

*La metafisica come «pittura letteraria»: de Chirico, Savinio e l'invenzione di una lingua*

PAOLO BALDACCI, *L'altra modernità. De Chirico, Savinio e l'arte metafisica* («Frecce»), Roma, Carocci 2026, pp. 492, € 57,00.

Qual è il senso di tornare oggi sui fondamenti teorici dell'arte metafisica, su cui dagli anni Ottanta si susseguono senza sosta ricerche documentarie e studi critici? Fare chiarezza: sembra essere questa la risposta che dà Paolo Baldacci con il suo ultimo volume – *L'altra modernità. De Chirico, Savinio e l'arte metafisica* –, frutto di un lavoro lungo e stratificato, alimentato da oltre trent'anni di ricerche maturate alla guida dell'Archivio dell'Arte Metafisica e dal laboratorio collettivo della rivista «Studi OnLine». Ne risulta un libro scandito in tre momenti, a cui corrispondono altrettanti capitoli corredati da una ricca Appendice documentaria, costituita da un saggio a parte sul manichino metafisico (*Il manichino, l'uomo e il suo doppio*) e da alcuni estratti dei Manoscritti parigini di Giorgio de Chirico. La narrazione segue de Chirico e suo fratello Alberto Savinio nel decennio 1909-1919 (con una coda nell'*entre-deux-guerres*) ed è ordinata secondo una cronologia dipanata per blocchi concettuali, riflesso del tentativo – percepibile tanto nella struttura d'insieme quanto nella chiarezza della prosa – di mettere ordine in una materia quantomai complessa.

Già dal titolo, Baldacci rivendica la diversità di un'accezione di arte moderna che interpreta la metafisica non come episodio laterale, bensì come genesi della sua rivoluzione espressiva. Sin dall'introduzione, l'autore insiste sulla frattura prodotta da de Chirico, che ha avuto il «coraggio di uccidere la pittura per consentirle di intraprendere un nuovo processo vitale» (p. 12). Il filo conduttore dell'indagine è infatti l'idea della pittura metafisica come «pittura non pittura» (p. 13): un linguaggio che, per dire l'invisibile, deve smontare i codici della visibilità e sostituire alla resa dell'apparenza un sistema di segni capace di produrre senso alla stregua di un testo.

Il primo merito del libro è quello di restituire centralità a un aspetto che tende a restare nello sfondo: le letture, la ricostruzione di una biblioteca ideale, il modo in cui de Chirico e Savinio costruiscono la metafisica come risposta a un problema espressivo che attraversa le arti e passa, inevitabilmente, per la letteratura e la filosofia. In questo processo, la scoperta decisiva è quella di Nietzsche, letto già a Milano nel 1909 attraverso la rivista «Cœnobium» e incontrato a partire dall'*Ecce homo*, quindi appreso «dal fuoco d'artificio finale anziché dall'inizio» (p. 23). Baldacci sottolinea il carattere lirico di quell'esperienza di lettura e la sua ricaduta sul metodo: l'idea di «infrangere con un

ardito impiego delle metafore le usuali barriere dell'espressione». La metafisica nasce allora come modo di spingere il linguaggio oltre i suoi limiti ordinari, per far emergere il lato nascosto nelle cose.

Anche nella ricostruzione del rapporto tra i due fratelli, Baldacci produce un importante spostamento di prospettiva, ribadendo un'acquisizione dei lavori nati in seno all'Archivio dell'Arte Metafisica – grazie allo studio dei materiali del Fondo Savinio presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux –, ovvero il ruolo determinante avuto da Savinio nella definizione teorica della metafisica, da lui concepita inizialmente in relazione al linguaggio musicale. In quest'ottica Baldacci lavora contro due stereotipi: da un lato, quello di un de Chirico 'genio solitario'; dall'altro, quello di una perfetta identità di pensiero tra i due, alimentato dallo stesso Savinio, che «dopo aver esercitato un'egemonia e quasi un ruolo guida agli esordi, una volta messo in secondo piano dalla maggiore fama del fratello, inclinò negli anni Quaranta a diffondere lo stereotipo di un'assoluta identità di pensiero che non corrisponde alla realtà dei fatti» (p. 30).

