

**Paolo Baldacci**

## ***La natura secondo de Chirico al Palazzo delle Esposizioni di Roma***

Giorgio de Chirico ha avuto tre grandi sfortune, due in vita e una da morto. Da vivo fu stroncato da Roberto Longhi e da Carlo Ludovico Ragghianti che vedevano in lui il massimo rappresentante di una “non pittura” in cui il contenuto faceva aggio sulla forma, il significato sul significante. Da morto gli è capitata la disgrazia di essere affidato dai suoi eredi legali alle cure di Achille Bonito Oliva, critico “protagonista” che riduce ogni opera d’arte a comprimaria di una rappresentazione di cui egli ha la regia.

Nelle mani di ABO de Chirico esce dalla Storia per entrare in una Transavanguardia senza tempo. Anche una figura centrale della modernità come lui viene assimilata al manierista, artefice dal comportamento obliquo che si muove alla periferia di un mondo che non riesce più a dominare e che quindi, pur sentendolo nemico, corteggia con le armi, appunto, dello stile e della maniera, mentre intende tradirlo ed abbatterlo. In questo quadro ideologico, è chiaro che il de Chirico che più si confà a Bonito Oliva non è quello che ha creato i grandi capolavori che hanno rivoluzionato il linguaggio pittorico del Novecento ma quello che ha prodotto le copie e i falsi di se stesso, quello che mentre rinnegava con la pittura neobarocca i principi stessi della sua arte metafisica fabbricava a catena coi suoi aiutanti infiniti *Trovatori, Piazze d’Italia e Muse inquietanti*.

Nella mostra *La natura secondo de Chirico* al Palazzo delle Esposizioni di Roma si è tolta l’opera dell’artista dal suo contesto storico e dalla naturale prospettiva cronologica presentando, divisi in sezioni tematiche e appiattiti su un medesimo piano, i dipinti del primo ventennio di attività accanto alle loro copie, più o meno autografe o di bottega, ai rifacimenti e ai tanti altri soggetti e stili da lui praticati nel corso della sua lunga vita, senza alcuna selezione di qualità. Così facendo ABO ha messo il dito in un’antica piaga mai rimarginata – il suo metodo ricorda infatti quello adottato nelle vistose e ineleganti monografie degli anni ‘60 curate dalla moglie Isabella. L’effetto è il medesimo: de Chirico, anziché mago e veggente, ci sembra un ciarlatano, perché vedere un capolavoro del 1913 o 14 accanto alla sua copia inerte di quaranta o cinquant’anni dopo non innalza il quadro tardo, ma abbassa l’originale facendo apparire artificiosi e meccanici quegli straordinari spettacoli plastici che in una contemplazione isolata ci avrebbero avvinto con la loro forza misteriosa.

Eppure, la battaglia che de Chirico, Picasso e pochi altri, condussero contro la nozione di stile e di coerenza stilistica, sembrerebbe autorizzare una scelta diacronica come quella fatta da Bonito Oliva.

Perché, invece, nel caso dell’inventore della metafisica, questa scelta non è possibile se non entro certi limiti? Perché, se questi limiti, cronologici e soprattutto qualitativi, vengono ignorati, si ottiene solo l’effetto di fare confusione e di offuscare l’indiscutibile grandezza dell’artista?

La risposta ce la danno de Chirico stesso e il suo grande ispiratore, Friedrich Nietzsche. In *Ecce Homo*, l’opera che per prima portò de Chirico a riflettere sui problemi dello stile, Nietzsche afferma che non esiste uno stile che di per sé sia buono, in quanto ciò che rende valido uno stile è solo la capacità di “comunicare uno stato, una tensione interna di *pathos*, per mezzo di segni”; “buono è qualunque stile che comunichi realmente uno stato interno” – aggiunge – e “visto che in me la molteplicità degli stati interni è straordinaria, mi trovo ad avere molte possibilità di stile”. Lo stesso concetto, con parole diverse, è espresso da de Chirico nel 1923 a proposito di tecnica e qualità pittorica: “Nel mondo meraviglioso e magico della pittura la materia segue sempre le oscillazioni dello spirito, così che questa decade e si sfrolla (...) allorquando quello perde forza e profondità; aumenta invece di bellezza (...) quando lo spirito s’innalza, e della vita e del mondo abbraccia una parte più vasta, e più profondamente s’addentra nel senso eterno e ineffabilmente lirico degli esseri e delle cose”. In parole povere: la pittura non è bella di per sé, ma è bella solo quando riflette una interna tensione spirituale, quando ha qualcosa da esprimere.

