

LA PITTURA METAFISICA  
DI DE CHIRICO E IL CORPO MALATO

STEFANO GALLO

*Wagner c'est une nevrose*  
(F. Nietzsche)

*I Greci cioè niente possedevano meno che una salute quadrata;  
il loro segreto era di venerare come Dio anche la malattia,  
purché avesse potenza*  
(F. Nietzsche)

1.

Nella Costituzione della *World Health Organisation*, entrata in vigore nell'aprile del 1948, gli Stati ad essa partecipanti dichiaravano che, «in conformity with the Charter of the United Nations», alcuni principi «are basic to the happiness, harmonious relations and security of all peoples». Il primo principio menzionato fu il seguente: «Health is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity».

A questa definizione di chiaro stampo illuminista non si sarebbe potuto che guardare con fiducia al momento della ripresa civile ed economica dopo la seconda guerra mondiale. Con essa, nell'orbita delle iniziative internazionali dell'ONU, si ricorreva di nuovo a quell'idea di ragione universale che aveva cominciato a mostrare i suoi limiti in Europa all'inizio dell'Ottocento e che via via sempre di più, e sempre più pericolosamente, era stata

messa fuori gioco dai nazionalismi, fino a giungere alla catastrofe umana generata dalle ideologie nazifasciste.

Credo tuttavia che oggi a quella definizione si dovrebbe opporre anche un immediato commento critico. Essa, in fondo, sembra non poter fare altro che trasferire nell'utopia il tema della sanità degli uomini, proprio mentre opportunamente mostra di comprendere la pluralità di condizioni necessarie a ciascun uomo per vivere bene la vita.

Nasce, infatti, un'evidente contraddizione pratica dall'estensione dell'idea di salute oltre il territorio della diagnosticabilità di una specifica malattia. Riconoscere lo stato di salute degli uomini oltre il campo definito dal non essere affetti da una malattia non entra forse in contraddizione, almeno nella maggior parte dei paesi industrializzati, con i modi diffusi del vivere reale, spesso così costrittivi e alienanti, in definitiva patogeni?

Alla proiezione ideale del concetto di salute verso le condizioni necessarie al benessere complessivo dell'uomo riuscirebbe difficile – a me sembra – far seguire già solo sul piano teorico una linea di programmazione, cioè il progetto attuativo di un tale «state of complete physical, mental and social well-being».<sup>1</sup> È cosa, inoltre, tutt'altro che secondaria che tale visione illuministica non sia in grado di misurarsi in concreto con l'assetto produttivo, economico-politico della società, in quanto quel principio di salute non è affiancato e sostenuto nella gran parte dei paesi da modi di organizzazione della società che ad esso corrispondano e che lo rendano veramente conseguibile. E ciò si deve dire nonostante il ruolo che ha avuto e ancora ha – seppur in crisi – negli stati d'Occidente e soprattutto in Europa il *welfare state*, che è figlio anch'esso della nuova stagione apertasi nel dopoguerra. Eccezioni a questa condizione se ne potrebbero forse trovare in qualche paese da lungo tempo ricco, civile, scarsa-

<sup>1</sup> Si consideri la sintomatica difficoltà connessa al riconoscimento della fenomenologia delle malattie mentali, di cui è espressione la redazione periodica del *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* (DSM), la cui quinta edizione, nell'anno 2013, individua un numero di disturbi mentali tre volte maggiore della prima, risalente all'anno 1952.

mente popolato? Non lo so.

Ma chiedo: il tema della malattia e della sanità dell'uomo è circoscrivibile entro una cornice economico-sociale? Ed è lecito occuparsene prescindendo dai saperi di natura tecnico-scientifica, cioè da un'impostazione per così dire 'pratica'? A me sembra che la risposta possa, e dovrebbe essere, affermativa. Proprio a partire dal campo artistico si può sviluppare un'osservazione articolata e radicale, si può dire qualcosa di più, facendosi coinvolgere empaticamente con l'immaginazione in un tema che coinvolge l'uomo ontologicamente. Non è forse proprio questa l'apertura di conoscenza dell'arte?

Ci si domandi se, una volta circoscritto il senso della malattia – intesa appunto come infermità – entro un circuito relativamente ristretto della vita dell'uomo, ed estesa invece la ricerca del benessere e della completa salute a un territorio ben più vasto e complesso di condizioni, con questa visione si sia culturalmente ridotto lo spazio della malattia – come negativo – nella vita umana, aprendo all'uomo la prospettiva progressiva di una crescita positiva del benessere? O se invece, grazie a questa visione che allarga di molto lo sguardo oltre i limiti della malattia, e lo fa in una prospettiva positiva di progresso, non si siano poste, forse senza volerlo, le premesse per richiamare l'attenzione anche sul suo rovescio, su ciò che lo spirito prammatico e ottimistico dell'illuminismo settecentesco non aveva fino in fondo previsto, ma che all'inizio dell'Ottocento ad alcuni dei suoi più acuti esponenti - come Leopardi o Schopenhauer - apparve chiaro? Parlo cioè di una radicalizzazione del tema della malattia che lascia subito scorgere la più profonda appartenenza del malessere all'essere umano. Detto in modo più immediato, e spero più chiaro: non si dovrebbe pensare che se la salute non consiste nella sola assenza di un malanno, ma vive nello sviluppo di un benessere che contempi più piani dell'esperienza umana, verosimilmente anche la mancanza di salute dell'uomo non sia solo in rapporto all'azione di una patologia, ma a un negativo più articolato e profondo?

