

Giorgio de Chirico e la pittura metafisica

Giorgio de Chirico è stato uno degli artisti più innovativi del Novecento e viene considerato il vero padre della pittura metafisica. La sua ricerca ha dato vita a un linguaggio nuovo, enigmatico e profondamente originale, capace di influenzare tutta l'arte europea della prima metà del secolo.

All'inizio del Novecento molti artisti italiani sentirono il bisogno di uscire dai confini nazionali per confrontarsi con ciò che stava accadendo nelle capitali culturali d'Europa. Anche de Chirico, nato a Volos in Grecia nel 1888 da genitori italiani, visse questa dimensione cosmopolita: la sua formazione si divise tra Atene, Monaco di Baviera, Milano, Firenze e soprattutto Parigi, dove soggiornò tra il 1911 e il 1915.

La sua cultura era mediterranea, nutrita dalla lunga permanenza in Grecia, ma allo stesso tempo aperta alla filosofia e all'arte tedesca, che aveva conosciuto a Monaco. Da questo intreccio di influenze nacque l'esigenza di creare un linguaggio nuovo, capace di andare oltre le avanguardie cubiste e futuriste, che de Chirico percepiva come troppo legate alla frammentazione e alla velocità del mondo moderno.

Le sue opere più celebri appartengono soprattutto agli anni Dieci, Venti e Trenta: immagini sospese, popolate da simboli enigmatici, manichini, statue antiche, piazze silenziose, treni lontani, prospettive distorte. Sono quadri che sembrano sogni lucidi, costruiti con una logica rigorosa ma abitati da un mistero profondo. De Chirico venne soprannominato *Pictor optimus* per la sua tecnica limpida e per la sua cultura classica, che traspare in tutta la sua produzione. La sua carriera attraversò molte fasi: gli esordi influenzati dall'arte tedesca, la prima stagione metafisica degli anni Dieci, il periodo "classico" degli anni Venti, una seconda fase metafisica tra gli anni Venti e Trenta, poi un ritorno alla tradizione negli anni Cinquanta e infine la cosiddetta "neometafisica" degli ultimi decenni.

Le sue città dipinte sembrano luoghi reali e irreali allo stesso tempo: antiche e moderne, vissute e deserte. Sono spazi popolati da oggetti isolati dal loro contesto (statue, archi, portici, muri, torri, ciminiera, treni, manichini) che diventano simboli enigmatici, quasi apparizioni.

La vita

Giorgio de Chirico nacque a Volos, in Grecia, il 10 luglio 1888. Il padre, Evaristo, era un ingegnere italiano impegnato in lavori ferroviari nel paese. De Chirico studiò ad Atene fino al 1906, quando si trasferì in Italia con il fratello Alberto Savinio. L'anno successivo si spostò a Monaco di Baviera per studiare all'Accademia di Belle Arti, dove entrò in contatto con la cultura simbolista tedesca.

Nel 1909 si trasferì a Milano, poi nel 1910 a Firenze e infine, dal 1911 al 1915, a Parigi. Tuttavia, la città che più segnò la sua vita fu Ferrara, dove si stabilì durante la Prima guerra mondiale, dopo essersi arruolato volontario insieme al fratello. Rimase a Ferrara fino al 1918, poi dal 1919 al 1925 visse a Roma, dove tenne la sua prima mostra alla Casa d'Arte Bragaglia.

Tra il 1925 e il 1935 si divise tra Parigi, Milano e Firenze. Nel 1936 partì per New York, dove rimase due anni. Tornò poi in Europa, vivendo per un periodo a Parigi, anche per allontanarsi dalle leggi razziali del fascismo. Nel 1944 rientrò definitivamente in Italia e si stabilì a Roma, dove visse fino alla morte, avvenuta il 20 novembre 1978.

Negli ultimi anni tornò ai temi metafisici, inaugurando la stagione della “neometafisica”. Nel 1970 gli fu dedicata una grande mostra a Milano e dal 1971 iniziò la pubblicazione del suo catalogo generale.

La pittura metafisica

Nel suo scritto *Sull'arte metafisica* del 1919, de Chirico spiegava che un'opera metafisica appare serena, ma allo stesso tempo dà la sensazione che qualcosa stia per accadere. È come se la tela fosse abitata da una profondità invisibile.

La sua idea era quella di creare un'arte capace di superare gli eccessi delle avanguardie, recuperando la tradizione senza però imitarla. Voleva cercare un'arte rivelatrice, che comprendesse sogno e realtà, ironia e classicità, mistero e razionalità.

La pittura metafisica si chiama così perché vuole andare “oltre la fisica”, oltre l'apparenza delle cose, per esplorare ciò che sta sotto la superficie. Non pretende di raggiungere l'essenza del reale, che per de Chirico è inafferrabile, ma mostra come ogni oggetto sia la manifestazione di qualcosa di più profondo.

