

GIULIANO BRIGANTI

## I METAFISICI

Quei pochi artisti che, negli anni di un sodalizio che ebbe assai breve durata e finì, almeno in un caso, come tanti sodalizi del genere, fra urlacci, insinuazioni, sberleffi o sprezzanti e ironici silenzi, quei pochi pittori (ma buoni) che, in un determinato momento della loro vita, chiamarono « metafisiche » le loro opere, non avevano in realtà un'ideologia in comune che superasse i termini dell'ambiguo e del generico. Così come non si appoggiavano, anche se versarono fiumi di inchiostro, ad un programma convenuto ed articolato, dettato da comuni aspirazioni e dalla strenua volontà di combattere per imporre una nuova rotta non solo all'arte ma anche alla vita. E, soprattutto, non si servivano nemmeno, per trascrivere le loro sensazioni, di mezzi espressivi codificati in un linguaggio figurativo che fosse ritenuto l'unico possibile per trasferire in termini apparenti il loro mondo interiore. La cosiddetta « Scuola Metafisica », iniziata sin dal 1910 dal percorso solitario di Giorgio de Chirico ma che, come « scuola » o gruppo, nacque a Ferrara nel 1917 dal fortuito incontro di Carrà con de Chirico, con Savinio e con il giovanissimo De Pisis, che coinvolse anche in qualche modo Sironi e, dopo il 1918, con conseguenze più profonde, Morandi; quella « scuola » che, come momento portante dell'arte italiana, si concluse sostanzialmente nel 1920, quando il gruppo di sciolse, o forse, in ragione di qualche persistenza iconografica, un anno o due dopo, non fu mai, dopo tutto una vera « scuola », non costituì mai un movimento omogeneo e programmato, non diede mai luogo a quello che un tempo si definiva uno stile comune. Se chiamavano loro stessi « metafisici » e « metafisiche » le loro opere, quei pittori riuniti dalle circostanze negli anni della guerra entro le magiche prospettive della silenziosa e luminosa città estense e i loro

« compagni di solitudine » di Milano o di Bologna, erano profondamente diversi fra loro. Anzi diversissimi, quanto più non è dato immaginare. Dissimili fin dal profondo per temperamento, per umori, per consuetudini, ineguali nel modo di intendere e di vivere il mestiere di pittore, divisi soprattutto e, in più di un caso, radicalmente da una formazione culturale affatto diversa e dalla scelta degli obbiettivi ultimi cui tendeva la loro immaginazione. Travasavano quindi la loro aspirazione a cogliere il weiningeriano « senso profondo delle cose » — che era aspirazione assai vaga — ora, come de Chirico, in malinconie e meditazioni, o meglio nel fantasma letterario della malinconia e della meditazione, in nostalgiche scenografie di sfuggenti spazi deserti, nel vuoto di favole e mitologie senza tempo, nell'assenza di vita e nel silenzio, nel fascino immaginato di un clima sentimentale che non ha riscontro nella realtà ma solo nella memoria; ora, come Carrà, nei solidi stampi spaziali dell'antico senso formale italiano, nelle quadrate celle prospettiche, ben murate e intonacate, di un nuovo giottismo novecentesco, per racchiudervi, e render così concreta ma senza raffreddarla, la propria emozione romantica di fronte all'epifania misteriosa degli oggetti; ora, come De Pisis, disperdendola piuttosto al soffio vivificante della brezza marina che sparge o raccoglie capricciosamente sulla sabbia le foglie secche, le carte, le piume, le conchiglie leggere e tutte le fragili spoglie enigmatiche delle cose, umili monumenti dell'incongruo che giganteggiano sulla lontananza infinita dello spazio azzurro nella trepida mobilità della luce mentre si consumano nell'aria i fantasmi delle statue diseredate degli antichi dei. Oppure tramutandola, come fece Morandi, temperamento essenzialmente antiletterario, in sapienza visiva lentamente acquisita e intensamente meditata, in sostanza sublime, in spirito di monastica regola formale dietro la quale traspare tuttavia l'incanto sottile dell'ironia e del gioco.