Alla fine dell'Ottocento, Nietzsche si esprimeva riguardo

all'uomo, alla sua salute e malattia, con una domanda che era una perentoria affermazione: «come non dovrebbe essere, un tale arido e ricco animale, anche il più esposto al pericolo, il più lungamente e profondamente malato tra tutti gli animali malati? [...]»<sup>2</sup>. E Freud, altro esempio d'illuminista che guardava più in profondità del piano della ragione, nel saggio *Al di là del principio di piacere*, del 1920, sentiva il bisogno, per capire la funzione delle pulsioni, di pensare alla formazione nell'uomo, a lato del principio di piacere e di quello di realtà, di un principio originario di conservazione o di morte:

Sarebbe in contraddizione con la natura conservatrice delle pulsioni se il fine dell'esistenza fosse il raggiungimento di uno stato mai attinto prima. Al contrario deve trattarsi di una situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo [...].

In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate nella materia inanimata dall'azione di una forza che ci è ancora completamente ignota. Forse si è trattato di un processo di tipo analogo a quello che in seguito ha determinato lo sviluppo della coscienza in un certo strato della materia vivente. La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a ritornare allo stato inanimato [...]. È possibile, così, che per molto tempo la sostanza vivente fosse continuamente ricreata e morisse facilmente, finché decisive influenze esterne provocarono mutamenti tali da costringere la sostanza sopravvissuta a deviare sempre più dal corso originario della sua vita, e a percorrere strade sempre più tortuose e complicate prima di raggiungere il suo scopo, la morte. Queste vie errabonde che portano alla morte, fedelmente serbate dalle pulsioni conservatrici, si presenterebbero oggi a noi come l'insieme dei fenomeni della vita<sup>3</sup>.

Alcune pagine dopo, discutendo l'ipotesi di una concezione della vita basata sulle contrastanti pulsioni di vita e di morte, Freud

<sup>2</sup> NIETZSCHE 1887, p. 115.

<sup>3</sup> FREUD 1920, p. 224.

lasciava trapelare la sorpresa suscitagli dal ritrovarsi con questi suoi pensieri in compagnia di Schopenhauer: «[...] improvvisamente ci accorgiamo di essere approdati nel porto della filosofia di Schopenhauer, per il quale la morte è “il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita”, mentre la bramosia sessuale è l’incarnazione della volontà di vivere»<sup>4</sup>.

Ricordo al lettore, a questo proposito, quel documento emozionante dell’intersezione del lavoro di Freud con motivi di Schopenhauer e di Nietzsche che è il passo della sua autobiografia in cui egli afferma di essersi a lungo tenuto a distanza dai loro scritti:

Ho letto Schopenhauer molto tardi nella mia vita, e per un lungo periodo di tempo ho evitato di leggere Nietzsche, l’altro filosofo le cui intuizioni e scoperte coincidono spesso, in modo sorprendente, con i risultati faticosamente raggiunti dalla psicoanalisi; più che la priorità mi importava di conservarmi libero da ogni influsso esterno<sup>5</sup>.

2.

Incrociamo dunque il campo artistico.

Riflettendo sul tema teorico del corpo malato, sono attratto soprattutto dalla figura di Giorgio de Chirico e dalla formazione del linguaggio della sua pittura, tra il 1909 e i primi anni del successivo decennio, tra Milano, Firenze e Parigi. I dipinti di de Chirico apparvero ad Apollinaire «stranamente metafisici» in occasione di una mostra del 1913 a Parigi, città nella quale tra il 1911 e il 1915 l’artista portava a maturazione la sua poetica tanto debitrice delle riflessioni fatte, anche insieme col fratello Andrea (Alberto Savinio), sulle pagine di Nietzsche e Schopenhauer. Mi chiedo: quali saranno stati il ruolo e il peso dell’uno e dell’altro filosofo nella formazione dell’arte metafisica dechirichiana? Entrambi avevano avuto nella riflessione sul male di vivere e sul corpo il centro del loro pensiero.

<sup>4</sup> FREUD 1920, p. 235.

<sup>5</sup> FREUD 1924, p. 127.