Per questo nei suoi quadri troviamo accostamenti sorprendenti: oggetti lontani tra loro, prospettive impossibili, ombre irreali, atmosfere sospese. È un'arte cerebrale e visionaria, che ebbe anche detrattori, ma che rimane una delle esperienze più originali del Novecento.

De Chirico stesso spiegò con ironia che la parola “metafisica” aveva creato molti malintesi: non si trattava di un'arte astratta o spirituale, ma dell'evocazione “spettrale” di oggetti che la gente comune considera inutili, ma che per lui erano rivelatori.

La metafisica di de Chirico consiste nel guardare le cose di tutti i giorni come se fossero misteriose, come se nascondessero un segreto che non riusciamo a spiegare.

Per de Chirico, il mondo non è mai solo quello che vediamo; dietro ogni oggetto, una statua, una piazza, un treno, un manichino, c'è qualcosa di più, qualcosa che non si può dire con le parole ma che si può intuire. Lui prova a dipingere proprio quella sensazione di mistero.

Nei suoi dipinti troviamo quindi:

- piazze vuote, silenziose, con ombre lunghissime
- statue antiche accanto a treni moderni
- manichini al posto delle persone
- prospettive strane, che sembrano distorte come nei sogni

- oggetti comuni messi insieme in modo assurdo

Tutto sembra reale, ma allo stesso tempo non torna, come se ci fosse un enigma.

De Chirico stesso, come abbiamo visto, diceva che un quadro metafisico deve dare l'impressione che "qualcosa sta per accadere". Non succede niente, ma senti che potrebbe succedere.

Metafisica per lui significa semplicemente guardare oltre l'apparenza delle cose.

Utilizza spesso dei manichini come soggetti perché non hanno volto, non hanno emozioni, sembrano vivi e morti allo stesso tempo, sono "umani" ma non troppo, simboli dell'uomo moderno: presente ma allo stesso tempo assente, pieno di domande senza risposta.

Guardare un quadro di de Chirico è come entrare in un sogno lucido, sentire che tutto ha un senso, ma non si riesce a comprendere quale.

Tra i primi capolavori c'è *L'incertezza del poeta* (1913), conservato alla Tate Gallery di Londra. Nel dipinto compaiono una Venere classica, un casco di banane, un'arcata e un treno lontano. Passato e modernità convivono, mentre le banane annerite suggeriscono il tema dell'effimero. La prospettiva è distorta, le ombre sono impossibili: tutto contribuisce a creare un senso di mistero e di inspiegabilità del reale.

Questo quadro è un perfetto esempio degli accostamenti "impossibili" tipici di de Chirico.

In primo piano c'è la statua di Venere, classica e immobile. Accanto a lei, senza alcuna logica, un mucchio di banane. Sullo sfondo, un treno che passa lontano.

Gli oggetti non hanno nulla in comune, e proprio per questo diventano misteriosi.

Le banane, annerite, suggeriscono il tema della fragilità e del tempo che passa.

La Venere rappresenta invece l'eterno, il classico, ciò che non cambia.

Il treno simboleggia la partenza, il viaggio, il tempo che scorre, contrapposti all'immobilità della piazza.

La prospettiva è volutamente distorta e multipla, con ombre lunghe e geometriche che suggeriscono una luce pomeridiana irreali. L'atmosfera è caratterizzata da un silenzio sospeso, definita spesso "devitalizzata" in contrapposizione al dinamismo futurista.

È un mondo che sembra vero ma non lo è: un invito a guardare le cose quotidiane come se nascondessero un segreto.

Il titolo "L'incertezza del poeta" allude alla difficoltà dell'artista nel interpretare i segni del mondo e nel decifrare l'enigma che si cela dietro le apparenze della realtà quotidiana.

L'opera forse più famosa è **Le muse inquietanti**, realizzata in diverse versioni. Qui compaiono i celebri manichini, simboli della condizione umana, e sullo sfondo il Castello Estense di Ferrara accanto alle ciminiere di una fabbrica. La piazza diventa un palcoscenico eterno, dove passato e presente convivono in un'atmosfera teatrale e misteriosa.

Ironia, parodia, ambiguità, sovvertimento della logica: questi sono gli ingredienti che rendono la sua arte così unica e affascinante.

È forse l'immagine più famosa della pittura metafisica.

La scena è una piazza vuota, immobile, come se il tempo si fosse fermato. In primo piano ci sono due figure che sembrano persone, ma in realtà sono manichini: non hanno volto, non hanno espressione, e proprio per questo diventano simboli universali, quasi "maschere" dell'umanità.

Dietro di loro si vede il Castello Estense di Ferrara, accanto a ciminiere industriali. È un accostamento volutamente strano: il passato (il castello) e la modernità (la fabbrica) convivono senza spiegazione.

