



Giorgio De Chirico

Vólos (Grecia) 1888 - Roma 1978

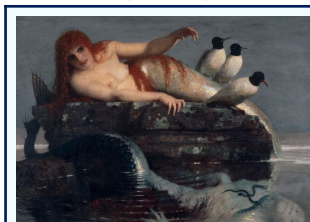
Nato a Vólos in Tessaglia (Grecia) ne 1888, nel 1906 De Chirico si stabilisce in Italia con la madre e il fratello minore Andrea (il futuro pittore Alberto Savinio). Dal 1907 al 1909 frequenta l'Accademia di Belle Arti a Monaco, dove entra in contatto con il Simbolismo tedesco e conosce l'opera di Arnold Böcklin. È profondamente influenzato dalla lettura di Nietzsche e di Schopenhauer, da cui apprende come il non-senso della vita possa costituire l'intimo scheletro di un'arte veramente nuova, libera e profonda.

Dal 1910 è a Firenze dove dipinge il suo primo quadro "metafisico", *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, rivisitazione carica di mistero del monumento a Dante in piazza Santa Croce. Nelle successive Piazze d'Italia i temi della sua poetica (**la solitudine, i misteri dell'infinito e del tempo, l'ignoto, l'enigmatico**) sono ambientati nello scenario trasognato e come sospeso in un tempo immobile di piazze assolate e deserte, fiancheggiate da architetture classiche alternate a **torri, ciminiere, locomotive, rare figure o statue che proiettano sul suolo lunghe ombre**. Fondamentale, in questi anni, è l'incontro con lo scrittore Giovanni Papini. Dal 1911 è a Parigi dove la sua opera riceve l'entusiastico sostegno del critico Apollinaire e quindi di André Breton, che vede in lui il precursore dell'arte surrealista. Dal 1915 presta il servizio militare a Ferrara, città cruciale (**le muse inquietanti**) frequenta il pittore De Pisis, il poeta Govoni e dal 1917, Carra.

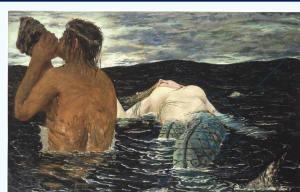
Nel 1918 inizia la collaborazione con la rivista "Valori Plastici"; e nel 1919 pubblica gli importanti testi teorici *Arte metafisica e scienze occulte* e *Il ritorno al mestiere*, che aprono la seconda fase della sua opera, segnata dal definitivo superamento delle Avanguardie (del 1926 è la rottura con i surrealisti francesi) e dal ritorno ai modelli degli antichi maestri (**Autoritratto**). Perduta l'aura più propriamente metafisica, i nuovi soggetti, più familiari e rassicuranti, divengono pretesto per virtuosismi pittorici, arguti travestimenti, ironici **"teatrini"** in cui trionfa la "bella pittura" esuberante e vitalistica. Nel frattempo continua la produzione di testi critici e letterari e inaugura una fertile attività per il teatro, creando scene e costumi. Dal 1932 si stabilisce di nuovo in Italia, tra Milano e Roma, dove muore all'età di novant'anni.

Giorgio de Chirico (anni '10)

Per comprendere bene come avvenga la formazione di De Chirico e di quali stimoli si nutra la sua principale proposta, dobbiamo chiamare in causa un artista simbolista tedesco **ARNOLD BOCKLIN**. Il riferimento alla sua arte me viene confermato da alcune affinità iconografiche, come **La calma del mare di Bocklin** (1889) e **Sirena di De Chirico** (1909) o ancora confronto tra **Battaglia dei Centauri di Bocklin** (1873) e **Centauri e Lapiti di De Chirico** (1909).



La calma del mare



Sirena



Battaglia dei centauri



Centauri e Lapiti

Ragioni dell'orientamento di de Chirico verso cultura figurativa di area tedesca: scelta da imputare alla ragione biografica, di iniziale formazione di De Chirico. Nasce a Volo, in Grecia, da genitori italiani, formazione dove il padre è architetto e realizza le linee ferroviarie = cultura influenzata da modelli provenienti da ambito tedesco: realtà comune della realtà greca degli anni '80 dell'800 = sotto la sfera politica tedesca: ciò converta la direzione artistica verso l'area tedesca.

Quando nel 1906, ad un anno dalla morte del padre, insieme al fratello (Alberto, futuro Alberto Savinio) e alla madre, decide di lasciare la Grecia: per completare la sua formazione pittorica sceglie Monaco di Baviera (ma soprattutto per assecondare precoce abilità musicale del fratello minore). Per De Chirico significa iscriversi all'accademia di Belle Arti (autunno 1906, senza mai completare il suo tirocinio, ovvero 5 anni).

La permanenza a Monaco che si prolunga fino al 1909, è decisiva, perché lo inserisce in una tradizione culturale e artistica già indirizzata verso l'ambito mitteleuropeo.

Ma è l'accademia e i musei gli permettono di affinare la passione per l'arte di Bocklin (svizzero di nascita, ma adottato dai tedeschi come rappresentante in ambito artistico).

In questi anni, seconda metà del primo decennio del 1900, la preminenza di Bocklin è già contestata: esce noto libro **"il Caso Bocklin"** che mette a confronto la sua pittura con i portati della pittura Impressionista della cultura francese = contestazione all'ambito di iscrizione simbolista.

De Chirico prosegue una strada che non sembra avere successo.

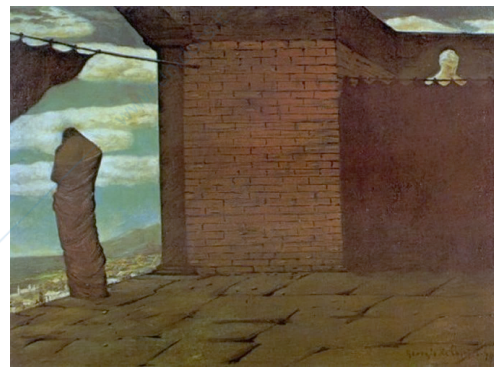
La singolarità della posizione di De Chirico, di voler tenere fede a certe convinzioni, per quanto non attuali, rimarrà caratteristica del pittore.

Il confronto tra Bocklin e De Chirico ci permette di vedere vicinanza tematica, ma anche interesse verso soggetti della mitologia greca che interessano De Chirico con particolare intensità: soggetti mitologici che si interessano piuttosto al popolo di ninfe, tritoni e naiadi, su cui già Bocklin aveva portato l'attenzione.

Nel 1909 decide di lasciare la Germania per trasferirsi in Italia. E' da prima il fratello, accompagnato dalla madre, a trasferirsi per proseguire la carriera musicale (accordo con la casa musicale Ricordi, a Milano). Poi da Milano la famiglia si trasferirà a Firenze (febbraio-marzo 1910). Il breve itinerario italiano, prima a Milano e poi a Firenze, è fondamentale per la messa a punto del linguaggio Metafisico: la collaborazione tra i due è intensissima.

Linguaggio metafisico: è stranamente colto, appoggiato anche a letture di testi di storia, filosofia, di religioni etc.

In questi anni di letture che i fratelli fanno nelle biblioteche di Milano o Firenze, appartengono alcuni dipinti di De Chirico che mostrano graduale allontanamento rispetto alla pittura di Bocklin, che persiste comunque: confronto tra **Ulisse e Calipso di Bocklin** (1883) e **L'enigma dell'oracolo di De Chirico** (1910) è molto significativo.