L'obiettivo che mi do non è solo, dunque, di valutare in generale il loro diverso contributo alla formazione del linguaggio metafisico. Quest'aspetto è naturalmente indispensabile e prioritario. Ma di verificare come si forma quel linguaggio dal punto di vista della ricezione e rielaborazione del tema del rapporto della vita con il male – con il negativo – che diversamente l'una dall'altra, ma anche in parte in modo comune, la filosofia di Schopenhauer e quella di Nietzsche affrontano.

La domanda in fondo è: come organizza e profila de Chirico nel linguaggio della sua pittura il tema della malattia intrinseca al vivere umano? Tema dibattuto e filosoficamente prospettato dai suoi principali interlocutori teorici:

Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la contemplazione dell'infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. Ralleghiamocene ché tale scoperta è anzitutto gioconda. L'arte nuova è anzitutto gioconda per eccellenza [...]. Ogni inutilità è soppressa; troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilità. Poche cose. Questi quadretti e quelle assicelle che all'artefice esperto bastano per costruire l'opera perfetta<sup>6</sup>.

In questo passo, relativamente tardo rispetto agli inizi della metafisica, tratto da *Noi metafisici*, pubblicato da de Chirico in «Cronache d'attualità» nel 1919, i due filosofi sono accomunati ed equiparati come maestri del nichilismo e premesse dell'arte metafisica. De Chirico non fa distinzioni tra essi. Ma si avverte che se l'immagine della «insensata e tranquilla bellezza della materia» proviene dallo sguardo sovrastorico ma non idealizzante di Nietzsche e se l'arte che consegue a questa scoperta del non-senso del mondo nell'esser detta «gioconda» è eco di nuovo del-

<sup>6</sup> DE CHIRICO 1919, p. 271.

lo spirito nietzschiano e del suo vitalismo, nel riferimento al «terribile vuoto scoperto» dall'artista al seguito di quei filosofi risuona, oltre che Nietzsche, il *pathos* generato prioritariamente da Schopenhauer, che all'inizio dell'Ottocento aveva costruito una concezione metafisica del mondo – molto influente sulla cultura europea di fine Ottocento – poggiata non solo con straordinaria potenza di pensiero negativo su una radicale assenza di razionalità nel mondo, ma sfociante addirittura, come abbiamo già visto, nel nulla come «meta finale» del percorso virtuoso dell'uomo<sup>7</sup>.

Ora, per quanto Nietzsche si sia nutrito del pensiero di Schopenhauer nella seconda metà degli anni sessanta, gli ha non da meno reagito e fin dall'inizio della sua produzione filosofica. Fin da *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, libro terminato nel 1871, Nietzsche ha profilato una diversa riflessione sul negativo, sul rapporto dell'uomo con questo versante dell'esistenza – se così ci si può esprimere. In *Ecce homo*, libro scritto nel 1888, nel quale Nietzsche presentava se stesso (le sue opere, i pensieri, il percorso stesso della sua vita e della sua difficoltà di vivere) poco prima di perdersi, diceva parlando de *La nascita della tragedia* e facendo una parziale autocritica:

“Grecità e pessimismo”: questo sarebbe stato un titolo non equivoco, cioè, un primo ragguaglio su come i Greci la fecero finita col pessimismo – per mezzo di che cosa lo *superarono*... Proprio la tragedia è la prova che i greci *non* erano pessimisti: su questo punto, come su tutto il resto, Schopenhauer si è sbagliato<sup>8</sup>.

Ricorro ancora a un successivo passo per renderne più esplicito, ma in breve, il pensiero:

Parla in questo scritto una enorme speranza [...]. Io prometto un'epoca *tragica*: l'arte suprema del dire sì alla vita, la tragedia, rinascerà di nuovo, quando l'umanità avrà dietro di sé la coscienza delle

<sup>7</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 575.

<sup>8</sup> NIETZSCHE 1888b, p. 67.

guerre più dure, ma più necessarie, *senza soffrirne* [...]<sup>9</sup>.

Dire sì alla vita, sostiene Nietzsche. Schopenhauer, all'opposto, aveva colto nella tragedia una forma d'arte nella quale, a seguito della rappresentazione massima delle sofferenze umane provocate dalla natura ineluttabilmente conflittuale della vita, si genererebbe la rassegnazione e si aprirebbe all'uomo la via di una conoscenza che salva allontanando dalla vita e che alla vita in sostanza dice no:

La tragedia ci mostra tale conflitto dipingendo il quadro delle sofferenze umane; sia di quelle provenienti dal caso e dall'errore che governano il mondo sotto la forma di un destino fatale, con una perfidia che ha quasi l'apparenza di una persecuzione intenzionale, sia di quelle che hanno sorgente nella stessa natura umana, cioè, o nell'incrocio degli sforzi e delle volizioni degli individui, o nella malvagità e nella stoltezza della maggioranza degli uomini [...]; finché, in alcun esseri privilegiati, tale conoscenza, purificata e spiritualizzata dal dolore stesso, arriva al grado in cui il mondo fenomenico, il velo della *māyā*, non può più ingannarla; e vede chiaro attraverso la forma del fenomeno, attraverso il *principium individuationis*. Allora, con il detto principio, svanisce anche l'egoismo, che vi si fondava; i motivi, prima così potenti, perdono la loro forza, e subentra al loro posto la perfetta conoscenza dell'essere del mondo; conoscenza che, agendo come un quietivo della volontà, produce la rassegnazione, la rinuncia, non soltanto alla vita, ma alla stessa volontà di vivere<sup>10</sup>

3.