Tutto è illuminato da una luce irreali, con ombre lunghissime e silenzio totale. I colori sono caldi, la luce statica e intensa.

Il manichino eretto in primo piano potrebbe riferirsi alla figura di Ippodamia, personaggio mitologico che, durante la battaglia dei Centauri e dei Lapiti, attese l'esito dello scontro con inquietudine, un sentimento che ispirò il titolo all'opera. La sensazione è ancora quella di trovarsi in un sogno.

È l'essenza della metafisica: un luogo reale trasformato in un enigma.

L'enigma dell'ora (1911)

Osserviamo come l'intero spazio della tela venga occupato da un porticato ad arcate, che si affaccia su una grande piazza e nella cui ombra si scorge un uomo che aspetta immobile. I raggi del sole pomeridiano investono una misteriosa, enigmatica figura vestita di bianco di spalle, immobile di cui non conosciamo l'identità, ferma nello spazio aperto; non sappiamo cosa stia facendo né cosa stia aspettando. Questa figura è posta accanto a una vasca che si apre nel terreno, come una tomba, ed è un probabile simbolo di morte. Il portico, nettamente distinto dal corpo superiore in muratura (dove si intravede una terza figura, girata di spalle), ricorda quello di Brunelleschi per l'Ospedale degli Innocenti.

La scena è semplice, ma la sensazione è straniante perché la luce è troppo forte, le ombre sono troppo nette, l'atmosfera è troppo silenziosa

L'orologio diventa un simbolo del tempo che non scorre, del momento sospeso.

È come se la realtà fosse diventata un palcoscenico, e noi fossimo spettatori di un evento che non arriva mai.

Sia il titolo dell'opera sia l'orologio al centro dell'immagine rimandano al tema fondamentale del dipinto: quello del tempo, a sua volta collegato alla dimensione dell'enigma, del mistero. L'orologio segna le 14.55 ma le ombre lunghe indicano, chiaramente, che la scena è immaginata nel tardo pomeriggio e comunque a un'ora crepuscolare.

Non vi è quindi corrispondenza fra il tempo segnato dallo strumento meccanico (l'orologio) e il tempo della vita, dell'esistenza. Un tema che il surrealista Dalí avrebbe ripreso in un suo celebre capolavoro, *La persistenza della memoria*.

De Chirico, insomma, vuole qui riflettere sulla dimensione metafisica del tempo, sulla condizione filosofico-esistenziale dell'eterno presente, ossia del tempo vuoto, del tempo sospeso.

Ettore e Andromaca 1917

Il quadro raffigura il passo dell'Iliade in cui Ettore saluta la moglie Andromaca prima di uscire dalle mura della città di Troia per affrontare Achille, irato per l'uccisione di Patroclo proprio per mano di Ettore. L'eroe troiano ostenta infatti uno smisurato coraggio, anche davanti a quella che sarebbe una morte certa, mentre Andromaca tenta in tutti i modi di far rimanere lo sposo.

De Chirico mostra allo spettatore proprio l'ultimo incontro tra Ettore e Andromaca. La mancata rappresentazione delle braccia vuole significare l'impossibilità di Andromaca di trattenerne con sé l'amato, dovendosi ella arrendere ad un destino già segnato, la morte di Ettore ad opera di Achille.

Ettore e Andromaca sono raffigurati dall'artista come due manichini privi di espressione, ma, paradossalmente, non di calore emotivo.

L'opera è un tripudio di colori e di significati celati tra figure geometriche e apparentemente inespresse: il modo in cui l'artista mette in scena l'estremo saluto tra i due amanti, a un primo sguardo, sembrerebbe togliere all'atto in sé tutto il romanticismo messo in luce da Omero all'interno dell'Iliade; invece, quasi inspiegabilmente, la scena rappresentata, seppur priva di vita, senza tempo e senza spazio, si carica di aspetti emozionali, leggibili in chiave mistica e ravvisabili anche in alcuni dettagli che permettono all'attento osservatore di cogliere il disperato tentativo di salvezza, da parte di Andromaca, pur senza l'ausilio delle braccia. È la perfetta rappresentazione di una sorta di "tentativo dell'impossibile".

Ettore e Andromaca sono rappresentati come manichini perché De Chirico vuole trasformare un episodio umano e tragico dell'Iliade in un'immagine metafisica, sospesa, universale, che parla non solo del mito ma anche della condizione dell'uomo moderno. I manichini diventano simboli: non persone reali, ma archetipi. I manichini simboleggiano la perdita di identità dell'uomo moderno, l'automa, l'essere svuotato, alienato, l'assenza di parola e di gesto (non possono parlare né abbracciarsi). È un'immagine molto potente: due sposi che si salutano per l'ultima volta... ma non hanno il corpo per farlo. Possono solo toccarsi con la spalla, unico gesto possibile. Questo rende l'addio ancora più doloroso: l'amore c'è, ma non può esprimersi.