Vediamo come De Chirico citi una soluzione che è evidente nell'opera di Bocklin: presentare una figura di spalle (identità non direttamente svelata), che rivolge lo sguardo all'orizzonte. Soluzione che carica la pittura di forte potere di suggestione, perché interpella le capacità di comprensione dell'osservatore, che si trova a dover scavare nel dipinto, per comprendere le ragioni dell'isolamento del personaggio. Quando Bocklin ritaglia la figura in controluce di Ulisse, che evoca nel proprio ricordo Itaca, di fatto Bocklin recupera la tradizione della pittura tedesca di inizio 800 (**Caspar David Friedrich**). De Chirico è consapevole della radice del lavoro di Bocklin, ma si riferisce direttamente al suo lavoro. La figura di De Chirico si rifà a quella di Bocklin, ma non ci rivela la sua identità = ci sono alcuni indizi, ma non sono risolutivi per l'enigma proposto (in Bocklin riusciamo a giungere ad una soluzione = si tratta dell'Odissea). Dipinto di De Chirico ha grande suggestione, ma si

regge su un tessuto narrativo che non riusciamo a dominare con sicurezza. Quale sia il responso dell'oracolo che dobbiamo legare alla figura di spalle, e quale sia la sua domanda, non possiamo immaginarlo.

Potenza narrativa indubbia, di cui non conosciamo esattamente la sostanza.

De Chirico si appropria della potenza/suggestione della tradizione simbolista. Ma tende a recidere i legami narrativi più logici e immediati che legano le figure: messa in discussione del contenuto e delle immagini è ciò su cui De Chirico continuerà a lavorare.

A questo periodo artistico appartiene **L'enigma di un pomeriggio d'autunno** (1910 ca, esposto al Salon d'Automne del 1912). Dipinto che fa riferimento al nucleo concettuale dell'enigma: enigma è il centro di definizione del linguaggio pittorico dechirichiano. Il processo di citazione che De Chirico aveva fatto intervenire dall'Ulisse di Bocklin lo fa poi anche tra le sue opere. Si tratta della stessa figura girata di spalle, anche se qui con funzione diversa: non più persona in carne ed ossa, ma scultura, su piedistallo in una piazza. C'è poi

cortina muraria dietro a cui si vede una vela.



La figura di spalle viene ripresa anche ne **La Maledizione autunnale** (1912): continuità logica, progressione nell'evoluzione di un linguaggio, ma anche volontà di caricare di volta in volta di tutte quelle accezioni e sonorità di cui la figura si carica nei vari dipinti.

DE CHIRICO, Meditazione di un pittore s.d. (Post 8 novembre 1912)

[...] dirò ora come ebbi la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che porta il titolo: L'enigma di un pomeriggio d'autunno. In un luminoso pomeriggio d'autunno mi trovavo seduto su una panchina in Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Uscivo allora da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. L'intera natura, persino il marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza. In mezzo alla piazza si erge una statua che raffigura Dante che, avvolto in un lungo mantello, stringe la sua opera contro il corpo, mentre china la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo le ha donato una tinta grigia, molto gradevole alla vista. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua così come la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che rivedo questo dipinto rivivo quel momento: eppure il momento è un enigma per me, poiché è inesplicabile. Io amo definire un enigma anche l'opera ne risulta. [...]

Torniamo all'Enigma di un **pomeriggio d'autunno** (ca. 1910): ci dà spiegazione del suo quadro, quando a Parigi scrive su alcune delle sue opere. Testo: **Meditazioni di un pittore** (termine post quem: **8 novembre 1912**, stagione in cui espone il quadro al Salon d'Automne).

La statua è in marmo bianco, ma il tempo le dona una tinta grigia, rappresentazione di Dante.

Nel testo ci mette di fronte al processo di creazione del dipinto: ci conferma come alla radice ci sia un'esperienza reale (luogo preciso: piazza Santa Croce a Firenze, luogo trasfigurato grazie ad una rivelazione che improvvisamente si offre all'attenzione dell'artista). Improvvisamente le cose già conosciute si offrono all'artista in modo inedito: esito lo vediamo nell'opera.

Trasfigurazione del dato reale, ma vengono mantenuti alcuni elementi, che però non vengono imitati. Nel dipinto di De Chirico siamo di fronte ad una facciata che richiama un tempio greco (**Santa Croce** invece ha facciata neogotica).

Alcuni elementi dell'impianto urbanistico della piazza vengono richiamati da De Chirico: ai lati della facciata di Santa Croce, si prolunga un muro di mattoni, al di là della quale c'è la Cappella de' Pazzi (progettata da Brunelleschi). Rapporto tra facciata del tempio e il muro di mattoni viene rispettato, come la facciata marmorea e il muro in laterizio. Allo stesso modo: richiamata presenza di una statua che non riproduce esattamente il Dante dell'800 che sta nella piazza, ma richiama la silhouette che De Chirico ha già sperimentato nel

l'Enigma dell'Oracolo, ma la pone su un basamento, come nella piazza.

Elementi che sconnettono la raffigurazione dalla realtà concreta in cui De Chirico ha avuto rivelazione: al di là del muro non c'è la cupola della cappella Pazzi, ma una vela (assurdo) = è una sorta di avvertimento a noi che sappiamo come è nato il dipinto: avvertimento di processo di conoscenza che il dipinto mette in moto, una sorta di avventura dello sguardo e della mente, che lo spettatore deve essere disposto a compiere mettendosi di fronte all'opera.

Il viaggio di conoscenza è una dimensione che si riscontra anche in altri dipinti anche in ragione della densità di riferimenti culturali e visivi che possiamo riconoscere nell'attività dechirichiana.



Se riportiamo lo sguardo sull'**Autoritratto del 1911**: sulla posa con cui si presenta. Il pittore si raffigura senza l'ausilio degli strumenti artistici (tavolozza, pennelli, quadri). Il pittore è di profilo con la testa appoggiata su una mano. La postura richiama una lunga tradizione iconografica della Melanconia. Incisione di Durer: postura meditativa è propria dell'iconografia della malinconia, un'attitudine caratteriale tipica di De Chirico. La rappresentazione che De Chirico fa di sé stesso appare identica alla rappresentazione fotografica di



Friedrich Nietzsche, la cui filosofia è fondamentale per il lavoro di De Chirico. Per De Chirico la scoperta della filosofia di Nietzsche appare come una rivelazione negli anni milanesi.

Insolita non è la lettura di Nietzsche: non è una cosa originale. Lo stesso manifesto del Futurismo del 1909 rievoca il suo pensiero di volontà radicale di riforma che sostiene il superuomo. De Chirico non condivide la posizione di Nietzsche, ma le si avvicina in chiave personale. De Chirico definisce Nietzsche come poeta che a mettere in evidenza un aspetto della filosofia nicciana che si offre come motore decisivo all'interno della messa a punto del linguaggio pittorico: aprire un nuovo sguardo sulla realtà, sconnettere le abitudini di pensiero, quindi anche dello sguardo, appropriandosi degli elementi di cui la realtà è costituita, riproponendo secondo una logica altra rispetto a quella corrente (Enigma dell'Enigma di un pomeriggio d'autunno (non c'è evasione dalla realtà, c'è una scomposizione della realtà per poi ricomporla in maniera diversa). Questo procedimento serve ad aprire un interrogativo sulla realtà, al quale non si offre risposta.

Si emancipa dal Simbolismo: pone l'osservatore davanti al dipinto di cui non pone una chiave di lettura.

Opere che permettono di verificare alcune insistenze che si verificano in De Chirico: Figura della Malinconia (**Melanconia I di Durer**) si appoggia all'**Arianna addormentata di Van Clève** (1688, Giardini della Reggia di Versailles).



Figura dell'Arianna che ripropone in diversi quadri, come **Melanconia**

(1912) o La ricompensa dell'indovino (1913). La scultura è messa al centro di contesti urbani, non riconoscibili. Gli elementi che compongono queste vedute di fantasia, appaiono sempre meno connessi da legami logici e stringenti.

Nel dipinto sulla dx si nota come la distanza rispetto ad un'esperienza reale venga evidenziata dal gioco delle ombre = uno spazio mentale e non reale (ci viene indicato dalle ombre, che non sono disposte in direttrici parallele). Queste sono tutti avvertimenti: non considerare queste opere come appartenenti alla pittura di paesaggio.