Ogni artista ha la sua storia, i suoi momenti alti e quelli più deboli, e tra i pittori moderni de Chirico è stato uno di quelli che più hanno sofferto, per la natura stessa della sua arte, del declino portato dal tempo e dal mutare delle condizioni psicologiche e ambientali. I suoi primi quadri sono dei tali concentrati di sensibilità, di tensione interna, di intuizione e di pensiero, da andare ben oltre il concetto tradizionale di quadro a cui si era fino a quel momento abituati e da costituire un caso pressoché isolato nella storia dell’arte moderna. Per queste loro caratteristiche, che vedono incrociarsi in un’unica poetica elementi formativi tipici di diverse espressioni del pensiero, come letteratura, filosofia e arti plastiche, essi aprirono all’arte del XX secolo

prospettive assolutamente nuove. Fu questa densità concettuale modernissima a renderli estranei a storici dell'arte di grande valore ma sostanzialmente ancora legati ai concetti tradizionali della forma e dello stile, come Longhi o Ragghianti. Non è vero che Longhi e Ragghianti “non capirono” de Chirico, anzi lo rifiutarono proprio perché, avendolo capito meglio di tanti altri, respinsero le premesse metodologiche e ideali di una pittura di matrice filosofica e letteraria, che metteva il significato, cioè l'elemento intrinseco e concettuale, al posto dell'elemento esterno e formale che è il significante. Questi medesimi motivi indussero invece André Breton e poi James Thrall Soby e Alfred H. Barr jr. a individuare in de Chirico il principale punto di rottura e di innovazione del Novecento dopo il cubismo di Picasso.

Opere come quelle del primo de Chirico, cariche di una straordinaria forza poetica derivata dalla tensione spirituale in cui erano nate, non sono ripetibili né, salvo casi rarissimi, passibili di riedizioni o varianti capaci di conservarne l'incanto. La loro potenza stilistica, che esiste e che i formalisti furono incapaci di cogliere, deriva non dalla “pittura” ma dalla loro potenza spirituale. Gran parte di questa potenza spirituale e della tensione interna di *pathos* che ne risultava, de Chirico la mantenne fin verso il 1928-29, poi incominciò a declinare, pur essendo ancora in grado, a tratti e solo in certe particolari tematiche, di dar prova anche nei decenni seguenti di una creatività talvolta ancora fresca e sorprendente.

Purtroppo – e non è questo il luogo in cui sia possibile darne conto per esteso – i casi della vita e una certa fragilità psicologica presero il sopravvento su di lui e lo indussero poco a poco a grossi errori che tradirono il suo genio: la pratica delle innumerevoli copie e riedizioni inerti, con false date e talvolta artificialmente invecchiate; l'uso e l'abuso degli aiutanti, tanto che da una certa data in avanti gran parte della sua produzione ufficiale è dovuta ad altre mani (come ben si vede nella mostra di Roma, soprattutto in certi piccoli metafisici, stopposi e compitati, con datazioni assurde, provenienti dalla donazione alla GNAM di Roma); l'abbaglio della “grande pittura” e della maestria tecnica, che fa quasi sempre affiorare il crollo qualitativo e formale conseguente al crollo spirituale, come da lui stesso profetizzato fin dal 1923.

Come è possibile che una mostra ambiziosa, che si propone come evento conclusivo di un ciclo di celebrazioni dell'artista, pur nella legittima scelta di adottare un criterio diacronico e tematico anziché quello storico che a noi sarebbe parso più adatto a mettere in luce il significato dei diversi linguaggi e dei vari momenti creativi – che, sapendo scegliere, arrivano almeno fino alla fine degli anni '60 – , come è possibile, dicevamo, che una tale impresa sia realizzata senza nessuno scrupolo selettivo e senza nessuna precisione filologica ?

Al Palazzo delle Esposizioni, infatti, accanto a una decina di quadri tra i maggiori da lui creati, e a fianco di poche altre opere qualitativamente e concettualmente rilevanti, vediamo sfilare un numero enorme di quadri realmente brutti e debolissimi, alcuni pessimi esempi della sua attitudine a ingannare i collezionisti con copie retrodatate e rifacimenti (perché sono quasi sempre assenti le precisazioni cronologiche ormai doverose ?), decine di opere di bottega dovute alla mano dei suoi aiutanti, e infine qualche falso che ha trovato accoglienza nel Catalogo Generale ma che un po' di occhio critico avrebbe dovuto suggerire di escludere.

Un cattivo servizio alla comprensione e alla reputazione di un artista italiano tra i maggiori del XX secolo.