Il pensiero di Schopenhauer è generalmente ben noto nel suo complesso e potrei dunque richiamarlo tramite rapide formulazioni che ne estrapolino i motivi fondamentali. Sento invece il bisogno di avvicinarlo in maniera più sensibile, pur con la necessaria brevità, senza di che sarebbe difficile provare a chiarire il tema che mi sono proposto.

<sup>9</sup> NIETZSCHE 1888b, p. 71.

<sup>10</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp. 366, 367.



Sintetizzerei l'idea del negativo che anima la concezione filosofica di Schopenhauer dicendo che il negativo consiste in una condizione di servitù dell'uomo alla 'volontà'.

La volontà si esprime nel mondo come volontà di vivere, è una potenza fuori del tempo e dello spazio, estranea alla ragione e a qualsiasi finalità. È ciò che egli riconosce come la kantiana 'cosa in sé', come ciò che è dietro alla realtà delle apparenze, dietro cioè alla rete di relazioni di causa-effetto che l'uomo attraverso l'intelletto stende sul mondo costruendone la rappresentazione.

L'uomo è volontà di vivere, ma è vittima della volontà perché essa salvaguarda soltanto la sopravvivenza della specie e non del singolo; e perché, animato dalla volontà di vivere, l'uomo si rinchioda necessariamente come individuo in un circuito di soddisfacimento del bisogno che è senza fine, senza un duraturo e felice appagamento. In fondo, l'uomo si ritrova per così dire alienato rispetto alla volontà, perché tutto ciò che gli appare nella rappresentazione della realtà segue il *principium individuationis*, viene passato cioè al filtro delle determinazioni di tempo, di spazio e di causa-effetto, ma la volontà è invece altro. La natura, e l'uomo in essa e con essa, è sì volontà, ma è molteplicità, relazione tra forze o individui in contrasto reciproco, come la rigidità rispetto alla gravità o l'uomo rispetto all'uomo. La volontà come cosa in sé è invece una:

È una: ma non alla maniera dell'oggetto, la cui unità non risulta che dal contrasto con una pluralità possibile; né a guisa di un concetto, che è unico solo perché astratto dalla pluralità; è invece una perché fuori del tempo, fuori dello spazio, fuori del *principium individuationis*, cioè fuori di ogni possibile molteplicità<sup>11</sup>.

Per Schopenhauer, tuttavia, l'uomo può riconoscersi nella volontà come cosa in sé e può sfuggire a quest'orizzonte che chiamo d'alienazione, cui il *principium individuationis* lo ancora, e

<sup>11</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 179.

al destino d'infelicità e dolore cui lo condannano i conflitti insuperabili della volontà individuale di vivere. Non è un percorso nella società o nella storia ciò che fa superare i limiti dell'individualità separata, né si tratta dell'accesso a un sapere superiore, a una ragione universale o a una metafisica della ragione, a ciò che per esempio Nietzsche chiamerà «il mondo vero», e la cui storia fino all'azzeramento nel suo presente riuscirà a riassumere in una folgorante pagina del *Crepuscolo degli idoli*, in cui non a caso manca il riferimento alla posizione negativa di Schopenhauer<sup>12</sup>. Non si tratta, dunque, di accedere a una sovraindividualità di carattere collettivo o intellettuale. La novità – moderna – del pensiero di Schopenhauer emerge precisamente messa a fuoco nel confronto con la tradizione della metafisica occidentale quando il filosofo rapidamente afferma: «Secondo l'antica dottrina, l'uomo vuole ciò che conosce; secondo la mia, conosce ciò che vuole»<sup>13</sup>. Questa è la rivoluzione copernicana di Schopenhauer. Il fondamento della vita, la sua radice, è irrazionale; il fondamento (*Grund*) si rivela essere abisso (*Abgrund*).