L'enigma di un pomeriggio d'autunno (1910 ca.), viene esposto al Salon d'Automne 1912. Come mai? Nel luglio 1911 lascia Firenze per trasferirsi a **Parigi** (Alberto era già lì da qualche mese). Inciampo burocratico: si è iscritto alla leva militare, ma sperava di scamparla essendo figlio primogenito di madre vedova, ma invece viene chiamato. Di fronte allo spettro di dover iniziare il servizio militare e forse doversi arruolare nell'esercito diretto in Libia. Gli viene mandato un mandato di comparizione: nel marzo 1912 torna a Torino, la prima città vicina al confine. Decide ancora una volta di fuggire, tornando in Francia = verrà condannato in contumacia.

La partenza imprevista per Parigi si rivelerà per lui decisiva: rimarranno a Parigi fino al marzo 1915, quando in vista dell'ingresso in Italia nella Prima guerra mondiale, verranno richiamati, amnistiati e arruolati nell'esercito.

Il soggiorno parigino gli permette di avere le prime esperienze espositive.

Seguirà poi la partecipazione al Salon des Indépendants del 1913, poi quella al Salon d'Automne del 1913 e al Salons des Indépendants del 1914 + un'esposizione presso il suo atelier, nell'autunno del 1913.

Rare occasioni in cui presenta il suo lavoro per iniziare a inserirsi in un contesto culturale molto interessante com'era quello della Parigi dei primi anni '10, per entrare nei circoli avanguardisti di cui diventerà una figura di spicco.

Nel soggiorno parigino, dove segue alcune scelte iconografiche, come vediamo ne **La Solitudine** (1912), si trova a rimeditare alcune esperienze avveratesi nel contesto italiano. In particolare, abbastanza imprevedibilmente, il luogo che continuamente ritorna nel processo di rielaborazione chirciana è Torino (non Milano o Firenze). La Solitudine ne è



una testimonianza: il confronto più opportuno è con alcuni caratteri urbanistici della città di Torino. In questo caso l'ampio spazio che si dilata all'interno della tela orizzontale è Piazza Vittorio, mentre la scelta di impostare lunghe direttrici prospettiche nei suoi lavori



Torino - Piazza Vittorio Emanuele



richiama una caratteristica propria della città di Torino (lunghi viali).

Quando De Chirico nel 1911 decide di fuggire per Parigi, fa tappa a Torino (lo racconta nelle memorie).

Ma c'è anche altra occasione in cui si confronta con Torino: marzo 1912, quando rientra in Italia, perché costretto dal foglio di Via del consolato italiano: si presenta al consolato di Via Cernaia, in attesa di giudizio.

Due circostanze di presenza di Torino = una conoscenza molto rapida e concitata visto le occasioni in cui si avvera (fuga). Occasioni sufficienti per memorizzare i luoghi e gli aspetti salienti, oltreché ai monumenti. De Chirico, però, lega la scoperta di Torino alla stagione autunnale, quando sappiamo che le due occasioni sono nel luglio del 1912 e nel marzo del 1913. Lettura che va

interpretata sulla base di un'altra esperienza torinese che nella stagione autunnale si era esercitata: Nietzsche nell'autunno del 1867 soggiorna a Torino.

Alcuni dei dipinti che De Chirico realizza negli anni parigini, ma nelle strutture architettoniche fantastiche, protagoniste dei dipinti, si possa riconoscere una rielaborazione della Mole Antonelliana (anche Nietzsche ha grande interesse per la Mole).

Realizza le opere: **La nostalgia dell'infinito** (1912), **La grande torre** (1913) e **la Torre** (1913).



Ma anche altri luoghi: come il **Monumento ad Edoardo Tabacchi (vicino al Duomo)**, che vien rielaborato in **L'enigma di un giorno (1914)** oppure i monumenti equestri (peculiarità della città di Torino e delle sue piazze), richiamati in **Natura morta, Torino a**

primavera (1914): statua equestre che emerge con scritta "Torino" è un omaggio alla **statua equestre di Carlo Alberto** (nella omonima piazza),

realizzata da Carlo Marochetti. Sulla stessa piazza si affaccia la **casa** che ha ospitato **Nietzsche** durante il soggiorno nell'autunno 1888. Inoltre, è proprio a Torino che Nietzsche avrà le sue prime crisi.

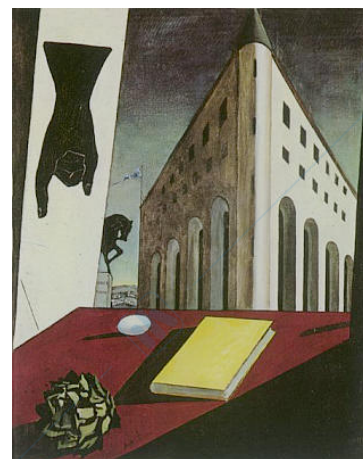
Nella **Natura morta. Torino a primavera (1914)**: maturazione decisiva del linguaggio di De Chirico = si nota come il linguaggio ancora disteso che De Chirico aveva formulato nei quadri precedenti venga qui sconnesso grazie a soluzioni compositive di rappresentazione spaziale del tutto nuove. La costruzione spaziale è fatta da elementi contraddittori: nel dipinto convincono direttrici



prospettiche non omogenee che creano la sensazione di dramma incombente = non c'è nulla che dia senso di controllo logico della raffigurazione. Elementi della natura morta in primo piano, ma non si capisce il legame con gli elementi architettonici. Ci sono degli indizi: libro giallo che domina il primo piano potrebbe richiamare i libri di Nietzsche (nella traduzione francese di Nietzsche i libri avevano copertina gialla). Quindi cavallo in riferimento a ciò che Nietzsche aveva sotto gli occhi nel suo soggiorno (casa) libro giallo.

La pittura di De Chirico non ricava suggestioni iconografiche dalla filosofia, ma ricava un metodo di lavoro, che mette in atto nei singoli dipinti: che mostrano una evidente sconnessione dei piani prospettici e incongruenze degli oggetti rappresentati.

Il carciofo, libro giallo, uovo, mano puntata verso il basso = costrizione alla comprensione dell'opera e al tentativo di trovare un filo logico che raccordi le singole presenze in un discorso unitario, è lo stesso processo testardo di comprensione forza che da sempre l'uomo mette in atto = per arrivare ad un risultato.



Il processo di definizione della pittura di De Chirico conosce esiti meravigliosi a livello pittorico. Paradosso della pittura dechirichiana pittore guardato con crescente interesse dagli esponenti di punta dell'avanguardia francese (poeta Guillaume Apollinaire) e da critici meno spinti su piano dell'avanguardia/se non ostili, ma che trovano nella pittura di De Chirico una consolazione: trovarsi di fronte ad un lavoro, che mette in scena situazioni inediti e sorprendenti e difficili da accogliere fino in modo, ma se non altro hanno pregio di farsi leggere e capire = evitare le scomposizioni volumetriche, un accanimento sulla revisione e la costruzione delle cose su cui cubisti e futuristi continuano ad accanirsi.

La novità del linguaggio chirichiano è proprio la perfetta riconoscibilità delle cose rappresentate, che non sconnettono le abitudini visive dell'osservatore, ma la loro contemporanea immissione in contesti completamente sottratti alla logica contemporanea.

Quale sia l'attinenza tra un busto acefalo e un casco di banane, poi inseriti in un ambiente urbano e quale sia la ragione del titolo, **l'incertezza del poeta** (1913).

Sconnettere le abitudini divisive e di pensiero.

L'incongruenza del titolo e dell'immagine a cui si riferisce è particolare: attivare un processo di conoscenza completamente legato alla cultura e alle risorse dello spettatore, consapevole delle difficoltà di attingere un significato univoco e significativo.



Il Canto d'Amore (1914): confronto anche qui tra oggetti non compatibili = calco in gesso della teste dell'Apollo del Belvedere, messo a confronto con guanto di gomma su una breve parete, collocata in uno spazio aperto, davanti alla quale troviamo una palla in stoffa, un giocattolo per bambino. Difficile stabilire un discorso logico e anche il titolo non offre indicazioni sicure.

