

De Chirico e Savinio
Il mito come manifestazione parziale della « surrealità »

Séminaire d'Art et Lettres :
Phantasmes et icônes du fantastique

Chiara De Luca
Università degli Studi di Bologna

La vita dei fratelli de Chirico è fatta di momentanei allontanamenti logistici, repentini ricongiungimenti e una costante vicinanza spirituale, quasi una sorta di legame al di là del tempo e dello spazio, fatto non soltanto di risponderne interiori e fraterna, intima solidarietà (che si riflette in accenni, allusioni ed esplicite dichiarazioni anche nei loro scritti pubblici), ma anche di velati contrasti e disaccordi.

Entrambi i fratelli sono nati a Volos, capitale della Tessaglia, Giorgio nel 1888, Andrea nel 1891.

Dopo la morte del padre, nel 1905 Giorgio e Andrea de Chirico, con la madre Gemma, lasciano la Grecia per l'Italia, visitano Milano, poi Giorgio si stabilisce a Firenze.

Nel 1907, Giorgio de Chirico va a vivere a Monaco, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti, e torna nel 1909 a Milano dalla madre e dal fratello.

Nel 1910 i due fratelli si separano ancora momentaneamente: de Chirico si trasferisce con la madre a Firenze, dove dipinge i primi quadri metafisici, mentre Savinio si stabilisce a Parigi, dove il fratello lo raggiunge il 14 luglio del 1911.

Nel 1915 de Chirico e Savinio si presentano insieme al Distretto militare di Firenze, Giorgio viene destinato a Ferrara. Inizia un lungo periodo durante il quale i destini dei due fratelli continuano a correre paralleli, ma geograficamente distanti. De Chirico è nel 1918 a Roma dalla madre, negli anni che seguono, vive tra Roma e Firenze, fino al 1925, quando si trasferisce a Parigi con la moglie Raissa Gurievich Krohl.

Nel 1926 quando de Chirico rompe definitivamente con i surrealisti, che condannano il suo «ritorno al mestiere», il fratello Savinio prende le sue parti, lo difende in numerosi scritti, tra cui anche alcuni racconti. Ne *Il «povero» Nerone*, per esempio, Savinio cita esplicitamente il fratello, e ne prende le difese per bocca del protagonista. Nerone paragona lo schematismo degli storici che studiano le sue gesta alla miopia dei critici di de Chirico, che continuano a celebrare il suo momento «metafisico», trascurando o addirittura attaccando il prodotto dell'evoluzione più recente della sua pittura:

La parte “antica” della mia vita non mi interessa più. Gli storici che lei mi vanta non sanno che calcare sul lato “mostruoso” della mia vita, sia per condannarlo, sia per giustificarlo con argomenti che non stanno né in cielo né in terra. Sono degli scemi e

degli isterici. Sono come quei critici d'arte che insistono sull' "epoca blu" di Picasso o sul "periodo metafisico" di de Chirico, come se questi miei colleghi non avessero fatto nient'altro. Tutto sommato, io me ne frego delle loro riabilitazioni, come mi sono sempre fregato delle loro condanne¹.

Quest'ultima affermazione di Nerone potrebbe essere tranquillamente attribuita a Savinio e allo stesso de Chirico che, incurante delle critiche, seppure ad esse non indifferente, ha continuato a seguire la nuova direzione presa dal suo percorso artistico, lottando fino ad ottenere il pieno riconoscimento anche per la produzione della sua maturità.

Nel 1919, de Chirico attua una «revisione della metafisica» con l'obiettivo di un «ritorno al mestiere», che presuppone un recupero e rinnovamento della tradizione e un parziale ripristino dei valori classici, rivisitati in chiave moderna e nell'ottica di una loro attualizzazione e ricontestualizzazione.

Con la fine degli anni '20, comincia per de Chirico il periodo romantico, e i toni della contestazione dei surrealisti si accendono. Ma de Chirico non si lascia influenzare, e negli anni '30 continua sulla nuova strada intrapresa, accentuando, a sua volta, i toni. È il periodo dei famosi cavalli in riva al mare, dei manichini che troneggiano lasciando intravedere sullo sfondo paesaggi vuoti e inabitati, che paiono inabitabili per via di una solitudine che si fa entità reale, a pesare su ogni oggetto.

Negli articoli sui «Valori plastici» del 1919, anche Savinio espone la sua teoria del classicismo, facendovi rientrare e inglobandovi la stessa metafisica. Anche le sue opere degli anni '30 testimoniano di una riscoperta e un parziale ripristino dei valori tradizionali, e di una rielaborazione del classicismo in chiave moderna e del tutto personale.

Tra le sue opere maggiori, il *Nettuno pescatore* può fornirci un esempio di come la visione che Savinio ha dell'arte in questo periodo sia prossima a quella del fratello.

