

VENEZIA — Giuliano Briganti aveva concluso il suo volume su *I pittori dell'immaginario*, che resta uno dei rari libri europei pubblicati in Italia negli ultimi anni, sulla figura dell'Odisseo di Arnold Böcklin contemplante nostalgicamente l'infinito del mare confuso con l'infinito fondo del quadro; ed aveva subito ricordato la riapparizione, non casuale, della stessa figura ne *L'enigma dell'oracolo*, prima opera metafisica di Giorgio De Chirico.

Il critico riapre ora proprio su quel punto la questione dell'immaginario, organizzando una grande mostra della *Pittura Metafisica* al Palazzo Grassi di Venezia. Poiché la mostra dipana sottilmente nessi storici, poiché è il frutto di una scelta critica acuta e di gran gusto, poiché infine affronta il problema dell'influenza di quella pittura sull'arte europea conseguente, ne risulta che quell'episodio italiano, accaduto tra il 1910 e il 1920, appare come la prima, e insuperata, fondazione, che quasi tutto inventa e quasi tutto già contiene, dell'«impero dell'immaginario» nel nostro secolo ventesimo, con tutti gli infiniti, oscuri, inesplorati cammini e meandri, che da ogni lato lo attraversano. E se, come si legge nell'introduzione al catalogo, la mostra è la conseguenza e quasi il ripiegamento da una primitiva idea di «onoranza a De Chirico», vien da dire che più gloriosamente di così forse non si poteva onorarlo, tanto egli risulta, in quest'ambito italiano ed europeo, legislatore e protagonista, tanto i suoi quadri splendono di una nera luce che non si ripete più dopo di lui, limitandosi tutti gli altri o a deviare verso lidi solo apparentemente simili, o a sfruttare desunzioni di metodo, di atmosfera e in fondo quasi solo iconologiche. Ad esclusione unicamente di Alberto Sa-



di ROBERTO TASSI

vinio, qui presente con alcune opere bellissime, che dimostrano quanto i rapporti tra i due fratelli siano stati delicati, fitti di ogni complicazione, difficili da districare: un problema di cui finora si è chiarito ben poco e che resta aperto a uno studio difficile e necessario.

E gli altri? La sala di Morandi è il cuore segreto, e silenziosamente bruciante, della mostra; in essa la forma si fa chiarezza suprema e il mistero è dell'ineffabile poetico. Anche la sala di Carrà risulta, ma in altra misura, affascinante; plasticità italiana, bel dipingere, brillare lombardo del colore si fondono a produrre opere memorabili,

ma a tener lontano ogni invenzione di enigmi; infatti le «cose ordinarie» di Carrà possono diventare straordinarie solo per magia di pittura, non per magia di «al di là della pittura»; per questo ci vuole ben più diabolica invenzione. Poco più avanti si vede De Pisis compiere i suoi usuali, divini, miracoli trasformando, per esempio, alcuni filoni di pane in uno strano, dorato, sensuale monumento, un ex-voto fragrante e commestibile; una metafisica della voluttà. Bisogna infatti concludere, come conclude Briganti, 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».

Si potrà forse intendere qualcosa non tanto di quell'enigma in sé, ma delle sue radici, rifacendosi all'ultimo di quei *Frammenti* del *Aethnaeum*, che sono la summa del romanticismo originario, dove è detto che l'universalità armonica si può raggiungere solo con l'unione di poesia e filosofia; ed è proprio a chi quell'universalità così ottenuta realizzava in pittura, a Caspar David Friedrich, che si richiama nel profondo, facendo leva su Böcklin, De Chirico. Egli è l'artista che inventa il corrispettivo moderno di quel drammatico romanticismo delle origini; e lo fa segretamente con la sua pittura metafisica, con i quadri presenti a questa mostra (quando, più avanti, la sua opera diventa palesemente romantica, le cose cambiano).

La metafisica è quindi, agli inizi dell'arte moderna, quel luogo dove poesia e filosofia si uniscono, dove si crea un di più, un ingorgo, uno spessore di significato, dove si comincia a vedere un «al di là della pittura»; e del resto Max Ernst, inventore di questa formula, è qui posto supremamente tra i seguaci iniziali di De Chirico. Bréton ha ricordato una fase di *Nosferatu il vampiro*, quello di Murnau: «Quando arrivò dall'altra parte del ponte gli venne incontro i fantasmi»; De Chirico è l'artista moderno che in un imprecisato giorno, o notte, del 1910 va «dall'altra parte del ponte». Non ho mai capito come si potessero considerare mediterranei il suo mondo e la sua ispirazione, che sono così naturalmente nordici; se mai si potrà immaginare lui, al modo da lui immaginato per Klinger, come un prigioniero del Nord che sente drammaticamente la nostalgia della Grecia, un romantico che sente la nostalgia del classico.