Si è voluto riconoscere che i colori evocano i colori del tricolore italiano: forse il titolo fa riferimento ad una mancanza dell'Italia, a cui De Chirico rimane sempre legato.



Ritratto di Apollinaire (1914): fa ben capire l'effetto di sorpresa che i suoi quadri sanno creare. Ritratto che evade dalla concezione del genere minimo della ritrattistica perché il primo piano non ci presenta il personaggio ritratto, ma un busto che ritrae il venere di Milo,



sul cui volto viene messo un paio di occhiali completamente neri.

La figura di Apollinaire è messa in fondo: profilo che si ritaglia in una silhouette sullo sfondo verde. Grande intelligenza e raffinatezza inedita. La parte a dx: viene completamente risparmiata dalla pittura, sulla quale De Chirico interviene con la matita a creare degli stampi da cucina.

La declinazione del suo linguaggio pittorico (che si mette a punto tra fine 13 e inizio 14) e mette a confronto immagini incompatibili sembra rielaborare una di quelle risorse tecniche più innovative sfruttata sulla scena artistica non solo francese: quella del collage. Nel collage si prendono materiali diversi e figure di contesti diversi, da cui vengono estrapolate e le si mettono a convivere in contesti diversi (anche nel **Canto d'Amore, 1914**, dove Apollo del Belvedere e guanto di gomma).

Vediamo quindi come De Chirico osserva le novità francesi, ma non le asseconda, se ne appropria in maniera del tutto personale, all'interno di una chiave pittorica fondamentale, quella alla quale manterrà sempre fede.

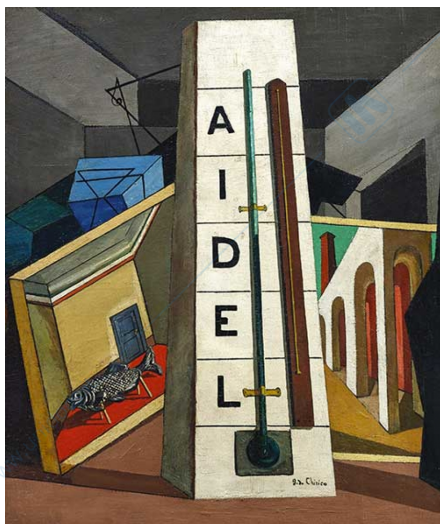
Lo scoppio della guerra interessa dapprima la Francia, i fratelli restano a Parigi, perché l'Italia è neutrale. Nel 1915: vengono richiamati in patria e ad arruolarsi nell'esercito.

Nel maggio 1915: L'Italia entra nel conflitto mondiale. De Chirico con il fratello, Alberto Savinio, vengono chiamati in Italia. Arrivano a Firenze, che era la città a cui erano iscritti al servizio di leva = vengono inviati in guerra, a Ferrara. Vengono impiegati in mansioni d'ufficio: occupazione che Savinio patirà con sofferenza. Nel 1917, infatti, chiede di essere mandato in Macedonia come interprete.

Ciò permette ai fratelli di continuare l'attività creativa: per De Chirico continua nell'ambito pittorico, nel caso di Savinio, non più nell'ambito musicale, ma nell'attività letteraria. Abbandona l'attività di compositore musicale per dedicarsi alla scrittura, diventerà uno degli scrittori più originali della letteratura italiana del '900.

De Chirico continua la sua attività pittorica e continua l'evoluzione di un linguaggio che mantiene fede al linguaggio metafisico di elaborazione nicciana, che ha elaborato negli anni precedenti. Anche se nella produzione ferrarese dei primi anni, c'è cambiamento: se la produzione pittorica precedente appare fitta di opere in cui vengono messi in scena degli esterni (le pizze d'Italia = definizione un po' fuorviante), il periodo ferrarese lo vede dedicarsi agli interni, occupati da oggetti incongrui tra loro, collocati in strutture spaziali difficili da dominare razionalmente, come vediamo in **CARRA La camera incantata (1917)** e il **DE CHIRICO Sogno di Tobia (1917)**.

La ricerca precedente viene confermata ma verificata in situazioni diverse: stanze metafisiche, a cui si dedica nei primi anni del periodo ferrarese.



Nella tarda primavera del 1917: nella stessa Ferrara giunge un artista = **Carlo Carrà**. Avevamo lasciato Carrà al 1915, come autore dei collage che avevano subito il contraccolpo dell'arte parigina, in particolare autore del Libro Guerra Pittura (1915) e impegnato nella propaganda interventista. Carrà condivide le scelte interventiste del movimento interventista e se vero che il suo nome appare sul manifesto futurismo sulla guerra: **Sintesi futurista della guerra** (Carcere di San Vittore, dove sono stati condotti per le manifestazioni antiaustriache), ma di fatto sappiamo che lui non si trova a Milano in quell'occasione: è in villeggiatura = è solo una visione di valori ideali che lo porta a firmare il manifesto, senza aver scontato la breve esperienza del carcere.

Ci si aspetterebbe quindi un comportamento analogo a quello degli altri futuristi, che si arruolano e vanno a combattere: Boccioni, Marinetti, Sironi e Sant'Elia = combattono direttamente sul fronte: partecipano in trentino alla presa di Dosso Casina.

Questo non accade per Carrà: non si arruola nell'esercito e rimane a casa, Milano, città dove risiede da tempo. Prosegue la propria ricerca artistica, in una condizione di totale solitudine, che lo porta a rivedere anche alcune scelte precedentemente operate.

Un esempio significativo che Carrà intraprende a Milano, nella seconda metà del 1915: è **Il fanciullo prodigo** (1915). La definizione di dipinto è incompleta: tela lavorata ad olio, con inserti a collage (le strisce rosse che segnano le tende davanti alla quale si profila la sagoma del fanciullo, sono realizzate a collage sforbiciando un manifesto, realizzato dallo stesso Carrà, per reclamizzare un libro interventista di un amico del pittore).

Quello che si nota nel dipinto è come Carrà ritorni all'esercizio della pittura, dopo la stagione del collage, mettendo in pratica le ricerche che proprio la tecnica del collage gli ha permesso di svolgere = processo di risoluzione precisa e compatta dei volumi, vista nel collage **Inseguimento** (1915), cosa che lo aveva portato ad



allontanarsi dalle idee futuristi, per verificare la compenetrazione dei volumi, ovvero di cose spazialmente distanti.

L'indirizzo di ricerca volto a ricompattare la definizione delle forme, dopo la stagione di disgregazione del Futurismo, debba un'influenza dell'arte del doganiere **HENRI ROUSSEAU**. Il soprannome del doganiere viene dato al pittore dilettante in ragione di quella che era la sua vera professione: impiegato del dazio. Ma si era

contraddistinto per una passione irrimediabile verso l'arte a cui aveva dato sfogo partecipando al Salon des Indépendants (non c'erano giurie, bastava iscrizione alla società = i soci potevano tutti esporre).



Ciò che appare evidente ne **La guerra di ROUSSEAU** (1889) è la sua appartenenza a quella serie di pittori naive, ovvero ingenui, che hanno un'abilità alla pittura che non è stata educata in senso professionale o ambito accademico. Ciò spiega anche evidenti ingenuità nella restituzione di alcune figure: sagoma del cavallo, su cui la sagoma della guerra cavalca, che viene risolto con un passo volante (anacronistico con gli anni in cui realizza opera). Questa rappresentazione era tipica della resa della corsa del cavallo fino agli

anni '80, quando la produzione fotografica di **Muybridge** aveva dimostrato che il passo del cavallo, durante la corsa, non cadeva mai nella rappresentazione di un passo volante.

Quindi produzione visibile solo in una produzione ingenua come quella di Rousseau, o in una produzione consapevole come quella di Carrà, un artista che sa apprezzare questi inciampi.

