

A VENEZIA

La pittura metafisica

Questa bella rassegna della «pittura metafisica» (in corso in Venezia, a Palazzo Grassi, fino al 15 luglio) offre un'occasione straordinaria per riconciliarsi con l'arte del nostro secolo, imbastardita dai surrealisti tardi e più di recente rarefatta dagli artieri del «concettuale», che giocherellano alla «distruzione dell'opera come oggetto» dietro l'esempio di Duchamp.

Il compito di riprendere il discorso sulla «pittura metafisica» è stato affidato a Giuliano Briganti: uno studioso che si è formato alla scuola di Longhi senza essere longhiano a tal punto da condividere la tremenda stroncatura, intitolata «Al dio ortopedico», che nel lontano 1919 proprio Roberto Longhi, non ancora trentenne, dedicò a De Chirico riducendolo alla stregua di un «macchinista crudele», corrivo a mettere «in tela — proprio come si dice mettere in carta — certe visioni terribilmente illustrative di favole anticheggianti» dipingendo «come *tout le monde*».

In quella feroce stroncatura, il gran talento di Longhi eccedeva nell'uso di sali corrosivi, ma presentiva quasi tutto il peggio di quello «strambo illustrazionismo» che, al di là della prima e splendida fase «metafisica», finirà col prevalere nella lunga ricerca dechirichiana rendendola via via più consona al padiglioncino veneziano dell'anti-biennale, ridotto dallo stesso Longhi a «baracchetta di rigatteria levantina»...

Briganti non segue le orme del maestro dei suoi anni giovanili, non ne condivide l'invincibile avversione nei confronti di De Chirico, riconosce esplicitamente che il **pictor optimus** è il grande pioniere, il primo esploratore dell'area metafisica: «il solitario maestro dell'Enigma» cui spetta il merito d'aver varcato i limiti d'una pittura «di stretta osservanza böckliniana» realizzando — tra il 1910 e il 1915 — alcuni capolavori e tutta una sequenza di dipinti che costituiscono uno dei vertici qualitativi dell'arte del nostro secolo.

Alla mostra, i quadri di questa fase aurorale, in cui domina «un nuovissimo e moderno sentimento del mito» (che si rivela ai nostri occhi in un'immensa spazialità contrastata, ombrosa e luminosa, «risolta — come notava Brandi già nel '47 — nell'espressione stessa del vuoto») sono paragonabili a finestre spalancate su un mondo immaginario, colmo d'una speciale tensione silenziosa, definito da scorci prospettici che accentuano il senso della vacuità spaziale, attraversata da ombre portate di oggetti invisibili (perché esterni al campo visualizzato) e dominata dalla presenza di torri o giganteschi edifici bloccati in una solennità fuori del tempo, smossa soltanto dal garrire di lunghe banderuole nell'aria immobile.

Guardando la «Meditazione mattinatale» del '12, «Le caserme del marinaio» del '14 e «Il giorno di festa», «Torino a primavera» e il «Ritratto di Apollinaire» dello stesso anno, si è immediatamente presi dal consenso suscitato da quel loro splendore enigmatico, in cui l'immaginazione dechirichiana si è determinata in modo inconfondibile: sia rispetto agli antecedenti, da Friedrich a Klinger a Böcklin, sia rispetto ai due compagni di strada, Carrà e Morandi.

Da, Carrà, la mostra raccoglie cinque dipinti («Madre e figlio», «La musa metafisica», «La camera incantata» del '17; «L'ovale delle apparizioni» del '18 e la «Natura morta metafisica» del '19) e quindici disegni, scalati dal '14 al '21. Le date di certi disegni possono suscitare dubbi analoghi a quelli espressi da J. T. Soby precisando che l'incontro ferrarese di Carrà e De Chirico avvenne nel gennaio del '17 e che è ragionevole considerare non senza perplessità date anteriori al '17 su opere improntate all'iconografia dechirichiana e dunque fatte o rifatte (come «Il gentiluomo ubriaco») da Carrà dopo l'incontro del '17, folgorante come una conversione improvvisa, che tra l'altro spiega l'aura metafisica delle «Figlie di Loth» ossia d'un'opera assegnata da Longhi al 1915, ma datata 1919, e pubblicata in quell'anno sull'ultimo numero di «Valori plastici».

