

NEL GIRO di pochissimi giorni si sono aperte ben tre mostre dedicate a Giorgio de Chirico e concepite come un omaggio alla sua figura di artista: una a Londra da Wildenstein, una a Bruxelles nella galleria di Isy Brachot e la terza a Roma, alla Medusa di Claudio Bruni (Via del Babuino 124). Devo dire subito che quest'ultima è di gran lunga la migliore. Tre mostre aperte contemporaneamente non sono poche, specie se si considera che le gallerie dove hanno luogo sono fra le più qualificate e il numero delle opere esposte è consistente. E anche se la concomitanza può difficilmente considerarsi casuale, cioè spontanea, non v'è dubbio che il fatto debba intendersi come un sintomo.

Ma sintomo di che cosa? Di un giusto, anche se tardivo, riconoscimento in campo internazionale nato finalmente dalla considerazione unitaria dell'opera di De Chirico e non del solo cosiddetto periodo metafisico, sintomo cioè di una nuova chiarezza critica, o piuttosto soltanto sintomo di una moda o magari di un'operazione mercantile? Non è facile, del resto, dissociare questi diversi moventi. Mi si dirà piuttosto che De Chirico, insieme a Chagall e a Mirò, ora che anche Max Ernst è morto, è rimasto il maggiore fra i pittori viventi, ed è, in qualche modo, anche fra i più celebrati; che la sua figura cioè non deve considerarsi seconda a nessuno fra i grandi protagonisti dell'arte di questo secolo, per quanto sarebbe bene evitare classificazioni di questo tipo e fare questioni di primi e di secondi. Quindi omaggi siffatti a Giorgio De Chirico dovrebbero essere più che naturali, ovunque, e consacrati anzi da una lunga consuetudine.

Invece non è così. Perché nonostante sia stato recentemente associato all'Accademia di Francia e piovano su di lui, come suol dirsi, onori e ricchezze, persiste nei suoi riguardi, sia negli ambienti intellettuali che nella critica militante nel mercato, (soprattutto nel mercato) una resistenza a valutarlo secondo i suoi meriti: che può essere anche giustificata da certi suoi atteggiamenti e capricci ma che ripete antichi equivoci e ingiuste condanne ed esclusioni che fanno ormai parte della storia. Che avevano cioè giustificazioni contingenti che oggi non hanno più ragione di esistere.

L'equivoco più diffuso e più tenace, duro a morire soprattutto fuori d'Italia, era naturalmente (e in parte è ancora) quello ben conosciuto, nato dalla convinzione che Giorgio De Chirico sia morto all'arte nel 1919, al termine della sua esperienza metafisica, e che voleva addirittura riconoscere in un quadro, «I pesci sacri», la sua ultima opera degna di figurare nel museo immaginario, o meglio in quel tempio dell'arte moderna dal quale nessuno si è mai preso l'incarico di scacciare i mercanti, anche per-

A Londra, Bruxelles, Roma, tre mostre dedicate a Giorgio de Chirico



Quando copia le Muse il maestro è felice

di GIULIANO BRIGANTI

ché in gran parte sono stati proprio loro a costruirlo.

Come sua risposta, più o meno consapevole, De Chirico di «pesci sacri» ne ha rifatti tanti nel corso della sua lunga vita da ricordarci la sua inclinazione agli scongiuri: e possiamo capirlo. Che poi quella scadenza drammatica del 1919 fosse talvolta protratta, ma con moltissime riserve, sino al 1931, al tempo cioè del suo ritorno in Italia dopo il secondo soggiorno parigino, includendo soprattutto il cosiddetto periodo Rosenberg, se era segno di una esatta valutazione di uno dei momenti più felici dell'artista non mutava in sostanza le cose. Si preferiva tuttavia restare nei termini canonici segnati dal volume del Soby.

Se un tale equivoco ora fosse realmente caduto non ci sarebbe che da rallegrarcene, sempre che ciò nascesse da una vera chiarezza critica e non rischiasse invece di farci passare all'eccesso opposto. Cioè a ricadere nel mito romantico del Grande Maestro

che, in fin dei conti, sembra ricalcare quel cliché del Pictor Optimus da lui sapientemente e pazientemente elaborato nel corso di tanti anni, non però senza una punta di sottile umorismo che manca del tutto ai suoi ultimissimi adoratori. In altre parole il rischio di cadere prigionieri di quella indefinibile malia, da quella sorta di vertigine che emana dalla sua ambiguità. In ognuno di noi c'è ambiguità, contraddizioni in contrasto più o meno esplicito, più o meno doloroso, difficoltà a raggiungere un equilibrio sulla spinta di urti diversi, ma non conosco nessuno che le proprie ambiguità sappia viverle così felicemente, così innocentemente come De Chirico. Che sappia vivere cioè, come lui, i lati opposti della sua natura, uno per uno, a fondo, senza dramma, amandoli tutti di egual amore e che proprio dall'attitudine a viverli pienamente, separatamente, sappia far scaturire, distaccato, il dramma dell'ambiguità stessa sotto l'aspetto mitico dell'enigma.