Tra gli artisti che volgono lo sguardo verso Rousseau, troviamo **PICASSO**: che acquista **Ritratto di donna** (Collezione Picasso, museo a Parigi) = l'ingenuità artistica di Rousseau si offriva agli artisti dell'avanguardia come un modo per rimettere in questione i fondamenti della propria arte, per volgersi anche verso l'arte meno colta.

Anche Carrà ha predilezione verso Rousseau: Boccioni, a Parigi (aprile 1914), procura e dona un catalogo di una mostra su Rousseau che si era prodotta nella galleria di **Wilhelm Uhde**.

L'attenzione di Carrà per il lavoro di Rousseau dura da tempo, prima che il riscontro si ritrovi in quadri come il **Fanciullo prodigio** (1915) o **Inseguimento** (1915).



Carlo Carrà

(1881-1966)



Nel marzo 1916 su «La Voce», la nota rivista fiorentina di cultura, politica e letteratura nata nel 1908 e diretta da Giuseppe Prezzolini (1882-1982), apparve un saggio di Carlo Carrà, dedicato all'amico critico letterario Giuseppe De Robertis (1888-1963), intitolato Parlata su Giotto. Vi si leggeva, tra l'altro: «Altre volte ti dissi che per me Giotto dev'essere pei giovani pittori d'oggi la prova del fuoco [...]. Se tu sensibile sei alla bellezza raffigurata e ti avvenisse di veder un fresco di Giotto [...] ti sentirai nascere una voglia matta in animo di accarezzare con la mano la bella materia che forma il dipinto di quel massiccio visionario trecentista. E ti avvedrai' che quella pittura cosa pregevole e molto spirituale tuttavia rimane. [...] E non soltanto

per qualche giorno ma per tutta la vita ti sentirai portato ad accarezzare, come t' avviene di palpare quella saporosa forma, tutte le forme vive delle cose che ti circondaeranno [...]. Nel silenzio magico delle forme di Giotto la nostra contemplazione si riposa; l'estasi germoglia, e a poco a poco si risolve' nell'anima schiarita».

Quando Carrà scriveva questi pensieri - che lo avrebbero condotto dritto verso la pittura metafisica, prima, e nelle braccia del cosiddetto Realismo magico, poi - le sue divergenze con Boccioni e Marinetti lo avevano già allontanato dal Futurismo al quale aveva inizialmente aderito. Nel 1910, infatti, aveva firmato, insieme a Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, sia il Manifesto dei pittori futuristi sia il Manifesto tecnico della pittura futurista.

Carlo Dalmazzo Carrà nasce a Quargnento, nei pressi di Alessandria, l'11 febbraio 1881 da una modesta famiglia di artigiani. Nel 1895 è già a Milano dopo avere svolto, per un po', l'attività di decoratore e si iscrive ai corsi serali dell'Accademia di Brera. Nel 1900 risiede per qualche tempo a Parigi do-ve, visitando musei e gallerie, conosce le opere dei grandi pittori romantici Géricault e Delacroix e rimane affascinato dagli Impressionisti e dal Realismo di Courbet. L'anno successivo si sposta di nuovo a Milano e nel 1906 frequenta regolarmente l'Accademia. Qualche anno dopo Carrà aderisce al Futurismo, come si è accennato, ma presto ne resta insoddisfatto. A Parigi nel 1912 entra in contatto con i Cubisti e la sua pittura muta radicalmente, orientandosi verso una maggiore solidità della forma. Il suo percorso artistico cambia ancora allorché, nel 1917, durante la Prima guerra mondiale, viene inviato in convalescenza a Ferrara. Lì avviene l'incontro con Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: è la nascita ufficiale della pittura metafisica praticata da De Chirico sin dal 1909, e i cui esempi Carrà aveva avuto occasione di vedere durante un soggiorno parigino nel 1914. Quest'ultima circostanza, del resto, aveva anche accelerato la sua "conversione" a una pittura che rientrasse nel solco della tradizione italiana fondata su

forma, disegno e volume. La stagione metafisica di Carrà è breve, ma molto intensa. Altrettanto breve, ma problematica, è l'amicizia con De Chirico. Infatti nel dicembre 1917 Carrà organizza una mostra a Milano che avrebbe dovuto comprendere anche dipinti dell'amico il quale, però, viene escluso dalla manifestazione. Inoltre, nel 1919, Carrà pubblica *Pittura metafisica*, in cui il nome di De Chirico non viene neppure citato ed è lo stesso De Chirico a sottolinearlo nella recensione al libro sulla rivista «Il Convegno», nel 1920. Conclusa l'esperienza metafisica Carrà, ormai stabilito a Milano, si volge verso il Realismo magico. Nel 1941 ottiene la cattedra di Pittura all'Accademia di Brera. L'artista muore nel capoluogo lombardo il 13 aprile 1966.

Ciò che è evidente è la volontà di Carrà di appoggiarsi a precedenti che possano convalidare un percorso da lui già avviato: definizione dell'aspetto formale delle opere alternativo rispetto al linguaggio formale futurista (dimensione dinamica dell'esistenza, intesa come occasione utile per interpretare la realtà contemporanea più consona). Nel **Fanciullo prodigo** (1915): non c'è dinamismo. Anzi, troviamo più che altro una dilatazione di figure ben salde nella loro struttura volumetrica: la definizione del volto del fanciullo viene semplificata e accentuata nei suoi dettagli volumetrici (prominenza del naso).

Carrà ripropone alcune proposizioni evidenti del **Ritratto femminile di Rousseau**: innesto non corretto del braccio sul corpo, tentativo di avvicinare al primo piano tutti gli elementi di cui l'immagine pittorica è costituita, sono stimoli utili a Carrà.

Nel 1916 prosegue in questa direzione di lavoro, lontana dalle direttrici del lavoro futurista. Quando i futuristi rientrano a Milano nel dicembre 1915, hanno modo di osservare il lavoro di Carrà: reazione polemica, ne scaturiscono discussioni = nel gennaio 1916: Carrà decide di abbandonare il movimento futurista. Decide di proseguire in maniera autonoma.



Al 1916 risalgono prove particolari, come **Bambina** (1916), **La carrozzella** (1916) = che mostrano fino a quegli estremi giunga la ricerca di Carrà, nel tentativo di appropriarsi degli elementari del linguaggio pittorico (fattori primi), che possono anche ripetersi da un quadro all'altro. Una volta giunti ad una definizione elementari di un oggetto plastico, questo poi può essere ripetuto in altri contesti.



Se osserviamo il **Fanciullo Prodigo**

(1915), vediamo una piccola tromba, strumento con cui il fanciullo mostra la singolare abilità (bambino prodigo). Si tratta di una tromba realizzata in modo elementare, utilizza risorse sintetiche molto simili a un linguaggio infantile o popolare = che si notano anche nei motivi decorativi stampigliati sulla superficie del dipinto, o nel motivo decorativo che sembra realizzato con lo stencil, già visti all'indomani del viaggio a Parigi = coerenti con il lavoro di Carrà e la sua esigenza di appropriarsi di modalità espressive elementari, che lui definisce essenzializzazione: arrivare agli elementi primi del linguaggio pittorico.

La stessa tromba del Fanciullo Prodigo (1915): viene ripercorsa nel suo profilo elementare nel dipinto **Bambina** (1916). Carrà insiste in questa direzione rappresentando la Bambina in un linguaggio infantile; anche la casa è risolta in modo essenziale. La definizione del volto rende ancora più stilizzata la definizione del volto vista nel Bambino Prodigo (1915). Questa caratteristica la vediamo bene nei piedi, incongruenza del linguaggio infantile: risolti di profilo.

Nella **Carrozzella** (1916): scena raffigurata è portata a stilizzazione estrema, volutamente molto semplificata nei suoi rapporti. La casa, sulla fine della via percorsa della carrozza, è molto simile a quella presente nella **Bambina** (1916): un elemento, una volta identificato nella sua essenza, infatti, ritorna.