Dobbiamo convenire, allora, che una « pittura metafisica » alla fine non esiste per mancanza di una sua precisa e vincolante identità? Che non esiste, almeno, nel modo con cui esistono e fanno sentire la loro esistenza, rumorosamente, spesso sguaiatamente, il cubismo, il futurismo, il surrealismo? Non credo si debba giungere a tanto perché quella visione silenziosa, quell'etichetta, anche se generica e ambigua, anche se evocativa,

soprattutto, di una suggestione, di un'atmosfera, di un'aura, cioè di qualcosa di indefinibile (come del resto era nelle intenzioni) risponde pur sempre a qualche cosa che si manifesta e si dichiara in immagini. Ma non in modi, e nemmeno in assenza di modi. Non esiste cioè un linguaggio metafisico ma solo un'emanazione metafisica, o magari un'iconografia metafisica, non esiste un metodo metafisico di analisi formale della realtà, esterna o interna che sia, così come la visione metafisica non si manifesta soltanto attraverso il rifiuto di assumere un linguaggio storicamente articolato. Come si è voluto far credere, invece, a proposito di de Chirico per quel suo affermare, prima del '20, che la tecnica non ha alcun ruolo, per quel suo apparire dipingere *comme tout le monde*. Lo ammettevano i metafisici stessi, o almeno lo scrisse con molto acume De Pisis ritornando più tardi col pensiero al clima di quegli anni ferraresi: la metafisica si sprigiona dalle opere senza alcun riferimento ai modi con cui esse sono dipinte ma esclusivamente per merito dello spirito che le informa. Ma come uscire dal vago e dall'indefinito nel parlare di questo spirito? Difficilmente troveremo la traccia di una sua pura (o impura) essenza ideologica unitaria che ci aiuti a cogliere almeno un'ombra di struttura specifica di quel *nescio quid* (dichiarato per tale) che si sprigiona appunto dalle opere, difficilmente dico ne troveremo una traccia ricorrendo ad una lettura parallela o comparata dei molti scritti che Carrà, De Pisis, Savinio e de Chirico dedicarono alla pittura metafisica e alla sua musa inquietante. Difficilmente è dato trovare una radice, un logos comune che passi dalle pagine di ispirato lirismo e di enfasi nicciana di de Chirico e di Savinio alle volubili e discorsive divagazioni impressionistiche-zaratrustriane del giovinetto De Pisis o al continuo mitragliare di sentenze di Carrà nelle quali sono commisti vocerone propagandistica, acceso idealismo, moraleggianti polemiche su di un rivoluzionario rinnovamento dell'arte ed un attaccamento, tutto lombardo, ad una realtà romanica e terrestre. In quanto a Morandi, scriveva solo lettere, e brevi.

La mancanza di un connettivo ideologico, naturalmente, era ampiamente giustificata dai fatti, cioè dalle diverse origini ed esperienze dalle quali provenivano quegli artisti che all'incirca dal 1916 al 1920, ed in una sequenza cronologica di adesioni anch'essa determinante, chi per corteggiare il mistero, chi per

aspirare all'assoluto, si unirono temporaneamente sotto il segno di un termine, metafisica, che, in filosofia, vuol dire, più o meno, « scienza degli enti considerati nelle loro relazioni più generali, del mondo in astratto, dell'anima e di Dio » se ci si attiene alla definizione accolta dal Tommaseo, ma che era intesa, in quella circostanza, in senso molto più vago, allusivo, quasi misterioso e forse, da ciascuno di loro, con una sfumatura diversa. Il registro dei tempi, comunque, è essenziale. Fu de Chirico, infatti, il primo che, sin dal 1910, con la mente piena di sogni e di introspezioni, nutrito di letture di Nietzsche, di Schopenhauer e di Weininger, di ricordi mitologici assorbiti dalle tele di Boecklin e di meditazioni sul magico-quotidiano di Max Klinger, in totale solitudine e in assoluta indipendenza si avvicinò a frontiere remote e da tempo neglette addentrandosi in un territorio che appariva come la terra promessa delle apparizioni enigmatiche e delle sensazioni sconosciute. Un territorio che poco più tardi battezzò, come usavano gli scopritori di nuove terre, col nome che gli parve più adatto.