Ecco che sarà un diverso atto di conoscenza, rispetto a quello della comune rappresentazione concettuale, ciò che può riavvicinare l'uomo alla volontà che è dietro al mondo, superando la cesura tra l'uno e il molteplice, tra il volere dell'io e il volere assoluto. Sui limiti della conoscenza concettuale Schopenhauer è sistematico; in quanto questa è conoscenza che nasce dentro la dimensione del *principium individuationis*, cioè in rapporto alle forme del tempo, dello spazio e della causalità, il suo sguardo – sostiene – non solo non va oltre il campo delle relazioni reciproche tra i fenomeni, senza dirci nulla di ciò da cui essi muovono, ma è strumento connesso intrinsecamente alla volontà del singolo. Schopenhauer giunge a scrivere:

[...] affinché gli oggetti che appaiono in dette forme [quelle del tempo, dello spazio e della causalità] non siano vuoti fantasmi ed abbia-

<sup>12</sup> NIETZSCHE 1888a, pp. 46-47.

<sup>13</sup> SCHOPENHAUER 1818, p.417.

no un significato, bisogna che essi indichino qualcosa, siano cioè l'espressione di qualcosa che non sia essa stessa oggetto (cioè rappresentazione: puramente relativa e condizionata dal soggetto), ma di qualcosa che sussista indipendentemente dalle forme, di un elemento che a queste si contrapponga come una condizione, in altre parole, non di una rappresentazione ma di una cosa in sé<sup>14</sup>.

‘Affinché gli oggetti non siano vuoti fantasmi’, dice; e questa formulazione non compare a caso, è legata al cuore della riflessione schopenhaueriana sulla conoscenza. Uno dei passaggi di pensiero più originali e avvincenti de *Il mondo come volontà e rappresentazione* è quello in cui Schopenhauer ricava dalla relazione col corpo l'avvertimento dell'impulso primario della volontà. La peculiarità della metafisica schopenhaueriana sta proprio nel suo originarsi dall'immediatezza del corpo. È dalla coscienza presente a tutti gli uomini della inseparabilità degli atti del corpo dalla volontà che li anima che Schopenhauer deduce la visione dell'universale presenza della volontà dietro tutte le manifestazioni del mondo che appaiono alla nostra rappresentazione intuitiva (*Anschauung*) e poi concettuale del mondo:

In realtà sarebbe impossibile trovare il significato di questo mondo che ci sta dinanzi come rappresentazione, oppure comprendere il suo passaggio da semplice rappresentazione del soggetto conoscente a qualcosa d'altro e di più, se colui che ricerca non fosse nient'altro che un puro soggetto conoscente (una testa d'angelo alata, senza corpo [...]). Al soggetto conoscente che deve la sua individuazione all'identità con il proprio corpo, tale corpo è dato in due maniere affatto diverse: da un lato come rappresentazione intuitiva dell'intelletto, come oggetto fra oggetti, sottostante alle loro leggi; ma contemporaneamente è dato anche come qualcosa di immediatamente conosciuto da ciascuno, e che viene designato col nome di volontà. Ogni atto reale della sua volontà è sempre infallibilmente anche un movimento del suo corpo; il soggetto non può volere effettivamente un atto, senza insieme costatare che questo atto appare come movimento del suo corpo [...]. Ogni atto vero, effettivo, immediato della volontà è subito e immediatamente un atto fenomenico del corpo;

<sup>14</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 188.

parimenti, ogni impressione esercitata sul corpo è *ipso facto* un'impressione diretta sulla volontà, e come tale si chiama dolore o piacere (benessere), a seconda che sia contraria o conforme alla volontà<sup>15</sup>.

4.

Ebbene, se la modernità di Schopenhauer nel mostrare un paesaggio inedito sotto l'attività dell'intelletto risulta evidente dai brani fin qui richiamati del suo pensiero, e non è dunque difficile percepire il valore della sua interpretazione in rapporto al successivo lavoro di Nietzsche e di Freud, può tuttavia apparire paradossale all'uomo d'oggi la visione complessiva che il filosofo costruisce ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

La differenza tra la metafisica razionale socratico-platonica della tradizione e questa nuova metafisica irrazionale comporta, infatti, che il compito filosofico di una ricomposizione virtuosa della vita umana – vista ora scissa tra una sostanza vitale che non può trovare compimento e senso nei limiti dell'individuo, e neanche della società, e una facoltà conoscitiva inabile a cogliere ciò che vive dietro la superficie dei fenomeni, dietro la rete oggettuale dei rapporti – sia disegnato da Schopenhauer come un processo conoscitivo che approda non più a un adeguamento dell'esistenza al vero dell'essere, bensì al nulla: alla tematizzazione dell'abbandono al nulla. Assistiamo all'apertura di un orizzonte virtuoso sovraindividuale e ideale, che appare compiersi tuttavia nella perdita da parte dell'uomo di sé e del mondo. Le ultime parole del quarto, conclusivo capitolo del libro, raffigurano soltanto la seguente sottile differenza dentro lo scenario di un nichilismo estremo:

Lo riconosciamo francamente: per coloro che sono ancora animati dal volere, ciò che resta dopo la totale soppressione della volontà è il vero e assoluto nulla. Ma, viceversa, per coloro in cui la volontà si è convertita e soppressa, è proprio questo mondo così reale, con tutti i

<sup>15</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp.161-163.

suoi soli e le sue vie lattee, ad essere il nulla<sup>16</sup>.

