

194 disegni di Giorgio de Chirico

Prefazione al libro – ed. Fratelli Pozzo 1969

Pubblica in “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

Una raccolta di disegni di Giorgio de Chirico è un fatto di cultura, che va oltre il semplice problema dei valori formali e ideologici che possono essere attribuiti all'arte di de Chirico.

Il disegno annulla, infatti, tutte le brillanti alchimie, e sovente sono alchimie verbali, dietro le quali de Chirico ama giocare a rimpiazzare. Nascondersi, per ricomparire subito dopo ricoperto da una maschera, che sembra irridere e a volte addirittura schernire tutti coloro, critici, amatori d'arte, collezionisti e direttori di museo, che non sono tanto vivaci e lesti, quanto occorre per poterlo seguire nei suoi capricciosi ragionamenti e nelle sue rischiose acrobazie.

Il disegno è nudo. È una relazione semplice ed immediata tra l'occhio e la mano dell'artista, attraverso la mediazione della cosa venduta o immaginata: il fiore, il frutto, il cartiglio, il calice posato sul tavolo dello studio, la bestia accucciata nell'angolo, la giacitura di una divinità sulle falde dell'Olimpo, la corsa d'una coppia di cavalli zebrati sulla riva del mare, i poveri mobili veduti a margine d'una strada che assumono un ritmo severo e la dignità d'un tempio antico o, viceversa, il ricordo pungente di templi antichi, tutto un panorama di ossa calcinate nel paese dell'adolescenza, che decadono nelle sagome dei mobili d'uso di una “salotto buono” borghese.

È già cosa sorprendente osservare che queste immagini, nel loro moto ambiguo, nel loro fantastico trasferimento oltre l'esatta misura del tempo, percorrono, in un senso e nell'altro, tutta la scala della storia, delle epoche, degli stili.

Nella sua originaria nudità, la nudità del foglio di carta vuoto d'ogni preesistenza, il disegno, che tante volte è stato interpretato come un atto di contrizione degli artisti, riacquista qui, sui fogli di de Chirico, il diritto di essere prima di tutto e soprattutto un elemento di conoscenza; dell'uomo, prima ancora dell'artista.

È difficile incontrare disegni, anzi una serie così lunga di disegni, in cui ciascuno di essi con i suoi stessi tratteggi sembra eccitare, ma in realtà rifiuta come cosa superflua, i riferimenti filologici e didascalici. Rifiuta cioè di assumere una data e di puntualizzare un movente ideologico. Ciascun disegno non è nient'altro che il pretesto di se stesso, il ricalco di un'immagine; di un'immagine che si trasforma in figure integralmente espressa, in rapporto solidamente strutturato tra la cosa venduta o immaginata e la mano dell'artista; ma attraverso, ora, la mediazione dell'occhio dell'artista, così disincantato nella sua acutezza e sempre così fisico, anche quando la cosa è veduta nel riflesso degli specchi deformanti dell'immaginazione fantastica.

Nell'opera smisurata di Giorgio de Chirico il disegno appare come un momento, sempre presente ed attivo, di conciliazione degli opposti. Per mezzo dei disegni lo spettatore può avvicinare l'artista e la sua opera per altre vie, diverse da quelle della polemica estetica, letteraria o più semplicemente di gusto; diverse anche da quelle che nell'opera maggiore possono sembrare, alla fine dell'indagine, o troppo snobistiche o troppo volgari.

I disegni di de Chirico colmano infatti il vuoto che l'artista si compiace di istituire come una sfida al buon senso tra le diverse parti della sua vita. I disegni di de Chirico formano un mazzo di splendide carte, che puoi rimescolare a piacere. Rivoltate e distese sul tavolo, ciascuna carta mostrerà la sua compiuta perfezione; la sua autonomia assoluta all'interno del pretesto momentaneo, entro i limiti di un generoso afflusso di purissimi grafismi, adottati d'istinto e consapevolmente adattati al fine di cristallizzare, per mezzo di sottilissime scaglie, schegge, impunture, reticoli o per mezzo di ondose

e piene e continuative maree, la magica evocazione di una forma o di un simbolo: in quel punto della pagina e in quei particolari moduli visivi, quasi per la forza d'attrazione di un campo magnetico.