Il primo capitolo (*Le origini e i fondamenti teorici*) ricostruisce un ambiente mentale più che un contesto artistico, nel quale si intrecciano tardoromanticismo tedesco (Böcklin e Klinger, con la loro «capacità di rappresentare il soprannaturale che si cela nel quotidiano», p. 36), cultura classica e memoria familiare. Qui il discorso letterario si impone con forza e la metafisica risulta nascere da un intreccio di testi e modelli, ricostruiti facendo dialogare le carte d'archivio dei due fratelli, in particolare le note di lettura e la corrispondenza. In questa luce appare determinante il *Poema fantastico* saviniano (1907-1909), letto da Baldacci come un serbatoio di immagini e strutture narrative determinanti per le future tele dechirichiane: saga familiare, trasfigurazione autobiografica, mito della migrazione. E soprattutto la memoria: «memoria di sé, memoria familiare, memoria di un passato mitico, prestorico, ambientato nei luoghi dell'infanzia», memoria che diventerà «uno dei fili conduttori dell'immaginario metafisico di de Chirico, soprattutto dai quadri tardoromantici fino alla fine del 1914, ma molto anche in seguito, fin negli anni Venti e Trenta» (p. 34). È un passaggio rivelatore perché sposta l'asse interpretativo: l'immaginario metafisico non è una trovata iconografica, ma una costruzione mnemonica e narrativa, nella quale l'immagine funziona come parola.

Baldacci segue poi, quasi scena per scena, l'avvicinamento a un'idea nuova di poesia dell'oggetto: la «scoperta del sentimento delle cose» (p. 25), l'urto con il concetto di tempo (che colpisce de Chirico più di Savinio, p. 42), la dimensione biografica di un 'guardare diversamente' legato all'appartenenza a una «famiglia di italiani migranti e senza terra» (pp. 26-28). Accanto alla filosofia, entra in gioco la lettura di Leopardi, decisivo nel *Ritratto del fratello* (1909-1910) e nella definizione di una poetica dell'enigma: la scoperta leopardiana rivela a de Chirico il «valore interrogativo e poetico di ciò che è nascosto» (p. 46). Non è un dettaglio: Baldacci mostra come il quadro, prima ancora di essere metafisico nei contenuti, lo sia nella struttura, per la capacità di far lavorare l'immagine come un testo interrogativo.

In questo stesso movimento, la letteratura fornisce non solo temi, ma anche metodi d'indagine. Nei manoscritti e negli appunti (es. Manoscritto K), Baldacci individua una pratica di composizione che ricorda la scrittura: «al pari dei pittori simbolisti e tardoromantici, egli [de Chirico] cercava le sue ispirazioni in opere letterarie, come l'*Odissea* o l'*Orlando furioso* (lo stesso orizzonte dei melodrammi di Savinio: poemi epico-mitologici e poemi cavallereschi del Rinascimento italiano)» (p. 50). È un punto essenziale per comprendere la letterarietà della metafisica, che interiorizza dispositivi narrativi, epici, mitologici per tradurli in una sintassi visiva. Tale spostamento non è automatico, ma richiede, come osserva Baldacci, un «forte controllo intellettuale sul risultato “involontario” delle ispirazioni per consentirne la traduzione cosciente in pittura» (p. 52).

Il tema della rivelazione, spesso semplificato in chiave irrazionalistica, viene qui riletto con precisione: i due fratelli tentano di darle forma teorica, e in questo Savinio emerge come figura-chiave per razionalità e sistematicità. Baldacci descrive la volontà di «inquadrate il fenomeno intuitivo della rivelazione in un sistema teorico capace di spiegare che cosa fosse la “realtà metafisica” che l'artista riusciva a cogliere e quale la differenza tra questa e la realtà visibile» (p. 64). La «realtà metafisica» è dunque una categoria operativa, non un vago sentimento: si intreccia al concetto di *dàimon*, «che in alcune accezioni sembra quasi indicare l'essenza spirituale e psichica di ogni essere umano» e che «coincide per molti versi con quello che de Chirico indicava come “realtà metafisica” delle persone», p. 70), passa attraverso Schopenhauer nella mediazione del traduttore Henri Albert e si alimenta di un clima di letture e di progetti, come emerge da quanto de Chirico scrive all'amico Fritz Gartz alla fine del 1910: «Studio anche molto, soprattutto letteratura e filosofia, e ho intenzione più tardi di scrivere dei libri» (p. 83).