La progressiva soppressione della volontà individuale: è questo il tema che percorre l'opera dal terzo al quarto capitolo, dopo che il secondo era stato dedicato alla presentazione e all'approfondimento del ruolo della volontà nel mondo. Una diversa conoscenza rispetto a quella concettuale, che si muove dentro la volontà del singolo e nei limiti del *principium individuationis*, sarà quella in cui l'intelletto riesca ad aprirsi a un'oggettività dello sguardo, della intuizione (*Anschauung*), che superi i limiti della volontà individuale e del rapporto di rappresentazione tra soggetto e oggetto, ritrovando la volontà come sottofondo originario di tutti gli altri fenomeni del mondo. È questa la facoltà del genio ed è questa la qualità specifica dell'arte:

L'arte si attiene dunque all'oggetto singolo, considerato a sé stante; ferma la ruota del tempo; svanite le relazioni, l'essenziale, l'idea, formano il suo unico oggetto. Possiamo perciò definire l'arte come la contemplazione delle cose indipendentemente dal principio di ragion sufficiente; contrapponendola così alla specie di conoscenza che segue tale principio, e costituisce la via dell'esperienza e della scienza<sup>17</sup>.

La pura conoscenza del genio, che supera l'orizzonte degli interessi particolari, che muove da un superamento dell'individualità e del volere individuale, che realizza un rapporto di fusione con l'oggetto, dal quale emerge del fenomeno la forma permanente ed essenziale, cioè l'idea platonica nella quale la volontà si è manifestata prima di specificarsi nella sua moltiplicazione fenomenica, non è tuttavia che una momentanea sospensione della volontà individuale. Questa conoscenza nasce quando l'uomo:

non si preoccupa più del dove, del quando, del come e del perché e della finalità delle cose, ma unicamente di ciò che le cose sono; quan-

<sup>16</sup> SCHOPENHAUER 1818, p.576.

<sup>17</sup> SCHOPENHAUER, 1818, p. 273.

do non permette più che la sua coscienza sia invasa da pensieri astratti e da concetti di ragione, ma consacra invece tutta la forza del suo spirito all'intuizione [*Anschauung*], vi si sprofonda tutto; quando riempie tutta la sua coscienza della contemplazione tranquilla di qualche oggetto naturale presente, paesaggio, albero, roccia, edificio, o di qualsiasi altra cosa, e, secondo un espressivo modo di dire tedesco, si perde completamente in questo oggetto, dimentica cioè il suo individuo, la sua volontà, e non sussiste più se non come soggetto puro, come limpido specchio dell'oggetto (sicché l'oggetto sembri esistere da solo, senza nessuno che lo percepisca, e non sia più possibile separare il soggetto dell'intuizione dall'intuizione stessa, ma entrambi si confondano in una sola cosa, in una coscienza totalmente piena e compresa di un'immagine intuitiva unica)<sup>18</sup>.

Poco oltre argomenta:

La volontà come tale, ossia indipendentemente dalla rappresentazione e dalle sue forme, è una e identica, così nell'oggetto contemplato, come nell'individuo che, assurgendo a tale contemplazione, acquista coscienza di se stesso come soggetto puro: l'oggetto in sé e il soggetto in sé non differiscono quindi l'uno dall'altro, poiché in sé altro non sono se non la volontà che diviene conscia di se stessa<sup>19</sup>.

E dà un bell'esempio romantico di quest'esperienza:

Colui che in tal modo si sprofonda e si perde nella contemplazione della natura, così da non esistere più se non a titolo di puro soggetto conoscente, sentirà immediatamente di essere, in quanto tale, la condizione, il sostegno del mondo e di ogni esistenza oggettiva; poiché quest'esistenza oggettiva si presenterà da questo momento in poi, come dipendente dalla sua. Egli attira a sé la natura, e non la sente più se non come un accidente del suo proprio essere. È in questo senso che Byron dice: *Are not the mountains, waves and skies a part / Of me and of my soul, as I of them?*<sup>20</sup>

<sup>18</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp. 263- 264.

<sup>19</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 266.

<sup>20</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 267.