Quando si affacciò per la prima volta nei domini della metafisica, quello era per lui un momento di crisi, di spleen e di malferma salute, come lui stesso disse « di morbida sensibilità », uno di quei momenti, così rari nella vita di un uomo, nei quali per un combinarsi di circostanze, anche l'elemento casuale converge, sino a combaciare e ad identificarsi, con le aspirazioni inconscie tramutandosi in risultato significativo. È singolare come sia possibile cogliere il preciso manifestarsi di quel momento in due quadri del 1910, dipinti cioè a Firenze, « L'enigma di un pomeriggio d'autunno » e « L'enigma dell'oracolo », eseguiti subito dopo il ritratto del fratello Andrea, sempre del '10, ma ancora legato al precedente periodo boeckliniano. È singolare cioè come sia possibile individuare nel mutamento improvviso registrato da quelle due tele il momento in cui de Chirico fu colto come di sorpresa, a sua insaputa, da immagini che gli si rivelarono diverse e in qualche modo esorbitanti, o addirittura estranee all'occasione che le aveva provocate. In quella totale non corrispondenza consisteva il salto di qualità nei confronti dei dipinti precedenti, cioè delle scene mitologiche con centauri, sirene e tritoni dipinte a Milano nel 1909, opere di stretta osservanza boeckliana (un impegno non comune in quegli anni per un giovane) e con le quali

de Chirico pensava di evocare direttamente il mito entrando nel suo spazio psichico dalla porta dell'immaginazione e sull'onda di un particolare stato d'animo, ma senza perdere il filo della tradizione iconografica; offuscando cioè, senza rinnegarla del tutto, la vecchia eredità delle relazioni fra mito e coscienza. « L'enigma dell'oracolo » è, invece, la sintesi di un'immagine significativa che supera l'occasione che l'ha provocata, cioè l'intenzione di ispirarsi al sentimento di « solennità dolorosa » di uno dei dipinti più inquietanti di Boecklin, l'« Odisseo e Calypso », così come « L'enigma di un pomeriggio d'autunno » non ha più alcun rapporto riconoscibile con la Piazza Santa Croce di Firenze che pure ne era stata l'ispiratrice. È la misteriosa estraneità di quelle immagini, la loro solitudine mitologica, la loro carica simbolica che non simboleggia nulla, che non illumina nulla di noto, che non rimanda ad alcun significato nascosto ma, una volta spiegato, intelligibile; è la loro natura di enigma, appunto, come è ripetuto nei due titoli, un enigma che fa coincidere l'ignoto con il vuoto di senso, nella illuminante certezza di scoprire in quel vuoto il « senso profondo », cioè il pieno dell'assoluto; è questo continuo rimandare al vuoto (e al silenzio) come unico e possibile luogo della realtà, che propone già in questi due primi quadri « metafisici » di de Chirico un nuovissimo e moderno sentimento del mito. In Boecklin, per riprendere il discorso dal suo immediato predecessore e maestro di mitografia, il mito è ancora « vicino », fa parte del vissuto, si prolunga in atteggiamenti esistenziali: abita luoghi conosciuti, reali, anche se scelti con cura fra i più adatti ad accoglierlo, indossa i costumi di cui l'ha rivestito la storia per riconoscerlo, intona il suo canto sommesso all'ombra di antiche querce, lungo le spiagge elleniche, sui fioriti declivi fiesolani, fra sublimi dirupi. Ha scelto per manifestarsi lo strumento del realismo, un realismo di effetti magici, affidato all'abilità e alla tecnica perché teso ai fini di illudere, di identificarsi con il vero, per trovare in quel vero, abitato da immaginarie creature mitologiche, un contenuto trascendente, una soluzione misteriosa. Ma resa ancor più vera dal modo preciso, illusivo con cui è rievocato un intenso stato d'animo che si riflette sulle cose e sulle circostanze e che, quasi sempre, è rivivibile dallo spettatore attraverso l'emanazione psichico-ambientale. Quel quid, cioè, che impressionò fortemente de Chi-