Siamo nel pieno della Prima guerra mondiale.

De Chirico usa il mito di Troia per parlare degli addii reali tra soldati e famiglie, con l'eroe che parte sapendo di morire, la moglie che non può trattenerlo; i manichini diventano così simboli universali del dolore della guerra.

I segni sul volto dei manichini, simili a occhi abbozzati, indicano una visione oltre la realtà, appunto la metafisica, la capacità di vedere ciò che è nascosto, un tempo sospeso, non storico ma eterno.

Il ritorno del figliol prodigo 1922

De Chirico prende un tema biblico molto noto, il padre che riaccoglie il figlio, e lo trasforma completamente.

In primo piano, al centro della composizione, ci sono due figure che occupano quasi tutta la scena:

- il figlio, rappresentato come un manichino senza volto, dai colori vivaci, con corpo costruito da volumi geometrici

- il padre, raffigurato come una statua bianca, rigida, quasi di gesso, vista di tre quarti/spalle.

Le due figure si trovano in una sorta di abbraccio trattenuto: non è un gettarsi l'uno nelle braccia dell'altro, ma un contatto misurato, quasi esitante. La mano del padre poggia sulla spalla del figlio, e il figlio fa lo stesso gesto: è un doppio tocco, più che un abbraccio.

Lo sfondo è una piazza metafisica: a destra vediamo un edificio porticato che richiama l'architettura rinascimentale fiorentina. A sinistra uno scorcio di paesaggio lontano, con cielo limpido, "italiano". La prospettiva è chiara, ordinata, con orizzonte basso che fa emergere la coppia in primo piano. Lo spazio è vuoto, la luce è ferma, ancora una volta emerge il silenzio.

La scena rimanda alla parabola evangelica del figliol prodigo: il figlio che, dopo aver sperperato tutto, torna dal padre per chiedere perdono. Ma de Chirico trasforma il Vangelo in un'immagine metafisica e autobiografica.

Il figlio-manichino è una figura tipica della pittura metafisica di de Chirico: è il suo "doppio", l'artista, l'uomo moderno, l'individuo senza volto, senza identità definita. Può essere letto come metafora dell'artista creatore, manifestazione della tendenza di De Chirico a proiettarsi autobiograficamente nelle sue opere. Il padre-statua richiama il classicismo, il museo, la tradizione artistica, la "patria" culturale.

La scelta di questo soggetto aveva per de Chirico un significato molto personale, intrecciato anche a idee filosofiche. La parabola del figliol prodigo gli permetteva infatti di rendere visibile il concetto nietzschiano dell'eterno ritorno, secondo cui passato e futuro si mescolano fino a confondersi. Attraverso questa storia, l'artista poteva rappresentare in forma simbolica alcuni momenti decisivi della sua vita, come il ritorno in patria dopo gli anni trascorsi a Parigi (1915) e il ritorno al mestiere pittorico tradizionale (1919),

Il Figliol prodigo del 1922, con la figura del manichino, non va quindi visto come un ritorno alla pittura metafisica, ma come un gesto di riconciliazione con il classicismo, con la storia dell'arte

italiana e, più in generale, con l'idea stessa di museo. Non è un caso che il padre sia rappresentato come una statua ottocentesca.

L'ambiente del quadro è costruito con una prospettiva chiara e senza ambiguità, seguendo i criteri del Quattrocento. Si notano un evidente omaggio all'architettura fiorentina nell'edificio a destra e un piacevole paesaggio toscano sullo sfondo. Anche il cielo luminoso, attraversato da nuvole, richiama la pittura del Quattrocento (Mantegna).

Interessante che in quest'opera vengano messi insieme questi aspetti classici e rinascimentali con altri elementi tipici della Metafisica (piazza vuota e silenziosa; figure enigmatiche come statua e manichino; atmosfera sospesa e atemporale).

Infine, il fatto che il figlio sia un manichino e il padre una statua dice molto, perché il figlio è ancora "in costruzione", aperto, colorato, mutevole mentre il padre è forma compiuta, solida, bianca, quasi eterna.

La serie delle piazze d'Italia dal 1912 in poi

Non è un solo quadro, ma una serie che de Chirico dipinge per tutta la vita.

Le piazze sono sempre vuote, illuminate da un sole basso, con ombre lunghissime, attraversate da treni lontani, popolate da statue, torri, portici e arcate.

Sono luoghi probabilmente italiani, ma sembrano città di un sogno. Non c'è nessuno, eppure si sente una presenza. Non succede nulla, ma tutto sembra carico di significato.

Queste piazze sono il simbolo più puro della metafisica: la realtà trasformata in un enigma. (Vedi didatticarte).