Caratteristico è lo sfondo neutro su cui le presenze vengono realizzate, che sembra un foglio da disegno.

Ma specifica stesura pittorica: pittura con forte spessore (quasi 1 cm di impasti pittorici che coprono la tela), che nel caso della **Carrozzella** (1916) si giustificano con una serie di modificazioni. Sovrapposizione di strati di colori che crea superficie molto compatta e spessa, una superficie opaca: che sembra quasi evocare caratteristiche proprie della tecnica ad affresco.

Ma questa assonanza con l'affresco non è casuale. Nel corso del **1916** l'attenzione si sposta alla pittura primitiva italiana (cultura figurativa italiana del 1300-1400). Sono due i nomi che Carrà cita nei suoi articoli scritti per **La Voce** (rivista milanese): **Giotto** (Parlata su Giotto) e **Paolo Uccello** (Paolo Uccello costruttore).

Spostamento di interesse che ribalta completamente i presupposti iniziali del futurismo: fare tabula rasa del passato, per inaugurare un nuovo linguaggio letterario e artistico, proiettato verso il futuro, qui vediamo un Carrà recuperare le due lezioni del passato di Giotto e Paolo Uccello, che in precedenza aveva fortemente rinnegato.

Carrà ragiona in una chiave moderna e d'avanguardia sulla pittura di Giotto. Giotto non viene apprezzata per la sua concezione che apre verso il naturalismo rinascimentale: Carrà sembra essere attratto dalla capacità di Giotto di offrire una definizione molto sintetica delle forme e in seconda battuta, la capacità di messa appunto significativa di una figura, un oggetto plastico, che può ripetersi in maniera invariata di dipinto in dipinto.

GIOTTO, San Francesco riceve le stimmate: le due strutture vengono rese secondo un processo che Carrà rielabora nei suoi lavori come abbiamo visto in Bambina e Carrozzella = edificio squadrato in maniera sommaria, in cui si aprono finestre e porte nere. Modo schematico e infantile di eseguire la struttura dell'edificio.

L'avvicinamento di Carrà al lavoro di Giotto o Paolo Uccello non viene fatto da un artista che abbandona lo spirito d'avanguardia, ma da un artista che continua ad interrogare opere antiche e moderne con uno spirito critico attivo dall'avanguardia = ingaggia un discorso dialettico con il passato (NON imitativo).



E' con questo Carrà che avviene l'incontro a Ferrara con De Chirico, nel **1917**. Carrà quando era stato a Parigi nel 1914 aveva già avuto modo di conoscere il lavoro di De Chirico (Salon des Indépendants), non si può nemmeno escludere una visita allo stesso studio di De Chirico.

Quando Carrà viene informato da Soffici che a Ferrara avrebbe incontrato De Chirico non sembra entusiasta: giudica il suo lavoro come uno studio letterario.

Ma nel 1917 è tutt'altro uomo e artista: è un artista che ha maturato anche curiosità diverse. L'incontro con De Chirico è fondamentale: non è sbagliato riconoscere il debito che contrae con la pittura dechirichiana, anche a livello tecnico (risorse espressive messe a punto): Dalla pittura opaca, con contorni incerti e malfermi, che aveva impegnato Carrà in Bambina e La Carrozzella (1916), i quadri realizzati nel 1917 (**La Camera incantata** e **La Musa Metafisica**) offrono la dimostrazione di un salto realizzato. Pittura molto più raffinata e controllata nella sua definizione, molto più nitida e in debito con gli esiti di De Chirico.

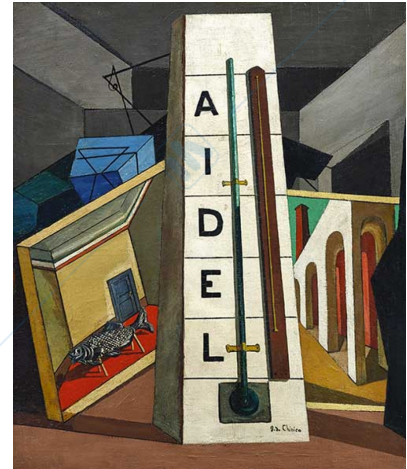




Il confronto tra i due pittori diventa molto stretta: condivisione molto appassionata di una stagione di lavoro che si apre nell'estate del 1917.

E' evidente se confrontiamo le opere, **La camera incantata** di CARRA' (1917) e **Il sogno di Tobia di DE CHIRICO** (1917).

Alcuni elementi che ritornano da un dipinto all'altro: pesce metallico (sognato da De Chirico) trasfuso in chiave pittorica, viene letteralmente citato nel quadro di Carrà, come altri elementi. Non si parla di rivalità o di un plagio di Carrà



verso De Chirico.

Carrà giunge a Ferrara perché è costretto ad arruolarsi ed è andato a Ferrara: condizione insopportabile, che determina turbamenti psichici forti, che lo portano a sottoporsi a cure del dottor Gaetano Boschi, che aveva un ospedale a Ferrare, nel quale erano ricoverati i soldati postguerra. Questa condizione è condivisa da De Chirico, benché non abbiamo mai imbracciato un fucile = sofferenza non potersi dedicare completamente all'arte. I due vengono ricoverati in questo ospedale e in quella situazione hanno possibilità di dedicarsi alla pittura, perché il direttore è convinto che la pittura possa essere strumento di guarigione per entrambi e per altri pazienti.



L'uguale condizione li porterà a stringere un'amicizia molto forte, cosa apprezzabile immediatamente nelle loro opere. Scambio fitto di intuizioni, dialogo che porta alla definizione di un linguaggio comune.

Le differenze di lavoro sono palesi, soprattutto in certe predilezioni, pur mostrando una certa parentela nei loro lavori. Per la prima volta il linguaggio metafisico di De Chirico esce dell'ambito di elaborazione personale e viene condiviso con un altro pittorico.

Il rapporto di grande amicizia e professionale si interrompe rapidamente: quando vengono congedati dall'ospedale hanno sorti diverse. De Chirico rimane a Ferrara, per tornare a svolgere mansioni d'ufficio. Carrà viene mandato in congedo a Milano, dove rimarrà fino alla fine della guerra (non parteciperà più alla guerra). Ciò comporta una diversa sorte: De Chirico, che in Italia è un artista completamente sconosciuto, rimane a Ferrara senza poter esporre; Carrà, che è conosciuto grazie al suo passato futurista, ha possibilità di realizzare mostre per far conoscere le sue opere ferraresi, determinando uno squilibrio critico = Carrà viene ingiustamente considerato il fondatore del movimento: crea conflitti crescenti tra i due pittori.

Quanto Carrà continui ad elaborare in maniera originale la pittura di De Chirico viene mostrato dal confronto: **Le muse inquietanti di DE CHIRICO** (1918) e **L'ovale delle apparizioni di CARRA'** (1918).

Evidente che Carrà recupera alcune intuizioni matrice dechirichiana (ritorna il pesce di Latta, visto nel **Sogno di Tobia di De Chirico** e nella **Camera incantata** di Carrà', 1917), ma soprattutto esigenza di far vivere costruzioni immaginarie e artificiali nel contesto di spazi aperti. Si esce dalla dimensione un po' claustrofobica delle stanze



metafisiche e si esce all'aperto. Le figure non sono persone o statue (es. **Arianna del Belvedere** che aveva caratterizzato quadri precedenti di De Chirico), ma di strane presenze che nascono dalla combinazione di elementi disparati e incongrui.