In quest'opera, l'accentuazione della muscolatura, l'attenzione alla precisione anatomica e alla resa plastica del movimento presuppongono un recupero del soggetto postmichelangiolesco, le cui caratteristiche sono accentuate in chiave manieristica. Ma il viso e la testa del Nettuno non soltanto subiscono una rielaborazione mentale di stampo surrealista, bensì non tengono conto né delle proporzioni, né della prospettiva.

¹ SAVINIO, A., *Il «povero» Nerone*, in *Achille innamorato*, Adelphi, Milano, 1993, p. 164.

L'occhio, posto al centro della testa, sul piano frontale, ricorda i geroglifici egiziani, dove esso stava a simboleggiare la superiorità sapienziale, quindi la vista potenziata del veggente. In questo dipinto, come nelle «Muse inquietanti» di de Chirico, la figura «umana» in primo piano domina sullo sfondo, su cui si mostrano toni innaturali che alludono ad una realtà mai colta fino in fondo nella sua essenza.

Questa figura enigmatica ideata da Savinio ricorda *Il Vaticinatore* (1915), un famosissimo dipinto precedente del fratello Giorgio. Si tratta di una figura emblematica e misteriosa, che troneggia su uno scorcio della città di Torino, incarnando l'emblema dell'enigma.

Anche in questo quadro, uno dei più importanti della fine del periodo parigino di de Chirico, l'occhio al centro della testa sta a simboleggiare una saggezza sapienziale che trascende le comuni doti umane.

Al tema del mistero e della solitudine, che è componente dell'esistenza dell'artista, ma anche di quella di ogni altro essere umano, è strettamente legato – in de Chirico, così come in Savinio – il tema del mito. Le figure mitologiche sono emblematiche della sopravvivenza del passato nel presente, ma anche testimonianza dell'irrompere dell'irrazionale nella contingenza. Il mito è infatti frutto dell'inconscio collettivo, e il suo manifestarsi nell'opera d'arte è testimonianza della rielaborazione che tale patrimonio comune subisce nell'inconscio individuale, che lo riadatta alla propria esperienza sulla base della propria *Weltanschauung*, trasfigurandolo per mezzo degli strumenti da lui creati o rielaborati, attraverso, cioè, il gesto artistico.

Nei quadri di de Chirico, così come nei racconti di Savinio, i personaggi mitologici sono il più delle volte isolati dalla vita degli esseri umani, restano ai margini.

Nei racconti di Savinio le figure mitologiche sono spesso rappresentate come creature sofferenti, o addirittura morenti, racchiuse nel proprio silenzio o condannate alla incomunicabilità. I loro destini si intrecciano soltanto fugacemente con quelli degli altri personaggi, che non riescono a penetrare la loro solitudine e a sciogliere il mistero che esse incarnano.

Nei racconti di Savinio le figure mitologiche hanno lo stesso significato dei manichini di de Chirico. Incarnano la solitudine del sapiente, del veggente, dell'uomo, cioè, che *si fa* occhio sulle cose, e che costituisce una sorta di tramite tra la realtà nascosta e altamente simbolica, che traspare sullo sfondo, e gli altri esseri umani. Si

tratta di una solitudine derivata dall'incomunicabilità, che a sua volta nasce dall'indifferenza nei confronti del messaggio che il mito - quale prosecuzione ideale del passato nel presente - dovrebbe incarnare agli occhi dell'uomo contemporaneo, o dal suo fraintendimento.

Gli esseri umani percepiscono l'affascinante aura di mistero che circonda la figura mitologica, ma non riescono a razionalizzare le proprie impressioni, né a spiegarsi cosa davvero differenzi la creatura del passato da tutti gli altri esseri umani. È quello che succede, per esempio, in *Icaro* quando gli aviatori si imbattono nel corpo del giovane eroe morto:

Lungo è l'esame, il mistero impenetrabile. Emana quel morto un fascino che gli aviatori in cerchio sentono tutti, ma nessuno riesce a spiegare. L'uomo nudo ha sempre un che di marcio, di cadaverico: e quello no. La carne ha il verde, l'umidità dell'ombra: e su quel corpo ignoto e bellissimo, su quel corpo d'altri tempi, brilla il ricordo incancellabile del sole².

Ciò che li sorprende nella scena cui si trovano di fronte, e che non riescono a spiegarsi razionalmente, è la sua eccezionalità. Icaro, così come il mito stesso, sopravvive alla morte, perché vive in una dimensione sita al di fuori dello spazio e del tempo. Il suo corpo «d'altri tempi» è soltanto all'apparenza privo di vita, Icaro è morto soltanto agli occhi degli esseri umani che non sono in grado di vederlo, di spiegarsi la vita che segretamente ancora pulsa nelle sue vene, di credere, cioè, alla realtà sur-reale sita al di là della sua parvenza empirica.

È il centauro Chirone, nel racconto *Derby reale*, a spiegare il motivo per cui le figure del mito hanno smesso a lungo di intrecciare i propri destini a quelli degli uomini, tenendosi «in disparte», eppure continuando a vivere:

Sono Chirone, mi rispose in dialetto dorico.

