano il canto, la poesia, l’enigma, la ‘*Stimmung*’ (atmosfera e stato d’animo) dei quadri di de Chirico stesso¹⁵.

¹⁰ Per una ricostruzione dettagliata dei rapporti De Chirico / Nietzsche, e il contesto filologico della ‘datazione’ dell’incontro con i testi (e quindi dell’avvio della presenza nietzscheana nella pittura), rimandiamo a R. Dottori, *Dalla poesia di Zarathustra all’estetica metafisica*, in “Metafisica”, 2008, N° 7-8, pp. 93-116. Da questo saggio traggio le citazioni seguenti delle lettere e degli appunti di de Chirico.

¹¹ Scrive de Chirico «io sono l’unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano» (cit. in ivi, p. 94)

¹² Per un approfondimento cfr. L. Canova, *Il senso notturno della luce. De Chirico e Nietzsche nell’enigma delle ombre*, “Storia dell’arte”, 2014, n. 139, pp. 132-156.

¹³ Proprio parlando dello *Übermensch* (*superuomo, oltreuomo*) de Chirico scrive: «conosco un nuovo mondo e tutto il resto ora mi appare troppo gretto e troppo insignificante. Perché io ho bevuto ad un’altra sorgente e una nuova e meravigliosa sete brucia ora le mie labbra. (...) Una nuova aria ha ora inondato la mia anima – un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l’aria chiara, il cielo sereno – in una parola *Zarathustra* è arrivato, mi ha capito?? Ha capito quale enigma contenga questa parola – il grande cantore è arrivato, colui che parla dell’eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell’eternità – con nuove lenti esamino ora gli altri grandi uomini e molti appaiono terribilmente piccoli e gretti, alcuni odorano anche in modo cattivo. (...) Solo con Nietzsche si può dire che abbia iniziato una vera vita» (ivi, p. 98).

¹⁴ Cfr. ivi, p. 94: «lei sa ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante o Goethe, o di altra gente. – Sono tutti dei malintesi – il poeta più profondo si chiama Federico Nietzsche». «Quando Le ho detto dei miei quadri che essi sono profondi, lei avrà sicuramente pensato a delle composizioni gigantesche, con molti personaggi nudi, che vogliono superare qualcosa, così come li ha dipinti l’artista più stupido, Michelangelo. No, caro amico, sono delle cose completamente diverse – la profondità come io la ho intesa e così come la ha intesa Nietzsche sta da tutta altra parte, rispetto a dove la si è cercata finora. – I miei quadri sono piccoli, il più grande 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 nessun altro quadro. È una gioia terribile per me averli dipinti – quando li esporrò forse a Monaco, in questa primavera, sarà una rivelazione per il mondo intero».

Si può affiancare, a questa citazione, un’altra annotazione di de Chirico: «La novità [scoperta da Nietzsche] è una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria, che si basa sulla *Stimmung* [...] del pomeriggio d’autunno», *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, pp. 73-74.

¹⁵ Nelle citazioni della nota precedente compare appunto questo particolare termine tedesco, di cui de Chirico dice: «uso questa parola tedesca molto efficace che si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera nel senso morale» (G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., 73).

E la *Stimmung* è chiaramente indicata: il pomeriggio autunnale; ombre allungate ma cielo sereno. È l'atmosfera dei quadri del primo periodo metafisico di De Chirico. Ma la sentiamo risuonare anche nel quadro 'neometafisico' del *Ritorno al castello*: il crepuscolo, il senso autunnale e umbratile. Con una differenza decisiva, però: non nel senso ma nell'espressione pittorica. Nel *Ritorno al castello* non abbiamo più grandi piazze in cui si proiettano larghe ombre; o ombre di statue solitarie, sempre improbabili nelle loro dimensioni e posizioni. Qui l'ombra è diventata soggetto. È lo stesso viandante-cavaliere.

In qualche maniera ci sembra di poter vedere la stessa continuità e discontinuità che in Nietzsche si dà tra la *Nascita della tragedia* e *Il viandante e la sua ombra*, preludio a Zarathustra.

Ma andiamo per ordine. Che cosa sono le 'ombre' nella *Nascita della tragedia* nietzscheana?



G. De Chirico, *Melanconia*, 1912 –
Il quadro non è nella mostra

Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate; inversamente, quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, insomma l'apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte¹⁶

I Greci sapevano bene che la realtà è 'ombra' (dolore, sofferenza, tempo che rapina, presenza del nulla e della morte, lacerazione)¹⁷. Nietzsche dice: «orrenda notte», l'origine della tragedia (dell'uomo e dell'arte): Dioniso, dio notturno del dolore e della contraddizione originaria.

E, però, i Greci, per poter sopportare la vista di questa intimità terribile della natura e dell'uomo, inventarono l'arte, le maschere luminose e parlanti degli attori della tragedia, il mondo della luce e del visibile: Apollo, dio della ragione e della chiarezza.

Come sappiamo, secondo Nietzsche questo miracoloso e fragile equilibrio si spezza con l'avvento della filosofia socratico-platonica. E le maschere prendono il sopravvento. L'uomo si identifica con l'aspetto apollineo della razionalità: *zoon logon echon*. Perde la profondità della sua interiorità vitale e contraddittoria. Le ombre, platonicamente, diventano solo la rappresentazione superficiale e fallace del Reale. La Verità è l'Idea. Il mondo è Logico. E il Soggetto sempre più si interpreta come Cogito razionale.

¹⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1973, p. 64.

¹⁷ Su questo, in relazione anche alla lirica greca, ci permettiamo di rimandare al nostro *Radici dell'umano. Per un'antropologia ermeneutica del mondo antico*, Ed. CVS, Roma, 2015.

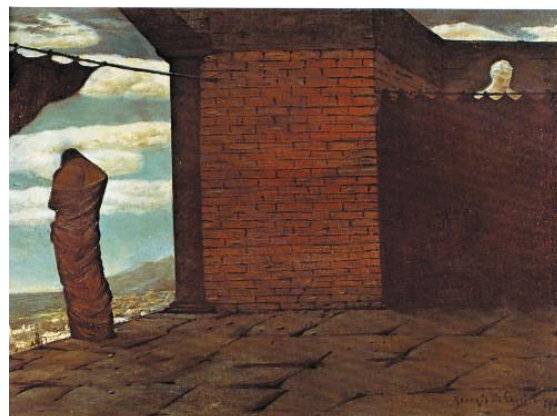
Da qui però anche già la ‘decadenza’¹⁸. E quindi il tentativo di Nietzsche: far rinascere la tragedia dallo spirito della musica e dell’arte. In forma nuova, e non come mera ripetizione dell’Antico.

È un nuovo ‘tempo’ anche per le ombre, liberate dalla soggezione e dall’illusione della Verità/Sole assoluto.

«Ci sono molti più enigmi nell’ombra di un uomo che cammina sotto il sole che in tutte le religioni passate, presenti e future»¹⁹: se non sapessimo che è de Chirico, diremmo che è Nietzsche²⁰.

E lo ‘vediamo’ ne *L’enigma dell’oracolo* (1910), quadro appartenente all’originaria fase ‘metafisica’ dechirichiana. Meriterebbe ben altro spazio la sua spiegazione, ma, non essendo presente nella mostra a Conversano, lo citiamo solo perché ci aiuta a comprendere i passaggi chiave della questione/ombra tra Nietzsche e de Chirico²¹.

Lo scenario della tragedia (‘tra’ Dioniso e Apollo, tra la lacerazione/dolore della notte dionisiaca e le maschere/attori della luminosità apollinea) diventa, in questo quadro, il gioco luce/ombra, velamento/svelamento. E in alto a sinistra ‘il velo di Maya’, quello delle apparenze, che la metafisica dell’artista vorrebbe squarciare, che l’oracolo vorrebbe indicare: per mostrare all’uomo la realtà della vita, del dolore, del nulla²². Tentativo impossibile, perché dietro il velo non c’è nessuna Cosa in sé, nessuna Verità assoluta, ma appunto solo il vuoto e l’ombra²³.