rico a Monaco di Baviera sin dal giorno in cui gli capitò sotto-  
mano un album di eliografie dell'artista. Ma il mito se è ancora  
così « vicino », così storicizzabile, non ha più la forza trasci-  
nante necessaria per compensare il rifiuto del presente dal qua-  
le, a ben vedere, era nata, nel caso di Boecklin, l'aspirazione  
a vivere nel clima del mito stesso. Perché il rifiuto del presente  
è fatto d'angoscia che genera angoscia e cerca quindi una essen-  
za paurosa nel cuore stesso della realtà, una essenza oscura e  
ostile nella quale Boecklin riconosce la natura di quell'essenza,  
popolando di mostri paurosi e violenti e di minacciose presenze  
o emanazioni i luoghi abitati dagli antichi dei.

In quadri come « L'enigma dell'Oracolo », invece, o nelle pri-  
me piazze d'Italia inondate dal silenzio, il mito rivive ad un  
livello completamente diverso, affonda più profondamente e  
morbidamente le radici nell'ignoto, in un rapporto materno-om-  
belicale che esclude l'angoscia. Malinconia, nostalgia, sogno,  
meditazione, incertezza: è piuttosto alla evanescente tonalità di  
questi sentimenti di sospensione che si abbandona l'artista con  
compiacimento narcisistico, è ad essi che si intitolano le sue  
prime opere. L'angoscia è assente. Perché l'enigma che de Chi-  
rico ama non richiede alcuna risposta, non ci coinvolge diret-  
tamente con pressanti interrogativi. Non rimanda ad alcunché  
di conosciuto, a significati nascosti e drammatici: rimanda solo  
a se stesso. È l'enigma dell'enigma. È il mito dell'enigma. È  
finzione scenica sul mistero.

Ma se le parvenze sensibili dei simboli o meglio dei miti  
enigmatici fissate, in un isolamento assoluto, sulla tela nelle  
opere eseguite a Parigi dal 1911 al 1915, sono immagini che  
si presentano come significanti pur essendo prive di significato  
o il cui significato, almeno, sfugge ad ogni interpretazione, esse  
non si negano il potere di rivelare. Puntano anzi esclusivamen-  
te, nell'intenzione dell'artista, sulla rivelazione. Ma quale rive-  
lazione? Quella che nasce proprio dal coincidere dell'ignoto  
con il vuoto di senso. Così, le presenze non comunicanti delle  
immagini lasciano, nel campo dell'intelligibile, solo la loro  
buia proiezione d'ombra, la muta testimonianza di una pre-  
senza invisibile e acquistano in tal modo maggior facoltà di  
penetrare nel profondo, in zone sconosciute che hanno percorsi,  
spessori, prospettive non calcolabili, tramite misteriose cor-  
rispondenze.

Già nei primi anni del suo soggiorno parigino, dopo aver  
esposto i due quadri prima ricordati al Salon d'Automne, Gior-  
gio de Chirico tentò di fissare in alcuni scritti la sua poetica:  
parlava del « momento inatteso », inesplicabile, del momento  
nel quale, per una subitanea illuminazione, ci sembra di vedere  
le cose, anche le più familiari, come se le vedessimo per la  
prima volta. Come se una luce nuova, strana e quindi scon-  
osciuta ci rivelasse ogni cosa nella sua qualità di « cosa », spo-  
gliata da ogni convenzionale attributo e significato, e ci rive-  
lasse anche l'uomo nella sua qualità di « cosa ». È in quel mo-  
mento che si manifesta all'occhio della sua mente l'idea di un  
dipinto nel quale tutto assume un significato profondo, e quindi  
strano, e quindi sconosciuto, ove la natura enigmatica delle  
cose è fissata nell'immobilità e nel silenzio e resa riconoscibile  
come stato d'animo a garantire della verità o meglio della realtà  
« assoluta » dello stato d'animo che l'aveva rivelata.