Ma il disegno di Giorgio de Chirico non è soltanto un elemento di conciliazione tra lo spettatore l'artista. Cioè, non è soltanto il veicolo di una possibile fiducia nei meriti reali dell'arte di de Chirico, nel diritto che egli si arroga regalmente di proporsi come uno dei maggiori artisti del nostro tempo. Il disegno è anche il *medium* essenziale, forse l'occasione stessa delle tante così intriganti contraddizioni dell'artista; rese estroverse con una straordinaria varietà di modi e di pretesti, ma subito ricomposte riassorbite nella costante tenuta della personalità estrosa e prepotente dell'artista. Meglio ancora: con una insistenza che è davvero unica nella storia dell'arte, i disegni di de Chirico rivelano il momento dell'azione dell'artista cui le contraddizioni affiorano e al tempo stesso il luogo in cui esse, come tanti elementi prospettici diversi che convergono verso lo stesso punto all'infinito, sono risolte.

Il momento è quello dell'ispirazione, dello stimolo al fare, che sembra insorgere in un clima di nobile tedio, dentro un alone in cui tutte le cose e tutte le situazioni possono apparire uguali e simili, sicché i pretesti figurati si presentano come problemi di mestiere, occasioni neutre per ricercare tecniche, sperimentare ricette, inventare soluzioni formali e materiche inedite; ed il capriccio può diventare maestoso arabesco araldico; l'immagine solenne retorica può, invece, franare nel divertimento grottesco, senza che il pittore perda il controllo dell'operazione pittorica.

Il luogo del Museo. De Chirico può trafiggere, trapassare il tempo nelle due direzioni opposte per mezzo di una sola immagine: il tempio-mobile che è anche un mobile-tempio e poi infilzare, come un entomologo, con uno spillo, ciascun attimo del tempo fiume: il "rovinismo" coltivato e salottiero del Settecento, il naturalismo pedante dell'Ottocento, la meticolosità solare della Scuola di Posillipo, il surrealismo perverso delle stampe bavaresi e dei disegni di Klinger, Rubens e il Grechetto, Poussin e Delacroix, Claudio Lorente, Beöcklin e de Chirico infine lui stesso, origine e conclusione d'ogni contrasto. Tutto un mondo che tende ad essere liscio e limpido, come ogni cosa controllata da lontano. Ma il tedio apre sulla sua pelle d'uovo crepe e fessure, accumula polvere. E gli splendori della terra e del cielo si avviliscono in un'unica, immensa, malinconica Tebaide, dove Chirone, Giobbe e San Gerolamo patiscono le stesse torture e mostrano le stesse piaghe.

La straordinaria mobilità di de Chirico è la mobilità del Museo. Le sue contraddizioni sono le contraddizioni implicite del Museo. Una mobilità storica, che si trasforma in mobilità esistenziale. Un multiplo, che diventa un unico, e viceversa. Riaffiora cioè, a questo punto, un tratto di quella magia che de Chirico ha preso come testimone della sua libertà integrale, di natura, rispetto ai suggerimenti del vero rispetto ai richiami delle tendenze delle mode; ma che ha poi rifiutato di riconoscere presente nel dominio, sovente incantato, delle sue realizzazioni plastiche. Ancora un segno d'emergenza di quel piacere intellettuale mondano, che de Chirico prova nelle sequenze del suo continuo gioco a rimpiattino. Un gioco squisito, appreso fin dal tempo in cui lui, figlio di un ingegnere delle ferrovie, cioè di un tecnico, tra le tiepide rovine del Partenone, tra i frigidhi calchi della Gypsoteca di Monaco sentì di poter provocare e dominare le folgori dell'eterno; fin dal tempo in cui, ancora adolescente, comprese che tutta la vita poteva essere giocata come una commedia sulla scena dell'immenso Museo del mondo.

Museo senza copie, o quasi quello di de Chirico. Senza repliche, senza variazioni, che non siano sottilissime, pressoché impercettibili, sempre: quasi un passare di mano, all'uno all'altro di un corteo di meravigliosi fantasmi. Museo, come l'hanno veduto anche altri grandi artisti del nostro tempo: un clima, un livello cui innalzare le proprie scorie mortali.

Luigi Carluccio