¹⁸ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli* (in *Opere*, cit., vol. VI, t. 3). *Come il ‘mondo vero’ finì per diventare favola. Storia di un errore.* / 1. Il mondo vero, attingibile dal saggio, dal pio, dal virtuoso, – egli vive in esso, lui stesso è questo mondo. / (La forma più antica dell’idea, relativamente intelligente, semplice, persuasiva. Trascrizione della tesi ‘Io, Platone, sono la verità’). (...) / 4. Il mondo vero – inattingibile. Comunque non raggiunto. E in quanto non raggiunto, anche sconosciuto. Di conseguenza neppure consolante, salvifico, vincolante: a che ci potrebbe vincolare qualcosa di sconosciuto?... / (Grigio mattino. Primo sbadiglio della ragione. Canto del gallo del positivismo). / 5. Il “mondo vero” – un’idea, che non serve più a niente, nemmeno più vincolante – un’idea divenuta inutile e superflua, quindi un’idea confutata: eliminiamola! / (Giorno chiaro; prima colazione; ritorno del *bon sens* e della serenità; Platone rosso di vergogna; baccano indavolato di tutti gli spiriti liberi). / 6. Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente?... Ma no! *col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!* / (Mezzogiorno; momento dell’ombra più corta, fine del lunghissimo errore; apogeo dell’umanità: INCIPIT ZARATHUSTRA)

¹⁹ G. De Chirico, *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 51 [il testo riprende alcuni passaggi de *Il meccanismo del pensiero*].

²⁰ Cfr. anche il romanzo *Ebdòmeros* di de Chirico, in cui c’è un passaggio particolare: «Aspettate, lasciate durare questa *penombra*. Guardate come ogni persona e ogni oggetto pigliano in questa semioscurità un aspetto più misterioso; sono i fantasmi degli esseri e delle cose che ci appaiono; fantasmi che una volta accesa la luce spariscono nel loro regno ignoto. Ora i contorni si sfumano, come in pittura, nelle epoche in cui il mestiere giunge al suo più alto grado di perfezione» (*Ebdòmeros*, SE, Milano, 1999 p. 90)

²¹ Per una lettura puntuale del quadro anche in ottica nietzscheana rimandiamo a R. Dottori, *De Chirico: classico, romantico, postmoderno?* in Id., *L’arte e il gioco dell’esistenza*, Casini ed., Frosinone, 2007, pp. 271- 321.

²² «Guardando certi oggetti e anche pensando, appaiono delle forme, degli aspetti e delle prospettive che noi comunemente conosciamo, quindi questo procura al pittore che ha il dono e la specialità di sentire e vedere queste cose ‘al di là delle cose fisiche’ di immaginarsi un soggetto [...]. Questi oggetti metafisici hanno sempre aspetti geometrici ben definiti: triangoli, rettangoli, trapezi, qualche volta si intravede anche la sagoma di un tempio» (G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit.)

²³ H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, p. 27: «Le figure umane vivono nei suoi quadri un’esistenza di ombre».

L'artista, sulla soglia di questo gioco tragico, perpetua l'illusione (apollinea) proiettando davanti a sé le macchie luminose dei quadri. Ma quello che l'illusione può fare è solo indicare l'Enigma, non svelarlo.

C'è ancora forse, qui, in De Chirico/Nietzsche una sorta di tensione schopenhaueriana²⁴. Si adatta bene a questo contesto la metafora de *Il mondo come volontà e rappresentazione*²⁵:

noi vogliamo sapere il significato della rappresentazione: noi domandiamo, se questo mondo non sia altro che rappresentazione; nel qual caso dovrebbe passare davanti ai nostri occhi come un sogno inconsistente, o uno fantastica visione, indegna della nostra attenzione; o se non sia qualcosa d'altro, qualcosa di più, e che cosa sia. Si vede subito, che questo, a cui miriamo, è alcunché di sostanzialmente diverso dalla rappresentazione, e che devono essergli del tutto estranee le forme e le leggi di questa: sì che, partendo dalla rappresentazione, non si può giungere ad esso seguendo il filo di quelle leggi, le quali collegano soltanto fra loro oggetti, rappresentazioni; leggi che sono poi le forme del principio di ragione. Vediamo già a questo punto, che all'essenza delle cose non si potrà mai pervenire dal di fuori: per quanto s'indaghi, non si trova mai altro che immagini e nomi. Si fa come qualcuno, che giri attorno ad un castello, cercando invano l'ingresso, e ne schizzi frattanto le facciate. Eppur questa è la via tenuta da tutti i filosofi prima di me.

Ecco: il cavaliere/filosofo/pittore de Chirico non si accontenta di dipingere rappresentazioni illusorie, di schizzare le facciate del Senso, di limitarsi a girare intorno alla superficie del Castello della vita. È ciò che c'è dietro il velo, dietro le mura, dietro la facciata che interessa. L'interno dell'esistenza. L'interiorità del reale.

Ma cosa succede a chi prende sul serio questa tensione verso l'*oltre*? Ben presto scopre che – se non vuole approdare ad una Meta/fisica Trascendente – quello che è dato sono appunto solo queste rappresentazioni, queste illusioni, questo girare intorno al castello, questa superficie, queste ombre²⁶.

È anche il percorso di Nietzsche. Se nella 'giovane' *Nascita della tragedia* egli poteva ancora proporre una 'metafisica' dell'artista, in cui l'esperienza 'tragica' greca diventasse – per distanza e differenza – impegno, per la ricerca di una nuova forma (d'arte e vita), in cui lasciar nuovamente risuonare il dionisiaco nell'apollineo, ... questo sogno pare già infranto nella seconda parte di *Umano troppo umano* (dal titolo significativo: *Il viandante e la sua ombra*), dove l'Uno già diventa due²⁷. E il viandante 'è' la sua ombra.

L'ombra: Giacché è tanto tempo che non ti sento parlare, vorrei dartene un'occasione.

Il viandante: Parla – dove? e chi? E quasi come se sentissi parlare me stesso, solo con voce più debole della mia.

L'ombra (dopo una pausa): Non sei contento di avere un'occasione di parlare?

Il viandante: Per dio e per tutte le cose a cui non credo, è la mia ombra che parla: la sento, ma non ci credo. (...)

L'ombra: è bene che ambedue siamo ugualmente indulgenti verso di noi, se per una volta la nostra ragione tace: così anche nel nostro colloquio non ci adireremo e non metteremo subito le manette all'altro se la sua parola ci suonerà incomprensibile. (...)

Il viandante: Solo adesso mi accorgo quanto sono scortese nei tuoi confronti, mia cara ombra: non ho ancor neppure fatto parola su quanto mi rallegra di ascoltarti, e non solo di vederti. Lo sai, io amo l'ombra

²⁴ «Schopenhauer e Nietzsche mi insegnarono il non senso della vita, e come questo senso potesse essere tramutato in arte»: G. de Chirico (*Noi metafisici*, "Cronache d'attualità", Roma, 15 febbraio 1919), *Il meccanismo del pensiero* a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, p. 68.

²⁵ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Libro II, Prima considerazione, L'oggettivazione della volontà, §17

²⁶ In quest'ottica, F. Duque in *Costruzioni dello spirito* (in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., pp. 170-192), fa notare come il termine metafisica in de Chirico finisca dunque per risuonare come ironico, e in realtà decostruttivo della Metafisica classica.

²⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Sils-Maria*, poesia in appendice alla *Gaia scienza*: «Qui me ne stavo e attendevo, nulla attendevo, / Al di là del bene e del male, or della luce / Godendo, or dell'ombra, tutto semplice gioco, / E mare e meriggio, tutto tempo senza meta. / E d'improvviso, amica! Ecco che l'Uno divenne Due – / E Zarathustra mi passò vicino...».

come amo la luce. Perché esistano la bellezza del volto, la chiarezza del discorso, la bontà e fermezza del carattere, l'ombra è necessaria quanto la luce. Esse non sono avversarie: anzi si tengono amorevolmente per mano, e quando la luce scompare, l'ombra le scivola dietro.