A dire il vero non erano idee proprio nuove, ammesso che, così  
come sono espresse, vadano accolte nel regno delle idee; ma  
era nuova forse la particolarissima enfasi sentimentale con cui  
le aveva assunte adattandole alle morbide pieghe di un tempe-  
ramento introverso. Non era nuovo, soprattutto, quel tipo di  
atteggiamento nei confronti della realtà, quell'estraneamento  
dell'oggettivo che risale ancora al principio romantico che « le  
cose della mente sono le sole reali », un principio che aveva  
subito varie metamorfosi o piuttosto reincarnazioni, dal visio-  
nario allo spiritualista e al simbolista, per tutto il corso del-  
l'Ottocento sino alle soglie del nuovo secolo e con il quale  
de Chirico si era sentito subito in tutto solidale, nell'atmosfera  
del quale si sentiva anzi totalmente immerso. Comunque dichiara  
le proprie fonti e, fin dal 1913, identifica le sue idee con il  
« metodo di Nietzsche » interpretando a suo modo alcuni passi  
di « Umano troppo umano » o della « Nascita della tragedia »,  
trae ispirazione da alcune osservazioni sulla psicologia delle  
forme o sull'estetica di Otto Weininger, pesca idee metafisiche  
in Schopenhauer sul cui « Saggio sulle apparizioni » scrive in  
calce al frontespizio la seguente epigrafe: « Meditatio mortis  
et somnium magna sempre poetarum et philosophorum de-  
lectatium fuit. Georgius de Chirico Florentinus. Lutetiae Pari-  
siorum. Anno domini MCMXIII ». Dove molto ci dice quel  
« delectatio ».

Ma se non erano nuove le idee erano ben nuove le immagini, cioè quella serie di quadri di straordinaria bellezza in cui espresse materialmente, quasi senza porsi il problema del « come » dipingerle, le immagini che nascevano una dopo l'altra, come rivelazioni di una realtà inintelligibile (così almeno pensava), dalla sua malinconica fantasia. Immagini nate nella piena solitudine della introspezione, del tutto estranee, se pur dipinte a Parigi, alla tradizione francese, aliene da ogni influsso da quanto andava succedendo in Francia in quegli anni, e non solo in Francia. La sua aspirazione ad interpretare il senso profondo dell'essere, cioè l'assoluto, l'immutabile, il perenne, sottolineava l'incompatibilità fra il mondo interno e il mondo esterno, fra l'immutabile condizione della categoria « arte » e il mutevole scorrere della vita nella storia. Fra contemplazione e azione. Nei suoi dipinti di quel breve e irripetibile momento che non supera i cinque anni (ma purtroppo tante volte da lui stesso artificialmente e banalmente riesumato) de Chirico riuscì a conciliare quei due termini, arte e vita, la cui inconciliabilità aveva costituito uno dei temi principali delle avanguardie. E li conclò vedendo nel mondo esterno, nella vita, solo il non-senso, ma un non-senso che nascondeva un significato profondo che lui solo poteva, attraverso una rivelazione, trasformare in arte, un non-senso che poteva gestire trasformandone l'inganno per farne l'intima struttura di « un'arte (sono sue parole) veramente nuova libera e profonda ». Come se nel vuoto fosse la stessa insensata e tranquilla bellezza delle cose. Non si può dire che in qualche modo non riuscisse in questa sua « finzione » e che il suo privatissimo successo non gli fosse subito riconosciuto e proprio nell'ambito delle avanguardie. Nonostante il suo riserbo, nonostante la sua fedeltà ad una profonda solitudine.