A sx: sul corpo di una statua di ispirazione classica viene montato un punchball o statua seduta, priva di testa, su cui c'è piolo, su cui dovremmo immaginare maschera, collocata a fianco della figura. Le figure del quadro dechirichiano sono del tutto artificiali come la definizione dello spazio in cui vengono collocate. Sullo sfondo: presenza del castello estense di Ferrara: De Chirico si interroga sulla concreta realtà urbana (rielaborazione di Piazza Santa Croce in Enigma d'Autunno o piazza San Carlo nei quadri parigini). Ma fa intervenire una trappola: da una parte sembrerebbe di vedere il castello collocato al fondo della piazza, la cui prospettiva sembrerebbe indirizzata verso la mole rossa del castello. Ma ci rendiamo conto che la piazza non è uno spazio agibile normalmente, ma è piuttosto una sorta di ribalta teatrale su cui le presenze vengono collocate. Se si osserva a sx, c'è inciampo prospettico: mentre castello e struttura a dx sembrano appoggiati alla ribalta teatrale, con l'edificio a sx, ci rendiamo conto che sotto

lo spazio teatrale c'è lo spazio della vera città, come dimostra la presenza degli edifici, accompagnati da alte ciminiere.

Lo spazio in cui le muse inquietanti sono collocate sia uno spazio artificiale e mentale viene confermato dalla presenza delle ombre: non disposte in direttrici parallele, ma direttrici divergenti che presuppongono la presenza di un sole artificiale o un fare che illumina il luogo come un teatro mentale.

Giorgio Morandi

(1890-1964)

Dall'8 aprile al 31 luglio 1922 si tenne a Firenze una grande esposizione dal titolo «La Fiorentina Primavera» a cui parteciparono, tra gli altri, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi. Nel testo introduttivo al catalogo De Chirico così si esprimeva nei confronti di Morandi: «È con somma simpatia e con dolcissimo senso di conforto che noi vediamo da qualche anno sorgere, svilupparsi e maturarsi con lenta, faticosa ma pur sicura mente, degli artisti quali Giorgio Morandi. Egli cerca di ritrovare e di creare tutto da solo: si macina pazientemente i colori e si prepara le tele e guarda intorno a sé gli oggetti che lo circondano, dalla sacra pagnotta, scura e screziata di crepacci come una roccia secolare, alla nitida forma dei bicchieri e delle bottiglie». Si tratta di una descrizione che parla immediatamente della meticolosità, della cura, della calma attenta e riflessiva e, infine, del "mestiere" di un artista, Morandi, che nel 1922 aveva trentadue anni.



Nato a Bologna il 20 luglio 1890 da una famiglia della media borghesia, Giorgio Morandi si diploma all'Accademia di Belle Arti della città natale nel 1913 e incomincia a insegnare disegno alle scuole elementari nel 1914. Nel 1915, allo scoppio della Prima guerra mondiale, viene richiamato alle armi, ma una grave malattia lo fa riformare. Nel 1929 è docente al Liceo artistico di Bologna, mentre l'anno successivo gli viene affidata, per «chiara fama», la cattedra di Tecniche dell'incisione all'Accademia bolognese, dove l'artista avrebbe insegnato fino al pensionamento, nel 1956.

Solo nel 1908 Morandi ha modo di conoscere le opere di Cézanne riprodotte in un volume sugli Impressionisti che il critico d'arte Vittorio Pica (1864-1930) aveva pubblicato proprio in quell'anno.

La sua formazione tiene conto della grande pittura italiana da Giotto a Masaccio, le cui opere ha modo di vedere a Firenze in occasione di un viaggio che compie nel 1910. In una

breve autobiografia pubblicata nel 1928, oltre ai già ricordati Giotto, Masaccio e Cézanne, Morandi cita tra gli artisti che ammira anche Corot, Courbet e Fattori. A queste fonti visive dichiarate occorre aggiungere Henri Rousseau, al quale l'artista bolognese cominciò a interessarsi nel 1910, e Georges Seurat. Nel 1918 aderisce al movimento metafisico ed entra in contatto con Mario Broglio e la rivista «Valori Plastici».

Pur essendo per natura schivo e non impegnato politicamente, l'artista viene arrestato nel maggio 1943. Dal 1943 al luglio 1944 si trasferisce con la madre e le tre sorelle a Grizzana, una località dell'Appennino tosco-emiliano che, assieme a Monzuno e Marzabotto, fu teatro di un terribile eccidio perpetrato dalle truppe naziste d'occupazione. Dal 1944 al 18 giugno 1964, giorno della morte, Morandi risiedette con continuità a Bologna, allontanandosene solo rarissime volte.

La vita di Giorgio Morandi, pur se ha attraversato anni turbinosi della storia italiana, non pare segnata da grandi avvenimenti. Tuttavia, da semplice insegnante delle scuole elementari egli arriva, al culmine della carriera, a essere docente d'Accademia, ma silenziosamente e con grande umiltà. La carriera scolastica è del tutto consonante con la vita privata, sempre improntata alla massima riservatezza.

Lo studio dove svolgeva la sua attività era povera cosa rispetto agli atelier dei grandi artisti europei e soprattutto americani suoi contemporanei, ma era capace di contenere un numero impressionante di quegli umili oggetti che Morandi ha disegnato e dipinto per tutta la vita & Case d'artista,). Sempre gli stessi, indagati con passione e, tuttavia, mai conosciuti fino in fondo se su di essi l'artista è tornato con tanta assiduità. Nell'opera di Morandi gli oggetti sono come le parole, i cui vari e mutevoli accostamenti generano sempre nuove modulazioni della voce e il cui senso cambia, anche di poco, se solo si modificano le loro posizioni reciproche all'interno della frase. Si è detto trattarsi di oggetti umili, ma, una volta accostati, assumono una dignità monumentale e un valore altamente poetico.

Se è vero che si determina una profonda incrinatura nel rapporto tra De Chirico e Carrà, è anche vero che nel corso del 1918 e in occasioni successive, i due pittori hanno modo di partecipare alle stesse occasioni espositive: mostra a Roma nel maggio 1918. Poi partecipa ad iniziative editoriali, come la creazione di una rivista, **Valori plastici**, il cui primo numero esce nel **novembre 1918** (a guerra appena conclusa).

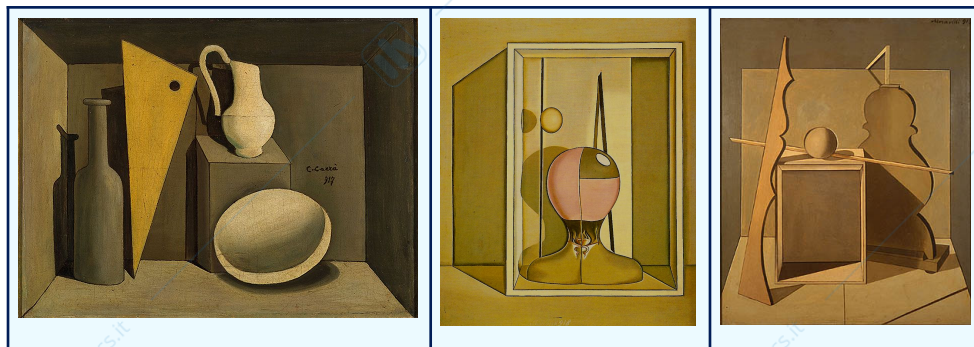
Sulla rivista Carrà e De Chirico inseriscono i loro lavori, anche con la riproduzione di opere. Presentano i lavori della stagione metafisica.

La diffusione di riviste diventa veicolo fondamentale di diffusione dei linguaggi.

Tra gli artisti che più si rivelano segnati dalle riproduzioni delle opere di Carrà e De Chirico è da citare **GIORGIO MORANDI**.

Egli lavora a Bologna, lui stesso è costretto ad arruolarsi, anche se viene congedato nel 1917, per dei disturbi che hanno fatto seguito all'impegno nell'esercito. Ha modo di continuare l'attività pittorica, iniziata negli anni '10, fiancheggiando i Futuristi, per continuare in modo solitario.

Il confronto con **Carrà (Natura morta, 1917)** è evidente come viene mostrato in una serie di **Nature morte di Morandi**, realizzate tra 1918 e 1919.