L'ombra: E io odio quel che odi tu, la notte; amo gli uomini perché sono seguaci della luce, e mi allietta lo splendore che è nel loro occhio quando conoscono e scoprono, loro, gli infaticabili conoscitori e scopritori. Quell'ombra che tutte le cose mostrano quando su di esse cade il sole della conoscenza — io sono anche quell'ombra. (...) ²⁸

Ecco allora il paradosso (del rovesciamento di Platone) messo in atto da de Chirico e da Nietzsche. Un tempo si credeva che le ombre fossero illusioni, mere rappresentazioni. *Doxai*, opinioni, dietro cui cercare la Verità. Ma il Mondo Vero è diventato favola.

Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente?... Ma no! *col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!* / (Mezzogiorno; momento dell'ombra più corta, fine del lunghissimo errore; apogeo dell'umanità: INCIPIT ZARATHUSTRA) ²⁹.

Con la Verità si sono dissolte anche le illusioni: mezzogiorno o mezzanotte che sia, non c'è più ombra, perché non c'è più un Soggetto a proiettarla. Quando si poteva ancora distinguere la Verità dall'apparenza, l'apparenza era ombra. Ma ora che non esiste più questa distinzione, le ombre hanno la stessa valenza delle cose e delle persone. Siamo Apollo e Dioniso, viandante e ombra. Ognuno è per lo meno doppio, il suo doppio ³⁰. E la sua ombra è il suo Sé.

Possiamo quindi tornare al quadro da cui siamo partiti. Perché questo fa il cavaliere di de Chirico, nella consapevolezza matura neo-metafisica: diventa ombra; non proietta ombra: la è.

Genialmente de Chirico dà quasi consistenza a questa ombra ³¹, tagliandola come in un cartoncino.

Scenario di cartone in una tela cartonata: l'esistenza, un'ombra che cammina ³². A zig-zag. 'Viandando', appunto, e non viaggiando. Girando intorno e non penetrando dietro il velo delle cose. Disegnando contorni e annerendo i contenuti. Per contrasto.

Eterno ritorno 'intorno' al castello, più che 'al' castello. Perché se con il mondo vero abbiamo perso anche la favola, allora con il Soggetto abbiamo perso anche il Castello. E il ritorno – in questo ariostesco palazzo di Atlante ³³ – appare solo come il segno dell'impossibilità di possedere: l'esistenza, il senso, l'essere.



²⁸ Interessante anche il finale del passaggio: «L'ombra: Questo mi basta; perché tutti vi riconosceranno solo le tue opinioni; nessuno si ricorderà dell'ombra. / Il viandante: Forse ti sbagli, amica! Sinora nelle mie opinioni si è vista più l'ombra che me. / L'ombra: Più ombra che luce? È possibile?»

²⁹ È il finale del passaggio (del *Crepuscolo degli idoli*) già citato: *Come il 'mondo vero' finì per diventare favola.*

³⁰ Cfr. F. Duque in *Costruzioni dello spirito* (in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 182: «Non ci restano che stampi. (...) L'originale è ormai lo stampo. Non vi è vuoto, ma soltanto il risultato dello svuotamento».

³¹ Cfr. anche M. Mazzucco, *L'ombra nera di Picasso è la malinconica cicatrice di un'assenza*, in «La Repubblica», 15 settembre 2013. E più in generale V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop-art*, Saggiatore, Milano, 2003.

³² Ce lo conferma un passo del suo romanzo *Ebdomeros*, in cui il protagonista dice: «tutto ciò se ne andava in spirali, in zig-zag regolari, oppure diritto e lento, o ancora perfettamente perpendicolare, come le aste di una truppa istruita e disciplinata»

³³ Si tratta di uno dei riferimenti indiretti di de Chirico (cfr. per esempio Id., *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 53). È noto come, nel Castello di Atlante descritto da Ariosto, i personaggi entrino inseguendo false apparenze e immagini vane dei propri desideri: che non incontrano: perdendo così essi stessi contorni e consistenza.

È notte. Il viandante continua ad andare. Senza 'fine' né 'Fine'. Senza volto. Senza mani. Senza corpo.

Un ponte, un passaggio, una transizione³⁴.

Nichilismo? Proiezione di incubi senza uscita?

Sembrerebbe confermarlo il secondo quadro, su cui ci spostiamo: *Battaglia sul ponte*.

2) *Battaglia sul ponte*(1969)³⁵: tra Hobbes e Aristotele, *tertium non datur*?

Lo 'zoon logon echon' di Aristotele, non è solo 'animale razionale', ma anche 'animale politico'. Il 'con' è il segno del suo essere. Non esiste uomo 'isolato'; l'esistere è sempre essere-in-relazione. Il simbolo del ponte ci dice questo: unione, unità, essere-con.

Ma con il *logos*/ragione, sembra mostrarci de Chirico, abbiamo perso anche il *logos*/legame (*leghein*). Sul ponte, infatti, non ci sono più 'animali sociali', ma ombre in lotta tra loro.

L'antropologia negativa di Hobbes sembra prendere il sopravvento su quella positiva. L'uomo è lupo per l'altro uomo. Essere insieme di ombre, acuminate come le frecce e le lance portate nelle mani.

Se in *Ritorno al castello avito*, il ponte ci diceva il desiderio vano dell'uomo-ombra di tornare a Sé, qui il ponte ci dice il desiderio vano degli uomini-ombra di legarsi tra loro.

È il suggello della solitudine assoluta; e della radice di 'morte' presente in ogni tentativo di relazione.

Di nuovo ci tornano alla mente le parole del giovane Nietzsche, che echeggiano non a caso Hobbes.



In quanto l'individuo vuole conservare se stesso di fronte ad altri individui, in uno stato di cose naturale egli si serve dell'intelletto per lo più soltanto per la simulazione, (...) per cancellare dal suo mondo almeno il più brutale *bellum omnium contra omnes*³⁶.

Ma il tentativo di contenimento 'razionale', oltre che falso, è vano. Anche nel quadro di de Chirico abbiamo ancora Apollo (intuibile nei 'sinuosi' frammenti di 'lira', posti a lato del ponte³⁷), una razionalità apollinea che cerca di 'contenere' Dioniso (intuibile in quelle 'squadre' acuminate, assicelle totemiche, e righelli insensati, che sono alle spalle del ponte)³⁸. Ma il sogno dell'armonia apollinea è ormai infranto e non può far altro che 'incorniciare' con due 'riccioli' senza corde e senza canto la feroce realtà del non senso.

³⁴ Stiamo evidentemente parafrasando quello che Zarathustra dice dell'uomo...

³⁵ M. Ursino, *L'effetto metafisico: 1918-1968*, cit., p. 166 (descrizione di *Battaglia sul ponte*), scrive che l'opera nasce dalla suggestione di un dipinto di Rubens (*La battaglia delle Amazzoni*, 1617-18); altri critici richiamano anche Boecklin.

³⁶ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere*, cit., vol III, t. 2, p. 357

³⁷ «Sembrano smontate dalla lira di Apollo o da uno scenario barocco [...] quasi a mettere tra virgolette le auto-citazioni» (M. Calvesi, *De Chirico. La nuova Metafisica*, 1995, p. 17).

³⁸ Quello della squadra è un altro dei simboli costanti della pittura metafisica di de Chirico. «Per esempio il triangolo servì ab antico, ed oggi ancora serve nella dottrina teosofica, come simbolo mistico e magico, e

Scompaginata e irricomponibile si mostra anche la relazione interno/esterno. È una delle caratteristiche del post-moderno filosofico; e anche dei quadri di De Chirico: là dove spesso in stanze anguste compaiono mare, sole, monti, fiumi; e là dove invece in spazi vasti e anonimi compaiono mobili, sedie, oggetti da interni³⁹.