Se all'origine di certi aspetti contraddittori della sua arte, che apparivano come tradimenti e non lo erano, è dato ritrovare antiche frustrazioni, delusioni e rancori, non conta: quello che conta è la sua possibilità di vivere nella contraddizione senza conoscerla come tale, traendo dall'ambiguità stimoli creativi. Ma l'ambiguità, anche se così accettata e vissuta ha il suo risvolto negativo. Dietro la maschera affascinante dell'enigma può nascondere facilmente non dico il calcolo, ma la rinuncia alla ricerca, la stasi romantica. Nell'amare se stessa (che altrimenti non potrebbe accettarsi) indulge al giuoco narcisistico dello specchio, della ripetitività, e la contraddizione allora diventa castrante, l'ambiguità negativa.

Ciò accade in episodi circoscritti ma sempre ricorrenti, cui si può anche trovare un movente pratico, economico, ma ai quali la grande personalità di De Chirico conferisce qualcosa di metafisico (come dire altrimenti?), cioè di dechirichiano. Intendo natural-

mente la sua tanto riprovata consuetudine di ripetere, senza varianti, antichi temi, che vanno dalle piazze d'Italia ai bagni misteriosi (temi nati cioè dal '12 al '35), quando la rinuncia ad immaginare porta di conseguenza alla rinuncia di trovare un linguaggio e il dipingere diventa copiare.

E' chiaro: De Chirico considera le sue invenzioni una proprietà personale e ne dispone come vuole. Sono per lui idee fuori del tempo, astoriche, in qualche modo eterne. Ma se rifiuta il feticismo della data giusta non può sfuggire la logica della storia, della sua stessa personale storia. Non può ricreare una situazione rinunciando a riviverla ma testimoniandola come vissuta: può solo copiarla. E copiarla né più né meno come la copierebbe un altro.

E' questo il senso delle decine e decine di Piazze d'Italia, di Trovatori, di Ettore e Andromaca e dei dubbi che suscitano sulla loro autografia. Vogliamo dire che anche in questo De Chirico ha percorso i tempi negando il totem dell'opera unica e l'irripetibilità del momento creativo? E' possibile. Ma penso che quando in questi ultimi anni, verso il '70, ha rivisitato il mondo delle sue immagini giovanili come chi ritorna, da lontano e dopo lungo tempo, su luoghi amati e pieni di ricordi, ha saputo ritrovare momenti di vera poesia e nuove immagini e una nuova pittura. Senza mai copiare, ma ricordando, rivedendo cioè il mondo dei «trovatori», dei «gladiatori», degli «archeologi», nella dimensione affettiva e trasfigurante della memoria.

Alcune di queste ultime opere sono presenti alla mostra londinese ma vi sono anche molte, troppe, ripetizioni e contaminazioni di famosi temi metafisici, quasi tutte eseguite negli anni '40-60. Il dipinto più antico, una stanca e meccanica «Piazza d'Italia», è del 1937. Se si pensa che a Londra non vi erano state mostre di qualche rilievo dedicate a De Chirico dopo la personale del 1949 alla Royal Society of British Artists, stupisce che una galleria di grande prestigio come quella di Wildenstein, che può considerarsi ancora il numero uno dei mercanti d'arte, non abbia ritenuto opportuno fare una scelta più accurata e significativa nel ripresentare De Chirico ad un pubblico che, è noto, nutre ancora nei suoi riguardi una notevole diffidenza. Anche limitandosi alle sue opere recentissime, si poteva fare meglio.

Un riflesso più vero e adeguato dell'immagine di De Chirico è dato coglierlo nella mostra, di minori dimensioni ma di maggior impegno, organizzata da Claudio Bruni, che inizia con un'opera del '13, il ritratto eseguito a Parigi della Signora Gartzon ed espone opere di grande qualità come i «Saluti da un amico lontano» del 1916 (una delle nature morte metafisiche con i biscotti), lo stupendo «Mercante frigio» del '25 e la bellissima «Lettura» del '26, per non dire di altre opere sempre significative.