Altri e più durevoli allontanamenti dall'individualità del volere, e dunque dalla volontà di vita del corpo, dovrà sperimentare l'uomo che aspiri a non essere vittima della sua inconsapevole separatezza. Il sentimento della giustizia e ancor più quello della compassione, connessa con l'esperienza del pianto, comportano – sostiene Schopenhauer – una partecipazione così profonda al dolore altrui, da superare il *principium individuationis* e sopprimere qualsiasi distinzione tra l'io e l'altro; il che sfocia nell'annullamento, insieme con la separatezza, della propria volontà di vivere:

Un uomo, cui riesca di sollevare il velo della *māyā*, il *principium individuationis*, fino a sopprimere qualsiasi distinzione egoistica fra la persona propria e l'altrui; un uomo che partecipi alle sofferenze degli altri come alle proprie, che, dunque, non soltanto si mostri soccorrevole fino all'estremo grado, ma sia pronto a sacrificare il proprio individuo, se ciò è necessario, per salvare molti individui estranei, tale uomo, riconoscendo in tutte le creature se stesso, il più intimo, il più vero se stesso, riterrà come sue anche le infinite sofferenze di tutti gli esseri viventi, e farà suo tutto il dolore dell'universo [...]. Non fissa più lo sguardo sull'alterna vicenda dei beni e dei mali della propria persona, come fa l'uomo ancora schiavo dell'egoismo; ma invece avendo superato il *principium individuationis*, ogni cosa lo tocca egualmente da vicino [...]. Mentre chi è ancora prigioniero nel *principium individuationis* e nell'egoismo concepisce solo le cose particolari, e soltanto in relazione con la propria persona, ricavandone motivi sempre nuovi che lo eccitano a volere; al contrario, la suaccennata conoscenza del tutto, la conoscenza della natura intima delle cose in sé, diviene un quietivo per qualsiasi volontà. La volontà allora si distacca dalla vita, e sente orrore di tutti i piaceri in cui si traduce la sua affermazione<sup>21</sup>.

Può apparire dunque paradossale oggi, dicevo, il percorso disegnato da Schopenhauer. È destinato all'uomo che si voglia virtuoso; ma l'uomo virtuoso è una figura ideale che nel corso del Novecento scompare dall'ambiente sempre più laico e mondano della cultura e da una società dominata diffusamente dagli

<sup>21</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp. 531- 532.

interessi economici e materiali. Appare paradossale perché il superamento progressivo della volontà individuale, in quell'allargamento della partecipazione estetica alle essenze del mondo – l'arte – ed etica alle sofferenze nel mondo – la compassione – animato da una proiezione empatica che fa capo al sentimento vitale racchiuso nel corpo, si conclude e si perde nell'abbandono al nulla: il nulla sembra essere così l'ultimo grado e il referente estremo proprio del moto empatico umano.

Ma l'uomo d'oggi è così a fondo espressione della volontà di vivere, come essa è stata precocemente compresa e pensata da Schopenhauer – all'alba della modernità – nella sua fondamentale chiusura egotica, da non vedere affatto nel proprio orizzonte culturale né il tema dell'ascesi né quello della negazione estrema della volontà come gradi evolutivi ulteriori rispetto all'arte, né l'arte stessa probabilmente come un momento di distacco sostanziale dalla vita. Occorre anche rilevare all'opposto, tuttavia, che, giunti a questo punto, ci si ritrova di fronte all'osservazione di Freud richiamata all'inizio, quando scrive: «[...] improvvisamente ci accorgiamo di essere approdati nel porto della filosofia di Schopenhauer, per il quale la morte è “il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita”, mentre la bramosia sessuale è l'incarnazione della volontà di vivere».

Vorrei dire, cioè, che si avverte anche come il nichilismo funebre di Schopenhauer non possa non essere riconosciuto come un cardine della cultura contemporanea. È una teoria chiara e coerente del nulla e del non-senso profondo del mondo ordinario. Niente c'è, in effetti, di paradossale a guardare le cose da quel punto di vista; infatti, non si può non ricordare subito il ruolo che l'idea e il sentimento del nulla hanno avuto nel Novecento e fino ad oggi nel seguito della filosofia, nella letteratura, nell'arte appunto, e anche nel cinema<sup>22</sup>, trasformando la svolta

<sup>22</sup> Si pensi, per fare un esempio cinematografico recente, al film australiano, *These final hours*, del regista Zak Hilditch. Pur collocandosi nel genere dei film catastrofisti, affronta il tema dell'annullamento dell'umanità, a seguito della



culturale di Schopenhauer e non riducendola o superandola.

Con l'aggettivo 'paradossale' vorrei però segnalare un aspetto che, a gran distanza di tempo dal formarsi del pensiero schopenhaueriano all'inizio dell'Ottocento, si avverte come non appropriato alla nostra sensibilità empirica, mondana, filotecnologica novecentesca e post-novecentesca. Su quella romantica proiezione empatica nella natura, che costituisce gran parte del percorso schopenhaueriano di superamento della condizione alienata dell'individuo rispetto alla volontà nel mondo, e che conduceva all'abbandonarsi al nulla, si segnava in Europa già all'inizio del Novecento una linea di cesura. Quel territorio del sentimento e comunque della sensibilità, estesosi enormemente nel corso dell'Ottocento, giunge ai suoi confini e termina con una frattura.