E così, in questa battaglia sul ponte, il fiume pare provenire dal nulla e destinato a non sfociare: anzi, a disperdersi sul legno del pavimento. 'Violenza' metafisica e pessimismo antropologico: due chiavi di lettura che potrebbero servire a rileggere molte delle opere presenti nella Mostra di Conversano (e in generale in De Chirico): lotte, armi, battaglie con cavalli e cavalieri, rovine...

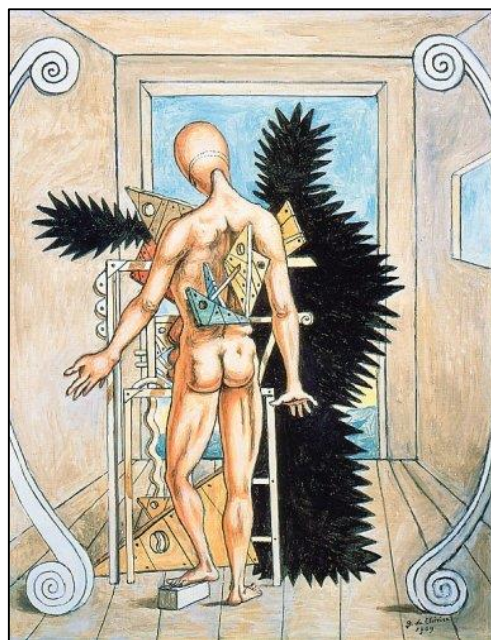
Certo. Lettura possibile. Innegabile.

E, però, l'immagine del castello, in questa *Battaglia sul ponte*, ci stupisce; e invita a scavare ancora. Qui il castello non è il Sé verso cui ci si muove. Il castello si affaccia alla finestra; si intravede dall'unico varco aperto nella stanza della morte. Ed ha sempre le sembianze del Castello di Urbino, visto nel *Ritorno al castello avito*.

Che 'ritorno' segna e indica qui il castello? Quale desiderio recondito? E se la 'battaglia' fosse innanzitutto 'nel' Sé? E se le ombre nere che lottano sul ponte, nella stanza dell'esistenza, fossero innanzitutto quelle degli uno-nessuno-centomila che siamo? E se fossero innanzitutto i nostri rimorsi, come mostra bene il quadro *Il rimorso di Oreste* (1969)⁴⁰?

Questo è un altro dei 'pochi' quadri (insieme a *Ritorno al castello* e *Battaglia sul ponte*) in cui de Chirico dipinge un'ombra-a-zig-zag. Ma qui è evidente che si tratta dell'ombra del rimorso. Il 'ritorno', qui, com'è stato fatto notare, è il ritorno del 'rimorso'.

In questo dipinto il rimorso assume le sembianze di uno spettro scuro, una sorta di riflesso di se stesso, una coscienza che prende forma attraverso un'ombra frastagliata, una sagoma nera che fronteggia Oreste. (...) Le squadre metafisiche sembrano conficcarsi nella sua carne. (...) De Chirico sembra creare l'enigma attraverso lo scambio delle parole 'rimorso' e 'ritorno'. Infatti il mito mostra il ritorno di Oreste a casa per vendicare il padre (...). La sagoma spinosa e dentellata del rimorso sembra sbarrargli il passo, forse per impedirgli di uscire dalla stanza⁴¹.



Quando la vita 'ri-morde' se stessa, nell'eterno ritorno del rimorso, del rimosso, del negativo che ci abita, dell'ombra che noi siamo per noi stessi, dell'incapacità di emergere vincitori dalle nostre lotte interiori. Quando il vincitore è anche il vinto: e sono io. Lo schiaffo e la guancia, la vittima e il carnefice, per dirla con Baudelaire: 'solo' io. Io 'solo'.

E non c'è nessun Padre a cui tornare o da vendicare. E nessun alterità da incontrare, in questo labirinto monadico del Sé, senza porte né finestre⁴².

certo sveglia spesso in chi lo guarda, anche se non conosce questa tradizione, un senso d'inquietudine e quasi di paura (così le squadre ossessionano la mia mente; le vedevo sempre spuntare come astri misteriosi dietro ogni mia raffigurazione pittorica)»: cit. in Cfr. M. Ursino, *De Chirico e il Museo*, a cura di Mario Ursino, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009, pp.15-26.

³⁹ Potrà bastare il rimando al noto *Mobili nella valle* (1966)

⁴⁰ Il quadro non è presente nella mostra.

⁴¹ M. Ursino, *L'effetto metafisico 1918-1968*, cit., p. 164.

⁴² Id., *G. De Chirico e l'antico*, Nuova cultura, 2006, p. 93, interpreta la battaglia anche come la lotta solitaria che de Chirico da sempre ha dovuto fare per trasformare il mondo in maniera poetica.

Quando... ecco, però: una finestra. Impensata, impensabile. Ingiustificabile. E un castello.

E il desiderio di qualcosa d'altro, che resta. Languore metafisico inestinguibile. Segno, sogno (illusione?). E se non fosse 'solo' così?

«Uno è sempre troppo intorno a me» – così pensa il solitario.
«Sempre uno per uno – finisce per fare due!».

Io e me sono sempre troppo presi dal loro colloquio: come sopportarlo, se non ci fosse un amico? (...)

Ahimè, troppi abissi vi sono per tutti i solitari. Perciò essi desiderano così ardentemente un amico e la sua vetta.

La nostra fede in altri rivela in che cosa noi vorremmo credere di noi stessi. Il nostro anelare a un amico è ciò che ci tradisce – canta Zarathustra⁴³.

È 'suggestivo', in questo senso, il fatto che, a Conversano, siano accostati, sulla stessa parte, quasi in un muto rimando e dialogo, *Battaglia sul ponte* e *Gli archeologi* (1968): uno dei quadri più famosi di de Chirico e indubbiamente uno dei motivi più noti tra quelli presenti alla Mostra⁴⁴.

Qui il castello (riconoscibile in una torre e in qualche frammento) è 'dentro' i due uomini e non fuori. E 'dentro' sono le finestre e le porte.

Il ritorno si fa viaggio 'nel' Sé, ma questo viaggio pare prendere di nuovo forma plurale, o per lo meno duale.

L'altro non è solo e necessariamente il mio 'di-contro': pur nella sua inaccessibilità, pur nella sua incomunicabilità – e che altro ci dice il 'manichino', se non il rovescio paradossale di quanto affermava Levinas («il volto parla», «dietro la maschera traluce il linguaggio degli occhi»⁴⁵, interiorità infinita)?

Il volto non parla. Gli occhi non tralucono, trasformati in gocce nere, antenne di pianto, cadenti. L'interiorità dell'altro non si vede. E nemmeno la mia. Ma si può condividere. Una mano sulla spalla. Un'altra che si tende in avanti, come ad accompagnare una parola... che non può che essere muta, in mancanza della bocca.

Eppure qualcosa si dice. Qualcosa si esprime. In un linguaggio altro rispetto a quello logico, verbale, razionale. Qualcosa si dice (nietzscheanamente) nel frammento, nel ritorno, nella rammemorazione delle rovine, nella custodia di quei pezzi di vita, storia, ricordo, che non si riescono a buttare via. E di cui si racconta. Che raccontiamo. Come vecchi naufraghi. Sulla soglia dell'orizzonte.



⁴³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit.: Dell'amico.