È soprattutto nel decennio seguente che le immagini create in quegli anni da Giorgio de Chirico, ora soltanto per la loro impressività iconografica, ora per ragioni, diciamo, più « metafisiche », ebbero conseguenze profonde su alcuni artisti delle correnti più avanzate dell'arte europea. Ma i riflessi più diretti e concreti li ebbero in Italia dove de Chirico ritornò, dopo la nostra entrata in guerra, nel 1915. Le conseguenze, nel caso specifico, furono profonde perché quel suo modo di evocare l'arte antica e il mondo prospettico italiano in uno scenario

nostalgico, quel suo trasporre realisticamente le visioni della mente, si inseriva molto opportunamente in un radicale mutamento di rotta che andava delineandosi proprio verso la seconda metà del secondo decennio. Anni in cui un antico pensiero di forma andava riplasmandosi sul terreno sconvolto dal terremoto futurista, un'idea di vita individua si affermava embrionalmente mentre si attutiva il fragore dell'ideologia macchinistica marinettiana. Nel '15, infatti, il futurismo pativa la sua crisi più definitiva, Boccioni, nel '16, dimostrava di voler ritornare ad una sorta di formalismo costruttivo cezanniano e chissà dove sarebbe approdato se non fosse morto nello stesso anno. Carrà, che già nel pieno tumulto futurista aveva trovato il tempo di rimeditare sugli antichi, scriveva nel '15 il suo saggio su Giotto che, come osservò Longhi, « era già segno di tempi mutati ». Nel '15 e ancora nel '16, anzi soprattutto nel '16, Carrà si butta a capofitto in accaniti esercizi sugli « elementari » della pittura, affronta testardamente il ritorno verso le origini dell'espressione per ritrovare la confidenza, che si credeva perduta, con il mondo del visibile, ricomincia a nominare le cose bloccandole pesantemente nella loro struttura più semplice, quasi con brutalità ma sorretto da una intensa passione. Come se si trattasse di ricreare l'equivalenza in figura di un linguaggio primitivo, violentemente plastico, che chiami le cose più semplici, più elementari, con il loro nome: casa, cavallo, uomo, albero. A scanso di equivoci e di ambiguità. È l'anno in cui nascono « La Carrozzella », « I romantici », « L'antigrizioso ». In quanto a Morandi, che non seppe mai cosa vuol dire la mancanza di fiducia nel mondo visibile, che affidò alla misura del suo sguardo la perenne confidenza con la realtà, e che sempre, per tutta la sua lunga vita, mantenne intatto l'equilibrio fra lo spirito e le cose, nel 1915, benché fosse confinato in un ambiente provinciale come quello bolognese, aveva già trovato, con una prontezza ed una sicurezza che stupisce, il suo maestro in Cézanne e, in parallelo con il cubismo, aveva già diretto decisamente il suo cammino.

È solo agli inizi del '17 che Carrà si incontra con de Chirico a Ferrara ed è in quell'anno che nasce, con il loro sodalizio, quella che si chiama scuola metafisica. Ma prima di incontrare personalmente de Chirico, Carrà aveva certo visto qualche sua opera se è del 1916 che dipinge « Il gentiluomo ubriaco »