Il secondo capitolo (*L'arte metafisica e la modernità*) è consacrato a Parigi, «epicentro culturale e artistico del mondo moderno» (p. 122), dove i fratelli de Chirico soggiornano dal 1911 al 1915. Appoggiandosi sull'elaborazione teorica contenuta nei taccuini di de Chirico del biennio 1911-1912, Baldacci ricostruisce l'evoluzione della metafisica dentro un ambiente in cui poesia e arte dialogano in modo serrato: da un lato attraverso l'avvicinamento ad Apollinaire, dall'altro tramite l'ombra lunga di Rimbaud e la riflessione sulla «solitudine dei segni». Anche qui la traiettoria dei fratelli è seguita quasi mese per mese, in virtù di una dichiarazione di metodo con cui Baldacci rivendica l'adozione di una storiografia che «entrando intimamente nei personaggi e collegando ogni minimo dettaglio di quadri, lettere, appunti, cose, persone e avvenimenti, permette di capire quali fatti devono per forza nascondersi dietro le opere che vediamo e quel poco che è ricordato dalle cronache» (p. 185).

Nel passaggio da Parigi a Ferrara, Baldacci smonta con decisione il mito della «Scuola metafisica», dovuto a un'interpretazione semplicistica di affinità, quelle tra la pittura di de Chirico da un lato e di Carrà e Morandi dall'altro, che di fatto si limitavano alla componente stilistica. Se da un lato «solo pochissimi furono in grado di distinguere il pensiero e gli intenti degli inventori da quelli degli epigoni, dall'altro, la polivalenza di

significati e di aspetti della metafisica dechirichiana favorirono interpretazioni errate e incapaci di coglierne la profonda forza eversiva» (p. 20). L'errore storiografico consiste dunque nell'aver scambiato un pensiero per uno stile, una sintassi per un repertorio.

Il racconto del «rifiuto italiano» (*Nemo propheta in patria*, cap. 3) permette di chiarire gli snodi della parabola di de Chirico nel primo dopoguerra: se in Italia la sua pittura «non fu capita e fu oggetto di gravi malintesi storiografici», nel giro di un decennio essa «finì anche a livello internazionale per essere fagocitata dal più agguerrito movimento surrealista» (p. 237). In questo scenario tornano cruciali i rapporti con gli scrittori: se durante la guerra era stata determinante la mediazione di Papini e Soffici, nei primi anni Venti si impongono non senza urti le figure dei surrealisti e di Breton in particolare. Soffermandosi sulla loro tendenza a riscrivere l'iconografia, piegando la pittura di de Chirico alle loro esigenze estetiche e commerciali, Baldacci fa luce sul mancato riconoscimento della produzione post-1918, dal quale scaturirono equivoci interpretativi di cui fu corresponsabile lo stesso artista.

La chiave per sciogliere questo equivoco torna a essere linguistica. Il nucleo della rivoluzione dechirichiana risiede nella creazione di un «nuovo modo di esprimersi fondato non sull'apparenza (visibilità) dell'oggetto ma sulle sue possibilità di significato» (p. 315). Per trasferire nello spettatore «certe impressioni ed effetti poetici (nel senso greco della parola *poïesis*, 'creazione')» (p. 317), la pittura deve fare propri gli strumenti della letteratura, in un continuo cortocircuito tra i due linguaggi. La definizione di pittura metafisica come «pittura letteraria» non sorprenderà alla luce della quantità di riferimenti ai classici della tradizione europea, da Orazio al già citato Leopardi, da Verlaine a Rimbaud, senza dimenticare l'autentica folgorazione di de Chirico per *Le Avventure di Pinocchio* (p. 226). D'altra parte, Baldacci riconosce nella metafisica una «profonda affinità con la poesia ermetica italiana del Novecento» (p. 317): la metafisica come scrittura per ellissi, come lingua dell'allusione e dell'assenza.

Benché il volume abbia i contorni della *summa* di una riflessione pluridecennale, esso riesce a restituire la dimensione *in fieri* di tale indagine. Baldacci porta il lettore nella fucina del suo lavoro attraverso autocorrezioni e rettifiche (un esempio su tutti, la datazione del primo incontro de Chirico-Apollinaire, p. 381), esibendo un lavoro della ricerca che è indagine collettiva e stratificata. Per questo *L'altra modernità* si legge come un libro che, mentre ordina, complica, ricollocando la metafisica al punto in cui immagine e parola si scambiano i ruoli. Se l'equivoco del Novecento è stato ridurre la metafisica a una scuola, Baldacci la restituisce al suo gesto originario: l'invenzione di una lingua.

EUGENIA MARIA ROSSI