⁴⁴ Già dalla metà degli anni '20 compare il motivo di questi 'manichini' particolari, con l'interno pieno di rovine 'antiche'. Il rimando è indubbiamente all'Origine greca, ma anche, nell'intervista proiettata nell'ultima sala della mostra a Conversano, de Chirico ricorda che la suggestione (e lo stile particolare: alto tronco e gambe tozze) gli venne osservando i santi e gli apostoli visti in un'antica cattedrale gotica. Dunque, un'origine a-storica e a-culturale. L'uomo in quanto tale e la sua Origine. «Erano dei personaggi che non si potevano immaginare che seduti [...]. Le gambe molto corte coperte delle pieghe degli abiti formavano con le pieghe stesse una specie di basamento, di fondamento indispensabile ma atto a sostenere il tronco monumentale» (G. de Chirico, *Naissance du Mannequin*, 1938): cit. in <http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/il-meditatore-1971/>

⁴⁵ «Il volto parla. La manifestazione del volto è già discorso. (...) Attraverso la maschera si intravedono gli occhi, l'indissimulabile linguaggio degli occhi. L'occhio non brilla, parla»: E. Levinas, *Totalità e infinito*, tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano, 1977, pp. 64-65.

Torna in mente il *Castello dei destini incrociati* di Calvino. E quel viandante che entra nel castello e scopre di aver perso la voce. Come tutti gli altri abitanti di quel luogo stregato, o forse incantato. E un mazzo di carte (segni, simboli, tarocchi, figure) viene incontro a questa umanità dis/persa; e sostituisce la voce.

Non possiamo non raccontare, non raccontarci, non scambiarsi frammenti di storia. Il castello che si affaccia dalla finestra della *Battaglia sul ponte* ci dice forse questo bisogno (più che questo sogno). È 'Aristotele' in 'Hobbes'. Perché entrambi hanno ragione. Siamo insieme 'con' e 'contro', necessità dell'altro e incapacità di relazione, ponte e lotta.

Non possiamo non narrarci. E ogni 'dire' è inevitabilmente un dire di sé all'altro, un dia/logo.

È vero: il Novecento (con la sua filosofia e la sua letteratura) ci ha tolto le maschere; e, con le maschere, il volto (siamo nessuno e centomila). L'arte di de Chirico ci mostra tutto questo molto bene, con i suoi manichini. Siamo rimasti senza sguardi e senza parole.

Eppure la filosofia continua a scavare. La letteratura continua a narrare. L'arte continua a dipingere. L'essere umano continua a dirsi.

Ritorno al castello. Inevitabile. E se il castello non è più Logos, cristallino, razionale, non per questo possiamo impedirci il ritorno: il ritorno delle alterità, il ritorno delle parole, delle filosofie, delle letterature, delle arti, dei 'logoi' (plurali, frammentati, frammenti). Perché questo ritorno siamo noi. E dal nostro castello non si esce.

Genialmente Calvino fa usare dei 'tarocchi', delle 'figure' agli uomini-muti del *Castello dei destini incrociati*. E con quelle carte ognuno, nella notte, racconta ai compagni di sventura la propria storia. Scoprendo alla fine, appunto, che era da sempre 'inviluppata' con quella degli altri⁴⁶.

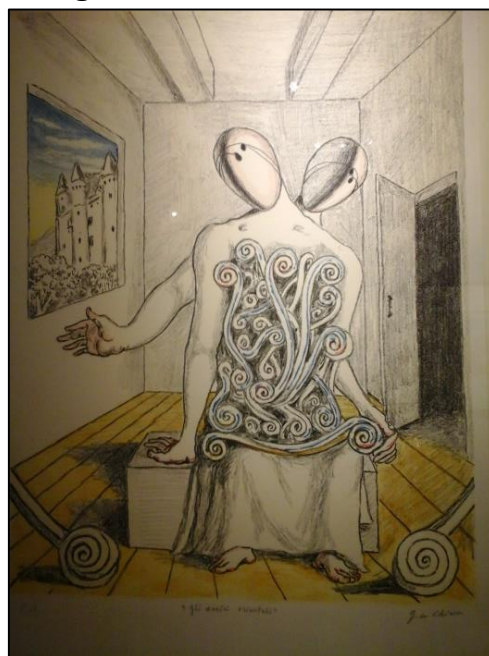
Lo vediamo iconicamente in una litografia particolare (presente nella prima stanza della

mostra): *Gli amici orientali*, 1970. In cui i due amici paiono addirittura fondersi, come i riccioli di lira presenti nel corpo di quello in primo piano (e dalla finestra l'immane castello).

Ma in fondo lo vediamo anche negli *Archeologi* là dove i due si scambiano i propri frammenti di vita/immagine (immagini di vita). Trasformandoli in gesti silenziosi. E forse, meglio, in un semplice 'stare', stare accanto.

E lo vediamo ancor più plasticamente nelle statue di de Chirico⁴⁷. A Conversano ci sono due piccoli gioielli in bronzo: *Ettore e Andromaca* e *Il consolatore*.

Il primo fa riferimento ad altro noto quadro del primo periodo di de Chirico (*Ettore e Andromaca*, 1917), in cui i due manichini erano fatti di stoffa, squadre, righelli; ed erano inseriti in una *Stimmung* ferrarese crepuscolare e



⁴⁶ Sul tema dell'involuppo delle storie e dell'identità narrativa (in relazione anche al racconto di sé con gli altri) stiamo evidentemente facendo riferimento a P. Ricoeur.

⁴⁷ Abbiamo anche versioni 'statuarie' degli archeologi. Ma non nella Mostra di Conversano.

malinconica. Più ‘vicini’ nel quadro che nel bronzo, in ogni caso quello che è emerge è lo struggente senso di un addio che non vuole finire.

Destinati alla finitezza e al distacco, Ettore e Andromaca (riflessi di ogni amore umano) non smettono di guardarsi senza occhi, di parlarsi senza parole, di abbracciarsi senza mani⁴⁸. Paradossalmente non smettono di ‘sentire’ e ‘sentirsi’, pur nel bronzo, nel legno, nelle armature del corpo: limite del sé, e dunque destino di solitudine⁴⁹.



E con i gesti parla anche l'altro bronzo: *Il consolatore*⁵⁰.

A lui è rimasta una sola mano. Che poggia delicatamente sulla spalla di lei. Lei, in postura ‘malinconica’: forse ancora Andromaca, che riflette sul distacco, inevitabile, della vita, da ogni vita.

E ci chiediamo chi possa mai essere, qui, il consolatore: perdute le Speranze Metafisiche.

L'alterità fragile dell'altro; forse.

E l'alterità fragile dell'arte e della poesia.

L'artista, il poeta diventa, allora, nel cammino di de Chirico, il consolatore (come vediamo in quest'altro bronzo, dal titolo: *Il pittore*).

L'artista: quello che sa vedere le lacrime invisibili del

bronzo umano. Quello che sa intuire il dolore ineffabile (perché non-detto né dicibile) del manichino che siamo. Ed è capace di ‘dire’: queste lacrime, questo dolore. trasformandolo in postura, gesto, immagine.

E specchio, dunque.

Perché guardandoci in questi quadri, in queste ombre, in questi manichini, in questi castelli, vediamo il nostro destino. E la nostra necessità.

E, allora, forse, emerge (può emergere) un bisogno. Di



⁴⁸ «Ettore e Andromaca [...] sono esseri senza arti, eroici nella loro solitudine, veri emblemi della malinconia metafisica»: F. Zeri (a cura di), *Cento dipinti. De Chirico. Le muse inquietanti*, Rizzoli, Milano 1998, p. 30. Più in generale, sul manichino, F. Duque in *Costruzioni dello spirito* (in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 183): «tuttavia è proprio la nudità del manichino a commuoverci: sono in vista le giunture delle ginocchia, i coni su cui potrebbero inserirsi le braccia (...). Tutto nel manichino è precario: la sua vita si deve esclusivamente alle sue giunture»; e, dopo il rimando alla visione nietzscheana della tragedia greca, prosegue: «così i tratti restano ridotti all'essenziale: le emozioni non sono provocate dai volti, ma sono suscitate sottilmente dalla (lieve) disarmonia dell'insieme»

⁴⁹ R. Dottori, *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio De Chirico*, in “Metafisica”, 2006, 5-6, pp. 183-202: «l'umanità omerica, Ettore ed Andromaca, più volte eseguito in disegno, dipinto, statua in bronzo, dal 1917 in poi, è ridotta a un viluppo (di alto valore plastico, in ogni caso) di ovali, di squadre, di assicelle, che riesce a esprimere ancora, sulla falsariga della figura umana, o come suo *double*, la malinconia del distacco e la sofferenza dell'anima vinta. Quel che le *silhouettes* umane hanno dunque trovato dentro di sé è questo fitto di ingranaggi e di squadre, di geometria e di meccanica del tempo presente, che è divenuta ormai parte integrante, corpo, anima e sangue dell'umanità contemporanea: un'umanità in cui de Chirico si riconosce e si firma, legittima autorappresentazione dell'artista, o volontà di autorappresentazione» (cit. p. 198).