Un'altra incomprendione, più frequente in passato, è quella che gli nega, a causa del troppo amore per quei fantasmi, qualità pittorica; mentre il di più di contenuto,

la capacità di suscitare l'arcano sulle cose, la «letteratura», vivono solo in funzione della qualità pittorica, sono tutt'uno con essa; invenzione e stile si fondono, come sempre, in modo indissolubile. Quasi tutte le ventisette opere, qui convocate da ogni parte del mondo, ne sono una splendida testimonianza: il nero insondabile velluto dei calmi inattesi profondi d'ombra; gli angoli sottili e incantati delle architetture; il biancore silenzioso e distaccato delle colonne e delle pareti battute da una luce senza origine; il verde-blu smaltato ed opaco dei cieli che si sprofondano nella notte; l'incrociarsi misterioso di prospettive diverse. E' sempre la forma che raggiunge le più spinte acutezze stilistiche e che porta «dall'altra parte», al di là di se stessa, che permette gli oggetti, al loro adunarsi e allo spazio che li circonda, di suscitare l'enigma. De Chirico insomma si serve di questa bellezza ingannevole per lanciarsi oltre la bellezza, oltre la pittura.

Cambiando il soggetto, si potrebbe ripetere la frase, abbastanza famosa, di Scutenaire: «De Chirico è un grande pittore, De Chirico non è pittore»; per poterlo trovare nel punto dove le due proposizioni contrarie si congiungono. Scutenaire lo diceva per Magritte. Non è la sola cosa che li avvicini. Un gruppo di cinque Magritte inaugura infatti splendidamente la seconda parte della mostra, dedicata alle conseguenze europee della metafisica; De Chirico ha funzionato per Magritte come per Max Ernst, Tanguy, Delvaux e tanti altri, da risvegliatore. All'artista belga ha insegnato un modo, ben diverso da quello del cubismo e dell'espressionismo, di superare la prospettiva rinascimentale; diverso ed anche forse più eversivo; di assumerla cioè e poi subito ribaltarla, sovvertirla all'interno di se stessa, renderla contraria di se stessa entro le sue proprie apparenti misure.

E' forse l'incomprensione di questo processo che può oltre nascondere il contenuto anche formalmente rivoluzionario della metafisica. E ancora un elemento accomuna, a distanza, De Chirico e Magritte: l'ironia, questa suprema dea anche dei romantici, avvolge a tal punto le loro opere, che senza una sua luce restano non comprensibili in tutta la loro profondità le, pur diverse, dimensioni filosofiche dell'uno e dell'altro. Straordinaria la scelta delle opere di Magritte nella mostra: dalla *Nascita dell'idolo*, che rivela la contemporanea influenza di De Chirico e di Savinio, a *La vita segreta*, che forse è uno dei suoi capolavori più assoluti e intimi a un tempo, fatto quasi solo di una buia parete di nulla, di uno spazio ridotto e di una «infinitezza» di questa parete e di questo spazio ad opera di una sfera che sta sospesa immobile nell'aria, o nella mancanza d'aria; piccolo rettangolo di tela dove si congiungono una stanza e il cosmo.

L'altro ramo, documentato dalla mostra, che spunta in Europa di quel decennio italiano, si sviluppa in Germania dentro l'area intricata della Nuova Oggettività. Qui la direzione era invece verso un realismo che andava, a tratti, tingendosi di magico o che fu anche usato, da Grosz, con intenti di critica sociale.

Resta da dire dell'allestimento, soprattutto perché l'architetto Maurizio Di Puolo ha creato una struttura che accoglie il visitatore appena sbarcato sulla riva e lo conduce subito entro la dimensione «metafisica»: ha trafitto, con una enorme riga di legno, da disegnatore il Palazzo Grassi e ha congiunto poi la riga, nell'interno, ad un altrettanto enorme squadra, con un'invenzione che, estraniando gli oggetti dall'ambiente, crea già quella vertigine spaziale, quell'incongruenza della dimensione, che ritroveremo, toccate dalla poesia, nelle opere.

Critica Sociale

Questa settimana: il documento dell'incontro segreto a Cadenabbia dei giudici italiani impegnati contro il terrorismo

La «Carta di Cadenabbia»

e un'intervista al giudice Piero Luigi Vigna

Inoltre: «Hair» al cinema / I cacciatori d'uranio / Le cannonate del papa / La satira di Ca Balà / Separatismo in Val d'Aosta / La Germania da Adenauer a Brandt

Critica Sociale Foro Bonaparte 24 Milano, Tel. 80.63.19, 89.01.05 Abbon. annuo L. 13.000 c.c.p. 20949202

NARRATIVA

BESTSELLER IN TUTTA EUROPA

Patrick Modiano



VIA DELLE BOTTEGHE OSCURE

Premio Goncourt 1978

RUSCONI