dove in alcuni motivi iconografici, nella soluzione spaziale e prospettica, nella stessa maniera di trasporre realisticamente e non senza ironia un pupazzo che è già quasi un manichino, è facilmente reperibile una chiara anticipazione dei suoi quadri « metafisici » dell'anno seguente. La comunione più stretta di motivi si sviluppa nei tre anni successivi, come è noto, mantenendo la stessa intensità almeno sino al 1919. Ma sino a che punto può individuarsi una reale consistenza, un valore determinante in quel sodalizio? Certo, la « nostalgia spaziale » di de Chirico, quel suo modo inimitabile di attrarre in un cerchio magico fuori del tempo dove il presente e il passato e i loro simboli si annullano nel silenzio e nell'assenza, era un invito assai seducente, soprattutto in quegli anni, al « viaggio senza fine » verso le grandi idee della pittura poetica e indicavano soprattutto il suo netto distacco dalle esperienze ribelli del più recente passato. Quell'invito stimolò certamente Carrà e lo spinse a riempire la sua « camera incantata » di un'atmosfera ove viveva anche la magia delle cose, a dare quindi nuovi contenuti al suo tenace sogno di concretezza. Ma Carrà credeva in modo molto diverso nel peso spirituale e nell'autorità morale di quell'antica pittura che da qualche anno aveva cominciato ad amare intensamente. Cercava quindi, soprattutto, di trovare, in pittura, un solido punto di appoggio alle sue meditazioni su Giotto e a quelle, più recenti, su Paolo Uccello. Ostinato nel rimanere aderente alle ragioni della pittura, come mestiere esclusivo e lontano da riflessi letterari, non vi è nulla in Carrà di quel tanto di nordico, di non italiano, cioè di nostalgico, che spingeva de Chirico ad evocare, in quella maniera, la pittura antica, a costruire il suo *Theatrum Italiae*. A sottolineare la differenza fra i due basterebbe confrontare gli scritti di Carrà di quegli anni, e soprattutto quello sulla « pittura metafisica » uscito sul finire del '19 ma che pubblicherà nel '20 insieme ad una raccolta di articoli in un volume così intitolato, con gli scritti di de Chirico del periodo parigino, i più legittimamente metafisici, o anche con quelli più tardi, pubblicati nei Valori Plastici. Non appare mai, in Carrà, nessuna di quelle parole come enigma, mistero, strano, profondo, sconosciuto, ignoto che costituiscono il motivo dominante della poetica dechirichiana; sembra anzi che l'artista lombardo, nel suo desiderio di uscire « all'aria aperta » tema più di ogni cosa

« rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreale, testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie ».

Ancor più lontano era Morandi dalla poetica dell'enigma e dalle sue finzioni sceniche. Se fino al '18 non fu toccato in alcun modo dalla suggestione delle Muse Inquietanti, a cominciare da quell'anno, tramite Carrà, si avvicina a de Chirico ed è attratto, a suo modo, da quel tanto di meditativo, di contemplativo, di antico (o di senza tempo) che confluiva nella metafisica. E assume anche lui quel termine ma in maniera ancora diversa da quella di Carrà, cui pure era molto vicino in quella contingenza; lo assume come significato di estremo rigore formale, di regola, di nuova profondità prospettica, ma priva della magica emotività di de Chirico, della solida qualità esistenziale di Carrà. Piuttosto come compattezza spirituale, come magico incanto di una sintesi di forma e di luce. Quasi fosse memore di passi come questo del saggio su Piero di Longhi del 1914 a proposito della flagellazione di Urbino: « Ghiacciaio rosso del pannello cristallizzato . . . mentre la testa aurea riesce tuttavia a conservare nella luce chiara la regolarità del suo volume fra sferico e cilindrico dove scocca l'intaglio della bocca, e l'occhio s'inorbita come una diafana minuscola sfera striata. Far sentire i volumi appostati e ripetuti nei volumi; ecco l'intento più raffinato della forma prospettica ».

De Pisis, che si proclamò giovanissimo, nel 1918, « profeta » di de Chirico e di Savinio, aderendo con entusiasmo, da scrittore, al loro mondo ideologico-poetico, fra il 1919 e il 1920 esegue una serie di *collages* con nature morte, piene indubbiamente di buone intenzioni metafisiche ma che, come osservò Arcangeli, più che alla misteriosa gravità dell'enigma o al senso profondo delle cose sembrano richiamarsi, allegramente e spensieratamente, al gioco del non-senso del Dada. Ciò era imputabile certo alla natura estroversa e alla incantevole mancanza di remore che sottende la lirica immediatezza di De Pisis, ma non bisogna dimenticare come era ricca di spunti contraddittori la convergenza di spiriti tanto diversi che in quegli anni, fra Ferrara e Bologna, puntavano i loro telescopi sulla misteriosa e remota costellazione della Metafisica studiandone le congiunzioni, le opposizioni, gli influssi. Tra tanti spunti era anche presente (si era invitata da sé) l'ironia cui si accompagnava,