⁵⁰ Anche de *Il consolatore* abbiamo delle versioni e varianti su tela.

farsi consolare. O di farsi consolatori. Accanto ad altri archeologi del senso. Tra un ritorno e un addio.

Quadri-specchio. Per contemplare e contemplarsi.
E, in fondo, non può essere altro il senso dell'arte.

3) *Il contemplatore* (1976): l'arte e le rivelazioni del quotidiano

È 'decisivo', allora, che l'ultimo quadro della mostra, prima della stanza finale (in cui viene proiettata una video-intervista a de Chirico), prima dell'ultima tenda e dell'ultimo passaggio, sia proprio *Il contemplatore*.

In questa figura, de Chirico pare 'compendiare' *Il trovatore* (presente in altri quadri della Mostra), il poeta (da sempre 'cifra' della sua poetica artistica) e insieme il filosofo (suo alter-ego: nella misura in cui la sua arte è di fatto filosofica, e la sua filosofia è un pensare per immagini)⁵¹.

L'artista contempla. Contempla il suo quadro. Contempla il castello, qui evidentemente simbolo dell'arte stessa.

Un artista manichino, profondamente umano, dunque (e non superomistico)⁵². Paradosso al quadrato. Come dipingere senza mani? Come contemplare senza occhi?



Leggendo 'ermeneuticamente' i quadri con i quadri, ci viene incontro *Il segreto del castello* (fine anni '60), che quindi possiamo interpretare come il segreto dei segreti, l'enigma degli enigmi, quello a cui l'arte è chiamata ad alludere.

Osserviamo il dipinto qui a lato.

Intanto, a sinistra, una quinta obliqua (introdotta già nei quadri del primo periodo metafisico), a tagliare lo spazio, a nascondere un retro, ma anche a creare il senso di una sorta di scivolamento, equilibrio precario. Poi il pavimento/tavolino, che come in altri quadri pare quasi quello di un prestigiatore⁵³, o – il che forse è lo stesso – quello di un fanciullo.

Per dirla con le parole stesse di De Chirico:

⁵¹ Molto indicativa da questo punto di vista è la nota opera *Il filosofo e il poeta* (1915) in cui in una stanza troviamo un manichino (filosofo/artista) che osserva un quadro; a fianco a lui una statua (il poeta) che guarda in direzione contraria al manichino verso una finestra.

⁵² È di fatto, a nostro avviso, 'il' problema-chiave delle interpretazioni per certi versi di Nietzsche e per altri versi di de Chirico. Come leggere lo *Übermensch*? Come un superuomo che si pone al di là della 'comune' umanità (e forse della stessa umanità) o come un essere che assume tragicamente la propria finitezza e quindi oltrepassa l'uomo/Soggetto (che falsamente si ritiene superiore)? Probabilmente entrambe le sfumature sono presenti in entrambi i pensatori.

⁵³ Cfr. l'opera *Le caserme dei marinai* (1914) e il commento in M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico*, cit., p. 96. Anche in questo quadro (come in altri) abbiamo la torre ad angolo cilindrica (una, però; non due; e sembra più quella di una fabbrica che quella di un castello).

Rappresentarsi tutto ciò che è nel mondo come un enigma; non solamente le grandi domande che da sempre ci si è posti; perché il mondo è stato creato, perché noi nasciamo, viviamo e moriamo, perché potrebbe essere che, dopo tutto (...), tutto questo non abbia alcuna ragione. Ma comprendere l'enigma di certe cose che sono considerate insignificanti. Sentire il mistero di certi fenomeni dei sentimenti, dei caratteri di un popolo, arrivare a figurarsi gli stessi geni creatori come delle cose molto strane che noi rigiriamo da tutti i lati. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che mutano d'aspetto, che talvolta come fanno i bambini, noi rompiamo per vedere come sono fatti dentro, e delusi ci accorgiamo che essi erano vuoti⁵⁴.

Si tratta probabilmente di una delle più belle autodescrizioni dell'arte di de Chirico. E comprendiamo il segreto del castello. Che non è dentro, ma fuori: nel gioco del mondo (per dirla con Nietzsche), nell'innocenza del fanciullo, nel ritrovare in ogni cosa (anche e soprattutto nella più insignificante e quotidiana) lo stupore di un mistero che merita di essere bloccato sulla tela. La possibilità della 'rivelazione' che abita i luoghi dell'ordinario⁵⁵.

E improvvisamente tutto è illuminazione, se si sa cogliere come tale. «Tutto è pieno di demoni» - ricorda de Chirico con Eraclito⁵⁶: visto come 'per la prima volta'⁵⁷.

Il castello degli incubi può diventare paese dei balocchi⁵⁸, con giochi e dolciumi. Dipende solo da come lo si guarda.

«Bisogna riscoprire l'occhio in ogni cosa»⁵⁹ - scrive de Chirico.

E forse iniziamo a capire. A capire anche perché i manichini non hanno occhi. Perché i veri occhi non sono quelli della testa (logico-razionale), ma quelli dell'esteriorità estroflessa. Gli occhi sono quelli del mondo, dell'Evento. Che ci guarda. E a noi tocca solo coglierlo, lasciarci cogliere, contemplarlo.

Lasciarsi sorprendere. È il senso dell'ispirazione⁶⁰.

⁵⁴ Cfr. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 17-18 [anche in Id., *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 54].

⁵⁵ Id., *Manoscritti Eluard-Picasso*, in G. de Chirico, *Scritti/1 -1911-1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, cit., p. 600: «una rivelazione può nascere tutt'a un tratto, quando noi meno ce l'aspettiamo, e può anche essere provocata dalla vista di qualche cosa come un edificio, una strada, un giardino, una piazza pubblica ecc. [...] Quando la rivelazione deriva dalla vista di una disposizione di cose, allora l'opera che si presenta al nostro pensiero è legata da un rapporto stretto con ciò che ha provocato la sua nascita; essa gli assomiglia anche, ma in una maniera fortemente strana». È una mimesis – direbbe Ricoeur – di secondo grado: che non copia il reale ma lo rifigura.

⁵⁶ Id., «Valori plastici», 1918 (I), 1, p. 10.

⁵⁷ Come già accennato all'inizio, e com'è noto, già il giovane de Chirico aveva interpretato, a partire dal 'pomeriggio d'autunno del 1910' a Santa Croce a Firenze, la sua pittura come un'illuminazione. Egli scrive: «ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che è tuttavia un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva». È chiaro che il riferimento non è solo al quadro del 1910 *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, ma più in generale alla sua poetica pittorica (G. de Chirico, *Scritti/1 -1911-1945*, cit., pp. 650 e sgg.)

⁵⁸ È noto che Pinocchio sia uno dei testi amati da de Chirico (cfr. Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 22).

⁵⁹ Il testo è citato in M. Fagiolo Dell'arco, *De Chirico*, cit., p. 114. Ma possiamo affiancare anche quanto de Chirico dice nel saggio sull'arte metafisica (numeri IV – V dell'aprile-maggio 1919): «il sogno è fenomeno stranissimo ed un mistero inspiegabile ma ancor più inspiegabile è il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita [...] L'arte è la rete fatale che coglie al volo, come farfalloni misteriosi, questi strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni». E ancora: «nella parola 'metafisica' non ci vedo nulla di tenebroso; è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare 'metafisica' e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità»: Id., *Noi metafisici*, «Cronache di attualità», 15 febbraio 1919 (ora anche in Id., *Il meccanismo del pensiero*).