Rilevare questa dipendenza iconografica non significa certo deprezzare Carrà, la cui fisionomia di pittore originale è emersa nettamente anche dal confronto delle varianti di alcune sue opere (pubblicato su queste colonne il 10 febbraio 1978): confronto dimostrativo della tendenza dell'artista ad eliminare ogni traccia dechirichiana a vantaggio di un'intensificazione plastica della figurazione «di grana lombarda», rivolta (così scriveva lo stesso Carrà) a far emergere «l'intimità recondita delle cose ordinarie» con «lumi così fieri da arrestare la realtà stessa».

Quanto a Morandi, basta soffermarsi a contemplarne i sei bellissimi dipinti (quattro del '18, uno del '19 e uno del '20) per cogliere l'incanto luminoso della sua «metafisica» senza enigma, in cui alla «ferma terribilità delle grandi ombre contigue» (rilevata da Longhi nel precedente della «Natura morta con la squadra» del '17 di Carrà) è subentrata una calma misurata, gemma e soave, che incastona piccoli prodigi d'ombre perse o irregolari in tarsie d'inaudita limpidezza stereometrica.

Lasciata la saletta di Morandi, l'itinerario della mostra si svolge più veloce, quasi in discesa. De Chirico non è più quello degli anni dieci, che aveva suscitato gli insospettabili consensi di Apollinaire: la sua «Scuola dei gladiatori» del '28 è un'accozzaglia di fantocci, un po' spavalda e un po' ironica nel brio delle pennellate a riccio.

De Pisis, quasi senza volerlo, contrappone alle «muse inquietanti» «I pani gloriosi» del '25; Sironi rivela subito la propria identità già nella «Lampada» del '17; Casorati è presente con le «Uova sul cassettone» del '20, accanto alle quali sarebbe stato utile rivedere almeno le uova dipinte nel '13. Ma gli usufruttuari della cultura «metafisica» che più contano sono — come tutti sanno — i surrealisti: Ernst (che affermò di aver scoperto la sua strada guardando le riproduzioni di alcune tele del primo De Chirico), Magritte (affascinato nel '22 dal dechirichiano «Sogno d'amore» del '14), Delvaux, Tanguy, Dalì...

Alla mostra veneziana, Magritte tiene il campo spiccando tra i più alacri discepoli di De Chirico assurti a notorietà internazionale, ma qui ristretti in poche opere; mentre la presenza di Savinio, più proporzionata, s'inoltra nelle plaghe dell'immaginazione metafisica, e lascia indietro anche i seguaci della «nuova oggettività».

G.L. Verzellesi

Scheda integrativa

Sull'elegante catalogo della mostra dedicata alla pittura metafisica, edito da Neri Pozza, oltre alla limpida introduzione dettata da Giuliano Briganti, sono pubblicati tre saggi: nel primo, Wieland Schmied (che presentò la grande mostra ciclica di De Chirico a Milano nel '70) studia «La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania»; nel secondo, David Sylvester tratta il tema: «Magritte e de Chirico: Il silenzio del mondo»; nel terzo, Ester Coen discute di «Prospettive, spazio e realtà nella pittura del primo de Chirico». Un ulteriore, utilissimo contributo culturale è offerto al lettore dalle pagine del catalogo che raccolgono una ricca antologia di scritti e lettere edite e inedite, ossia di aiuti contestuali rivolti a chiarire le vicende della pittura metafisica dal '12 al '44. La mostra di Palazzo Grassi, allestita dall'architetto Maurizio Di Puolo, è aperta ogni giorno (tranne il lunedì mattina) dalle 10 alle 13 e dalle 15 alle 19.