inseparabile, una tendenza discreta (che voleva mantenersi nascosta) al giuoco dell'inganno e alla glorificazione del banale. La ritroviamo persino, l'ironia, affiorare appena dalla singolare bizzarrìa iconografica delle nature morte a incastri prospettici di Giorgio Morandi del '18 (quelli della collezione Jucker soprattutto) ove gli ingredienti dell'armamentario metafisico sembrano scomposti e poi ricomposti in un nuovo ordine, seguendo un rischioso, ma calcolato, divertimento formale.

Anche di questa propensione al gioco, di questo esercizio di ironia, il vero ispiratore era de Chirico che, soprattutto negli anni a seguire, si rivelò sempre maestro nell'arte di confondere le acque, di cambiare le carte in tavola, di volgere verso il muro e immergere nell'ombra gli antichi volti degli dei per giocare, al momento giusto, la carta segreta dell'enigma. Chi, di quanti l'hanno conosciuto, non ricorda quei momenti in cui il pallore lunare del suo volto d'argento e di cera si animava per la scintilla inconfondibile dell'ironia, s'illuminava del sorriso ammiccante e bonario dell'agure che sa cosa si nasconde dietro la facciata del tempo?

In quanto a Dada, opere di de Chirico, se non erro, erano state esposte nel '17 alla Galleria dadaista di Zurigo e de Chirico stesso, nello stesso tempo, scriveva da Ferrara a Paul Guillaume che gli aveva spedito il « 291 », per chiedergli se avesse notato come era notevole l'influenza dei suoi quadri sui nuovi disegni di Picabia. E non aveva torto.

Ma per tornare a De Pisis, tra il '18 e il '20 il più giovane dei metafisici abbandonò molto presto quelle sue esercitazioni che chiameremo pure, consci dell'approssimazione, dadaiste, per trovare finalmente nel timbro squillante del suo canto di aria, di luce, di colore, nella gioia di nominare le cose nella loro pienezza soltanto accennandole, nella continua felicità del fare, quel rapporto fra arte e vita che si avviava fatalmente a perdersi nel labirinto ossessivo di una crisi sempre più frustrante. Ma quel vivido palpitare delle cose nella luce, quella continua invenzione di colori accanto a colori, sembrano virtù lontanissime da quell'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica, quando il cielo è verde e le ombre si allungano nere sulle piazze d'Italia deserte, e il tempo è fermo e lo sguardo sperimenta dimensioni e prospettive sconosciute. Eppure in alcune nature morte di De Pisis degli anni venti, nelle prime

nature morte marine, gli oggetti sparsi lungo la fuga aerea di un piano infinito che sembra raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, hanno una loro presenza misteriosa e significativa che non si può non chiamare metafisica nel senso che de Chirico conferì a quella parola.

Che dire allora? Che la « metafisica » esiste, così come disse De Pisis, del tutto indipendentemente dai modi di dipingere, dai temperamenti, dai singoli amori e dalle singole avversioni. Esiste come emanazione, come muto simbolo che non simboleggia nulla ma si presenta comunque e dovunque con tutta l'autorità del simbolo. « Incessu patuit Dea ». Si deve aggiungere però che se quella inclinazione mentale, quella visione delle cose toccò artisti tanto diversi, se, nel decennio seguente, ne influenzò altri ancora in Italia e in Europa, resta il fatto che il vero metafisico, « Il grande metafisico » è uno solo: è lui, Giorgio de Chirico, il solitario maestro dell'Enigma, di quell'enigma che non troverà mai soluzione nella realtà.