⁶⁰ Non a caso, a proposito dello Zarathustra, de Chirico ricorda quanto detto da Nietzsche: «Quando questi parla della concezione del suo Zarathustra e dice: sono stato sorpreso da Zarathustra, in questo participio sorpreso si trova tutto l'enigma della rivelazione che giunge all'improvviso». E ancora: «Dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche, mi accorsi che vi è una quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. Disegnavo meno, avevo anche un po' dimenticato, ma ogni volta che lo facevo era perché ero mosso da una

In questo senso anche *Le muse inquietanti* – noto dipinto del 1916, di cui è presente una replica tarda anche alla mostra di Conversano⁶¹, quadro in cui compaiono diversi degli elementi de *Il segreto del castello*, in particolare il pavimento ligneo, i dolciumi e le scatole di balocchi colorate – indubbiamente sono ‘inquietanti’, come in generale i manichini e i quadri di de Chirico. Sono inquietanti per la visione razionale del mondo, che pretende di mettere ogni cosa al suo posto e inquadrarla nei propri schemi⁶².

Ma il loro spaesamento non è solo distruttivo; è creativo. «Bisogna avere del caos dentro, per generare una stella che danza», cantava lo Zarathustra di Nietzsche⁶³.

«Bisogna che il pensiero si stacchi completamente da tutto quel che si chiama la logica e il senso, che essa si allontani talmente da tutte le pastoie umane, in modo tale che le cose le appaiano in un aspetto nuovo, come illuminate da una costellazione che brilli per la prima volta» - gli fa eco de Chirico⁶⁴.



necessità»: *Manoscritti Eluard-Picasso*, in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 611 sgg [anche in Id., *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 52].

⁶¹ Cfr. a riguardo S. D'Angelosante, *Inquietato dalle muse. Ispirazione, possessione e felicità nell'opera di Giorgio de Chirico*, in “Metafisica”, 2008, 7-8, p. 177: «de Chirico frequenta dunque le sue *Muse inquietanti* per tutta la vita, gioca alle variazioni sul tema. Nella versione del 1925 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma le differenze rispetto al quadro del 1917-1918 della collezione Mattioli sono forse appena percettibili (...). Nel caso del dipinto del 1974 che fa parte della collezione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico <presente alla Mostra a Conversano> la differenza più evidente è la scomparsa del pavimento a tonda di nave, il caratteristico ‘palcoscenico’ inclinato su cui, appunto, l'artista instancabilmente recita a soggetto. Una variante che rende le sue Muse ancora più sospese, volatili».

⁶² *Le muse inquietanti* è stato anche letto come icona del tempo ‘ritornante’: ‘ritorno cifrato al castello di Ferrara’ [J. de Sanna, *Il cavaliere errante (crasi del tempo)*, in *Giorgio de Chirico, dalla Metafisica alla “Metafisica”*, a cura di V. Sgarbi, Marsilio, 2000, p. 25]

⁶³ La citazione è tratta ancora da *Così parlò Zarathustra*, cit.

Cfr. G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, a proposito del ‘caos’ e della pazzia dell'arte: «io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose» [cit da S. D'Angelosante, *Inquietato dalle muse*, cit., p. 169]. E ancora: «una delle sensazioni più strane che ci abbia lasciato la preistoria è la sensazione del presagio. Ed esisterà sempre. È come una prova eterna del non senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi dovunque, rabbrivire a ogni passo. (...). Se un'opera d'arte dev'essere veramente immortale bisogna che superi completamente i limiti dell'umano: il buon senso e la logica vi faranno difetto. In tal modo s'avvicinerà al sogno e alla mentalità infantile» (G. de Chirico, *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 57). E riguardo a questo ‘stile’ de Chirico nello stesso passo richiama sia il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche che il *Pinocchio* di Collodi (ivi, p. 53).

⁶⁴ Il testo è citato da R. Dottori, *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico*, cit., p. 197. L'autore continua e commenta: «quel che de Chirico dunque sembra voler rifiutare del soggetto-uomo è ciò che la filosofia e la metafisica avevano visto come la sua prerogativa essenziale: la logica, e il senso; prese le due cose insieme, quel che rappresentava la prerogativa essenziale del soggetto era il fatto che nella sua logica, nel suo pensare, risiedesse la ragione, cioè il senso ultimo delle cose, della vita, e dell'universo. Come è possibile uscire da tutto ciò? si chiedeva; come può l'uomo uscire dal suo peculiare modo di ragionare e di vedere le cose? Ciò a cui egli pensa è piuttosto un completo oltrepasamento dell'idea del soggetto nel senso classico del termine, cioè di quel soggetto umano che è stato l'istanza fondamentale di tutto il pensiero filosofico-metafisico, ma anche di ogni produzione artistica, e di ogni visione poetica del mondo. Come

Andare oltre la Ragione Logica, oltre il Senso (stabilito, ordinario), oltre l'Umano che non si sa sorprendere e non sorprende più. L'oltre-uomo di de Chirico si pone (anche in questo) nel solco dello *Übermensch* nietzscheano.

Quale sarà il fine della pittura del futuro? Lo stesso di quello della poesia, della musica, della filosofia. (...) Spogliare l'arte di ogni residuo di routine, di regola, di tendenza ad un soggetto, a una estetica; sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero: liberarsi una buona volta (...) dell'antropomorfismo. (...) è il metodo nietzscheano⁶⁵.

E ancora (e sembra una vera e propria descrizione de *Il contemplatore*):

È sempre la rivelazione ad avere il ruolo principale. Un quadro si rivela a noi senza che vediamo niente, senza che pensiamo a niente. (...) Allora qualcosa di nuovo l'artista avrà fatto scaturire dal *niente*; qualcosa che prima *non esisteva*⁶⁶.

E quindi l'artista contemplatore non 'guarda', ma attende che l'evento si riveli. Non 'immagina' traendo cose da sé, ma lascia che il ni-ente corroda le maschere e le illusioni (del Vero, del Certo, della Soggettività, del Trascendente). E, con i frammenti che rimangono ed emergono da questa decostruzione, 'crea': per necessità più che per virtù. Come gli antichi poeti 'invasati' dal *theos*, come le baccanti, come 'sempre' quando una rivelazione s/possessa l'uomo.

Bisogna che la rivelazione che abbiamo avuto dell'opera d'arte, che la concezione del quadro rappresenti quella tal cosa che non ha senso per se stessa, che non ha un soggetto e che dal punto di vista della logica umana non voglia dire nulla del tutto; bisogna, dico, che una tale rivelazione o concezione o come voi volete, sia talmente forte in noi, che ella ci procuri una tale gioia o un tale dolore che noi siamo obbligati a dipingere, spinti da una forza più grande che quella che spinge l'affamato a mordere come una bestia quel pezzo di pane che gli cade in mano⁶⁷.

E questo non è nichilismo. Non è puro esibizionismo. Non è illogicità fine a se stessa. La pittura nella sua urgenza ha un senso. Così come la musica, la poesia, la filosofia.

La nostra umbratilità e fragilità non sono ritorno cieco e insensato nell'eterna routine: ruotare a vuoto di un cavaliere inesistente intorno al Castello-Nulla.

Lo scenario dei quadri non è mero cartone. È «corda vibrante: (...) contemporaneamente arco per lanciare una freccia verso le profondità cerulee e cetra per destare un canto nuovo e sconosciuto»⁶⁸.

E, in questo, l'artista (come d'altra parte il profeta Zarathustra) resta sbilanciato verso un *per-altri*, che non ha il sapore sdolcinato dell'eroicità (dell'artista/redentore), ma quello



G. De Chirico, *Il trovatore con la luna*, 1969 – litografia

Nietzsche pensava ad un oltre-uomo, e ad un *al di là dell' umano*, così, sulle sue orme, egli pensa già ad un *al di là del quadro*» (ibid.).