Come! Ritornato in vita? Che s'è detto dunque del tuo piede ferito, della tua lunga malattia, della tua richiesta di scioglierti dall'immortalità, della tua trasformazione in uno dei dodici segni dello zodiaco?

² SAVINIO, A., *Icaro*, in *Achille innamorato*, op.cit., pp. 58-59.

Fantasie. Per ciascuno di noi, gente dei tempi eroici, è stata immaginata una vistosa soluzione, che giustificasse in qualche modo la nostra apparente scomparsa dal mondo

Apparente?

Come vedi. Per parecchio tempo siamo rimasti in disparte. Ma oggi che un umore meno positivista s'è messo a circolare nel mondo, approfittiamo della primavera, congresso generale di tutto ciò che è vissuto, per tornare in mezzo a voi.

Le figure mitologiche vivono non soltanto al di fuori del tempo e dello spazio – e, di conseguenza, anche nel presente, bensì anche al di fuori del mito stesso, che rappresenta un tentativo dell'uomo di circoscriverne le azioni e delinearne le caratteristiche. In realtà le figure mitologiche sopravvivono alla stessa invenzione mitologica. Sono creature intrinseche alla realtà, quale parziale manifestarsi del suo mistero.

Sta quindi agli uomini di liberarsi dell'«umore positivista», per riportare in vita il mito, o meglio, per essere nuovamente in grado di riconoscere il suo manifestarsi nella realtà di tutti i giorni, e di rappresentarlo. Anche de Chirico riporta in vita il mito, rappresentandolo figurativamente, nelle forme che gli sono attribuite dalla tradizione.

Alla staticità di questa immagine che rappresenta – iconograficamente e idealmente – la morte del mito, si contrappone il dinamismo presente in un altro quadro, in cui, invece, viene fatto rivivere il mito della centauromachia.

Anche per Savinio il mito può rivivere nel presente grazie all'opera dell'artista, che se ne serve per rifarsi alla tradizione, attualizzandola e rielaborandola in chiave personale.

In *Adonis* il protagonista, durante una solitaria peregrinazione, si imbatte in un personaggio «degno di figurare tra i più eletti che mi dona la solitudine³». Ancora non è consapevole di avere di fronte Adone, ma subito intuisce che si tratta di una creatura fuori dal comune. Egli sente la sua voce, ma inizialmente non comprende le sue parole. Per poterne davvero afferrare il significato profondo, il protagonista – che incarna l'artista veggente – deve attendere l'ispirazione, che gli consente non tanto di afferrare, quanto piuttosto sfiorare il mistero, di cui non vede, bensì soltanto «intravede» la manifestazione sensibile. Quando l'ispirazione prende il sopravvento, la realtà del mito

³ SAVINIO, A., *Adonis*, in *Achille innamorato*, op.cit., p. 62.

si sostituisce alla realtà oggettiva, il sogno sovrasta la realtà, divenendo esso stesso reale:

«Poco importa che c'intendiamo a parole. Più che mai ravviso in te uno di quei personaggi pazienti e fedelissimi, che la pietosa dea sparge intorno giorno e notte sul mio cammino» [...] Era un linguaggio sacro, sacerdotale, favorevole alla magia. Non lo penetrai se non poco a poco; per ispirazione. Non vedevo: intravedevo.

Quindi però nuovi mondi e insospettabili emersero brillando, nei quali, per quanto mi sembrò, bello era vivere come sogno di Noè.

L'uomo della siepe a me non era nulla. Ma io a lui?⁴

Compito dell'artista-veggente è quindi quello di far rivivere nel presente il mito ucciso dallo scetticismo positivista. L'artista è colui che, mediante l'esperienza del dolore, ha acquisito uno sguardo potenziato sulla realtà, che gli consente di superarne idealmente i confini, portando alla luce ciò che agli altri esseri umani resta nascosto, come fosse stato inghiottito dal tempo:

«Pace! Adone è morto. Quella pietà che gli negarono, egli la riceverà da noi che siamo morti nell'esperienza del dolore. Continua la tua strada e non temere: lo lasci in buone mani»⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

Bibliographie

- CALVESI, M., MORI G., *De Chirico*, in «Art dossier», Giunti, Firenze, 1988.
- FORTRINI, F., BINNI L., *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano, 2001.
- MARGONI, I., *Breton e il surrealismo*, Milano, Mondatori, 1976.
- NÉRET, G., *Dalì*, Taschen, Köln, 2001.
- RAGOZZINO, M., *Surrealismo*, in «Art dossier», Giunti, Firenze, 1995,
- SAVINIO, A.
 - o *Achille innamorato*, Adelphi, Milano, 1993.
 - o *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano, 1995.
 - o SAVINIO, A., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano,

⁵ *ibidem*, p. 67.