Di appropriata della lezione metafisica offrendo un esito nuovo e del tutto originale.

Confronto tra **Natura morta di Morandi** del 1918 con quella di **Carrà** del 1917. Carrà inserisce la natura morta in una scatola prospettica, scelta che piace molto a Morandi, che infatti la coglie e la sperimenta nel suo lavoro. Usa la scatola di legno come un elemento essenziale nella definizione delle proprie composizioni. Nella scatola viene collocata la testa di un manichino, appositamente dipinto e quindi ritratto, e poi grazie a gioco particolare di ombre, si definisce una rappresentazione che vede dalla dimensione di mimetica alla quale l'oggetto osservato avrebbe potuto condurre l'osservatore. Vi è un grado di nitore quasi irrealista nella definizione dell'immagine, che porta le cose concrete ritratte da Morandi a vivere su un piano metafisico.

L'accezione metafisica non significa un'ambizione a trascendere la realtà in un'accezione superiore, ma scoprire nella realtà una dimensione altra rispetto a quella che la realtà ci permette di fare. La contraddizione delle ombre: insistenze su alcuni dettagli rende l'immagine pittorica lontana dall'esperienza immediata per collocarla in un'esperienza mentale.

Alcuni di questi dettagli li notiamo anche in Carrà: l'ombra del manico della caraffa non è quella vera e propria della forma del manico.

Nella **Natura mista del 1919** (Pinacoteca di Brera): Morandi apprende alcuni elementi propri della pittura di De Chirico, L'elemento in legno è una sagoma usata dai falegnami, richiama alcune strutture dei manichini dechirichiani del periodo ferrarese, dopo la realizzazione delle **Muse Inquietanti** (1918).

La scatola prospettica, qui, è in una dimensione ridotta e messa in dialogo con altre presenze: es. finale di una scatola per orologio da tavola. Anche qui contraddizione di ombre: ombre della sagoma dovrebbe continuare nella scatola. O sfera denata con grande sapienza, ma che appare come incastrata nel piano di fondo, facendo intervenire un contraddizione non sperimentabile nella realtà.

Morandi che continuerà a valere sulla base di altre suggestioni, uscendo dall'esperienza metafisica, limitata al **1918-19**, è un caso che ci permette di verificare come il linguaggio metafisico, che all'inizio era una peculiarità sola di De Chirico, all'altezza del 1918-19 abbia finito per configurarsi come un linguaggio condiviso anche al fuori di un rapporto professionale diretto come quello che aveva legato Carrà e De Chirico.

Anzi notiamo come l'esperienza metafisica abbia impatto su molti artisti nel dopoguerra, sia di formazione d'avanguardia (**SIRONI**), sia di artisti che non hanno avuto iniziazione all'avanguardia (**CASORATI**).

Viene riconosciuto come linguaggio con cui bisogna fare i conti: se bisogna far recuperare alla pittura una leggibilità di forme più immediata, contraddicendo le novità futuriste, è necessario fare ciò senza ricadere nella tradizione di definizione accademica più banale, contro la quale avanguardie si erano pronunciate.

Bisogna trovare altro modo per accedere a un linguaggio che recuperi una capacità minima di iscrizione di cose e figure, senza cadere nel mimetismo, che sottrarrebbe alla pittura l'autonomia conquistata dalle avanguardie.



Il dipinto **La Lampada di Sironi** (1919-20, Pinacoteca di Brera): è esempio di influenza della Metafisica, artisti che si avvicinano alle opere di Carrà e De Chirico = entrare nella logica di un linguaggio nuovo e stimolante, perché mette in gioco le risorse di pittori che per molto tempo si sono trovati lontani dall'arte (per la guerra). Qui Sironi mostra la propria appropriazione del linguaggio metafisico, ponendo davanti ai nostri occhi una figura femminile dalla definizione insolita, anche per le sue interne contraddizioni. Figura quasi totalmente nuda, salvo presenza di alcuni accessori di valore seduttivo (calze, scarpe a tacchi alti e piccolo corsetto). Cosa fa la donna non è chiaro e per quale ragione si aggiri nuda in una sala da pranzo non lo sappiamo. Ma anche la sospensione del significato fa parte delle risorse proprie del linguaggio metafisico, che giocano con la capacità reattiva

dell'osservatore. Altra presenza insolita: piramide scalena gialla collocata sul tavolo, la cui presenza non appare giustificata da nessun elemento che la renda legata al contesto = espediente dechirichiano: mettere presenze coerenti che fanno scattare degli interrogativi nell'osservatore, ma che non hanno risoluzione immediata.

Strana contraddizione della figura: da una parte esibisce accessori di moda con accezione seducente, eppure ha una definizione del corpo del tutto sottratta a quelle risorse seduttive più facili, che la pittura ha sesso utilizzato per caricare la figura femminile di una sensualità forte. Figura assimilata alla figura di manichino, dalla risoluzione sintetica, di cui vengono anche indicati gli snodi (cosce e braccia): stilizzazione della figura femminile, che vede Sironi offrire una del nudo femminile inedita.

Altro dettaglio: singolare acconciatura che la figura dimostra = acconciatura con capelli corti (taglio alla garçon), che a questa data connota le figure più spregiudicate di donne, risolte ad impugnare la propria indipendenza.

In questo primo dopoguerra, il movimento futurista è impegnato nella politica (partecipa alle elezioni 1919), ma soprattutto nella cura diretta a riconoscere alle donne un'autonomia giuridica, sottraendole alla condizione patriarcale o maritale. Sironi, in questi anni, milita ancora nel movimento fiutirtas: quindi vuole rappresentare una donna consapevole della propria femminilità, ma che non rinuncia ad affermare la propria autonomia, grazie al dettaglio dei capelli tagliati alla maschio. Il processo di emancipazione della donna era stato attivato anche dalla guerra: uomini impegnati al fronte e lavoro nelle fabbriche svolto dalle donne = raggiungere indipendenza economica.



Sempre negli anni successivi alla fine del conflitto mondiale, portiamo l'attenzione sul pittore **FELICE CASORATI**, che stabilisce la sua residenza a Torino (pur non essendo torinese). Il dipinto **Silvana Cenni** (1922) e **Lo studio** (1922, distrutto in un incendio 1931), sono due delle prove più significative del processo di appropriazione personale del lavoro metafisico. Anche qui assoluta originalità con cui il linguaggio metafisico viene gestito da Casorati e immesso in un linguaggio che sembra concedere un'apparenza più tranquilla e riposata alla pittura, ma che in realtà è pieno di trappole. Ancora una volta è rivelatore il gioco di ombre, che Casorati impone sull'elemento in primo piano (ombre non disposte in modo corretto: dire all'osservatore che si tratta di una riflessione intellettuale sulla realtà). Disposizione degli oggetti, disposti secondo una posizione geometrica perfetta, finisce per allontanare gli stessi oggetti dalla loro comune funzione d'uso e trasferirli su un piano ideale di solidi geometrici, che collaborano alla definizione spazio dove il dipinto è collocato.

nel dipinto a sx, posa un'allieva di Casorati, chiusa nel grembiule da lavoro, che usavano per non sporcarsi (lo stesso usato dal ragazzino sulla dx ne **Lo studio**, 1922). Dietro la figura femminile vediamo una finestra con panorama torinese: La chiesa del Monte dei Cappuccini. Veduta che serve a connotare una realtà concreta in cui la rappresentazione pittorica si offre, anche se la veduta non era fruibile dalle finestre dello studio in cui Casorati esercitava l'attività di maestro.

Queste trappole inserite sono significative di un modo di lavorare condiviso con gli esponenti propriamente detti della pittura metafisica. Casorati non ne è un esponente propriamente detto, ma è chiara l'influenza. Ma il nitore dell'immagine e la lucidità che porta la realtà a vivere in una dimensione più pura rispetto a quella dell'esperienza comune ha contratto un debito nei confronti del linguaggio pittorico impostato da De Chirico.