⁶⁵ G. De Chirico, *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 60. Il capoverso si conclude: «applicato in pittura potrebbe dare risultati straordinari. È quanto io tento di dimostrare con i miei quadri». Cfr. anche ivi p. 52: «per essere veramente immortale un'opera d'arte deve uscire completamente dai limiti dell'umano: in essa il buon senso e la logica mancheranno del tutto».

⁶⁶ Ivi, pp. 50-52.

⁶⁷ G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 614.

⁶⁸ Id., *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 57.

del bisogno irredimibile di ‘dire’ (dipingere, poetare, scrivere, pensare) per una «comunità a venire» (direbbe Blanchot).

...

Sì, resta un ‘dualismo’ interno a questa tensione, nella misura in cui si continua a credere (e difficile non farlo) che «ogni cosa abbia due aspetti: uno quello corrente che vediamo quasi sempre, e che vedono gli uomini in generale, l’altro (...) quello metafisico»⁶⁹, che tocca all’artista (poeta, pensatore) lasciar emergere, «lanciando sguardi dietro i muri»⁷⁰.

E, allora, potremmo chiederci se tutto questo non resti troppo soggettivistico, o troppo romantico, o troppo estetizzante (o troppo platonico). Se *il ritorno al castello del ‘valore’ dell’arte* non resti un sogno utopico, che, con un’autocontraddizione performativa, nega tutto ciò che l’artista vorrebbe affermare.

Insomma: che differenza c’è tra il ritorno della metafisica classica (platonico-moderna) al *Castello del Vero, del Bello, del Buono* e il ritorno della metafisica dechirichiana al *castello dell’arte rivelata e rivelativa*, decostruttiva e creativa? Non resta comunque, in entrambe, un Fondamento, un Soggetto, un Artefice, un Senso? Non c’è comunque l’eterno Ritorno di un’Origine?

Ci sembra interessante da questo punto di vista la prospettiva che l’artista Italo Tavolato consegna alle pagine della stessa rivista in cui scriveva de Chirico (“Valori plastici”).

Il principio dell’arte non era il verbo – cioè il Logos, il concetto. Ogni arte che abbia formato e stile, ha origini magiche ed erotiche. Nel momento in cui rinneghi il suo sangue antico e si rassegni al Logos, l’arte è destinata a morire. Poiché il concetto, questa pubblicità delle cose ineffabili, distrugge l’area di intimità che protegge l’atto creativo, e disincanta il suo mistero d’amore. [...] Come un ritorno alle origini è l’amore. Come un ritorno alle origini è l’arte. Ma l’avanguardia cerca invano la dritta via nella selva oscura dei concetti⁷¹.

Una differenza c’è. Debole e forse impercettibile. Ed è la differenza tra il Classico e le avanguardie, tra il Cogito della Modernità e il pensiero spezzato e fragile della filosofia contemporanea: è *il passaggio dal Castello del Logos (del Concetto) al castello del mistero (della vita)*.

Alcuni ‘contemplatori’ come de Chirico e Nietzsche (e tanti altri) ci hanno indicato la possibilità di questo passaggio (anche quando magari ne sono rimasti prigionieri). In principio non è il Logos/Parola/Concetto. Non è la ‘via dritta’ dei pensieri chiari e distinti. Non è la gabbia uniformante e incasellante della logica. Perché la vita, il tempo, il mondo sono ‘*enigma*’. Come l’amore. Come l’arte.

In principio è l’enigma dell’eros, la magia della creazione. E se questa appare come selva oscura, la soluzione non è il suo abbandono alla ricerca di un Castello oltre il mondo, oltre l’amore, oltre l’illogicità, oltre la vita. Ma è abitarla.



G. De Chirico, *Apparizione di rose*, 1970 – acquerello

⁶⁹ Id., *Commedia dell’arte moderna*, a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano, 2002, pp. 85-86. Non possiamo comunque e non vogliamo negare un certo ‘elitarismo’ presente in questa posizione: sia in Nietzsche che in de Chirico. E in quest’ultimo forse ancor più. La citazione infatti continua: «...lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in certi momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio».

⁷⁰ Id., *Il senso del presagio*, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, cit., p. 58.

⁷¹ I. Tavolato, *Pavor nocturnus*, in “Valori Plastici”, anno II, n. IX-XII, pp. 50-51; cit. p. 51. Ricordiamo che la rivista (edita dal 1918 al 1922) vide la collaborazione di de Chirico (e suo fratello); ma che di de Pisis, Carrà, Morandi, Soffici, ed altri.

Un'arte che abbandoni l'oscurità di ciò che non comprendiamo per trasmettere trasparenze di verità, questa sì sarebbe 'destinata a morire'. Una filosofia che abbandoni le ombre, i manichini, gli enigmi, i ponti in battaglia, le macerie del senso per cercare Risposte consolatorie, questa sì sarebbe succube della Assolutezza del Logos/Concetto, e rinnegherebbe il sapore del sangue e del pathos della vita.

E allora... sì: resta il 'ritorno'; resta il 'castello'. Ma – per dirla ancora con Tavolato – come quel «ritorno alle origini [che] è l'amore. Come [quel] ritorno alle origini [che] è l'arte». Ritorno che «non distrugge l'area di intimità che protegge l'atto creativo, e non disincanta il suo mistero d'amore».

Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello (...). Eccola ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena in questo incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo [I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (conclusione)]



G. De Chirico, *Canto d'amore*, 1913 – non presente alla Mostra

P.S. 1)

Il problema di cosa un artista debba fare diviene sempre più inquietante. Niente è abbastanza profondo, niente abbastanza puro. Tutto ciò che ha appagato finora i pittori a noi sembra un gioco da bambini; per questo noi lanciamo i nostri sguardi dietro i muri e cerchiamo qualcosa di nuovo. È un sogno, una visione? Un tempo gli artisti amavano sognare: la loro anima edulcorata si addormentava al chiaro di luna, al lamento di un flauto, accanto a una donna dal seno profumato. Oggi tutto questo *non esiste più*. Eppure le nostre menti sono abitate da visioni: quelle visioni sono inchiodate a basi eterne. (...) Dappertutto è l'infinito; dappertutto il mistero. Una sola cosa rimane immutabile come se le sue radici si fossero confitte nelle viscere dell'eternità; la nostra volontà di artisti-creatori. Noi rimpiangiamo forse le *altre* cose? Nient'affatto. La nostra gioia riesce solo più grande. Lavoriamo [G. de Chirico, Parigi, 15 giugno 1913 – Manoscritti Eluard Picasso].

P.S. 2)

Una lunga, copiosa serie di demolizioni, distruzioni, tramonti, capovolgimenti ci sta ora dinanzi: chi già da oggi potrebbe aver sufficiente divinazione di tutto questo da diventare maestro e veggente di questa mostruosa logica dell'orrore, da essere il profeta di un ottenebramento e di un'eclisse di sole, di cui probabilmente non si è ancora mai visto sulla terra l'uguale?... Perfino noi, per nascita divinatori d'enigmi, noi che siamo in attesa per così dire sulle montagne, piantati fra l'oggi e il domani, tesi entro l'opposizione tra oggi e domani, noi primogeniti e figli prematuri del secolo venturo (...): com'è che perfino noi le guardiamo salire senza una vera partecipazione a questo ottenebramento, soprattutto senza preoccuparci e temere per noi stessi? (...) Le conseguenze per noi, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, non sono per nulla tristi e rabbuianti, ma piuttosto come un nuovo genere, difficile a descriversi, di luce, di felicità, di ristoro, di rasserenamento, d'incoraggiamento, di aurora... (...) Il nostro cuore straripa di riconoscenza, di meraviglia, di presagio, d'attesa - finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il nostro mare, ci sta ancora aperto dinanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così 'aperto' [F. Nietzsche, *Gaia scienza*, af. 343]