Nel campo della rappresentazione artistica, de Chirico e Picasso sembrano essere stati gli esponenti più decisi e acuti dell'operazione di rientro dal sentimento all'intelletto. Dallo sguardo e dall'emozione proiettati nell'aperto dell'infinito naturale al chiuso spazio di un dipinto che attinge l'interiorità in una nuova maniera, più fredda e mentale. È il formarsi di un nuovo e forse più complesso campo della relazione tra intelletto e corpo, tra ragione ed emozioni. Riprendo il passo già citato: «I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la contemplazione dell'infinito»<sup>23</sup>.

L'avvertimento della vitalità del corpo, che era stato posto al centro dell'esperienza schopenhaueriana di conoscenza del mondo, e senza il quale gli oggetti apparirebbero come «vuoti

collisione di un asteroide con la Terra, non dal punto di vista degli effetti speciali e delle avventure eroiche, ma rappresentando il collasso esistenziale interiore che la prospettiva della fine generale della vita provocherebbe.

<sup>23</sup> DE CHIRICO 1919, p. 271.

fantasmi», aveva reso fortemente percepibile la separatezza della volontà del singolo e la condizione d'infelicità e dolore cui l'uomo è condannato. Ma era stato anche il punto di partenza per spiritualizzare l'infelicità e il dolore e per pensare le facoltà del genio e dell'arte in modi che consentano all'uomo di superare i limiti della conoscenza concettuale e accedere a una visione e a un sentimento più ampi, che si aprano all'universale. Ecco dunque che il corpo in Schopenhauer, nello stesso momento in cui rende avvertibile la volontà di vivere dell'uomo e fissa il destino d'inadeguatezza di quella volontà, ne schiude anche il potenziale di proiezione nel mondo. Questa proiezione è un processo di spiritualizzazione e di allargamento del sentimento e della conoscenza, anche molto legato alla relazione empatica con la natura, che contrasta tuttavia alla radice la volontà di vita del corpo, ne è appunto un quietivo:

Una volta presentatasi al nostro sguardo, la bella natura riesce quasi sempre, foss'anche per un solo istante, a strapparci dalla soggettività, dalla schiavitù del volere, a trasportarci nello stato della conoscenza pura.<sup>24</sup>

Potremmo dire che riguardo al corpo il pensiero di Schopenhauer non ha tematizzato il suo convivere con la malattia, il confronto con la malattia del suo essere. Ha bensì mirato al superamento della malattia nella negazione fino in fondo della volontà di vita. Il tema del rapporto con la malattia si risolveva in un processo di negazione della vita, di affermazione del nulla.

È qui evidentemente che si tocca la radicalità, ma insieme l'aspetto paradossale ai nostri occhi del nichilismo schopenhaueriano. Schopenhauer avverte che occorre mettere al centro di tutto la vita: le 'idee', le idee della metafisica platonica oggettivano – nel suo pensiero – la volontà di vita, sono la prima manifestazione della volontà; ma ricongiungersi alla vita è un irrimediabile viaggio attraverso la vita, e attraverso le 'idee', che

<sup>24</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 290.

porta all'annullamento della coscienza di se stessi: ricongiungersi alla vita è morire, vincere la *voluntas* con la *noluntas*.

È un pensiero paradossale agli occhi di un uomo contemporaneo, quando di questa sensibilità empatica e idealizzante per la natura, di quest'apertura e partecipazione sentimentale al mondo – anche di quel coinvolgimento di taglio goethiano nello studio della natura – sembra essere rimasto poco, se non in parte nei canali secondari del sentimento religioso e delle ideologie di contrasto della tecnica scientifico-industriale.

È un pensiero paradossale dentro la nostra cultura dei molti linguaggi, divisa tra il discorso della parola tecnico-scientifica da una parte e la spettacolarizzazione delle emozioni nelle immagini della comunicazione di massa dall'altra, in cui sia l'uno che l'altro ramo sono potenze piene della soggettività umana, ma appaiono – e nella realtà sociale della comunicazione e della vita sono – delle oggettività dalle quali l'individuo viene modellato come da altro, sia nel suo orizzonte intellettuale di interrogazione sul possibile vero sia in quello emotivo del possibile desiderabile. La rete dei linguaggi che permea il mondo moderno si concretizza in rete delle convenzioni linguistiche. I linguaggi, che sono i prodotti della soggettività creativa (non voglio dire necessariamente della individualità creativa), nell'uso sociale si trasformano in oggettività, tanto nella rete delle convenzioni tecniche d'uso pratico del mondo, che in quella delle convenzioni d'immaginazione nell'uso emotivo del mondo e della vita. Ecco che alla suggestione del protagonismo della natura e dell'immedesimazione dell'uomo in essa, si è sostituita quella del potere dell'uomo sull'uomo, l'autonomia produttiva dei linguaggi.

E allora si pensa: ma com'è possibile? Tutta questa navigazione schopenhaueriana in un sentimento profondo più vasto di se stessi, che ha messo in intimità il lettore con forze contrastanti fondamentali della natura, come il peso e la rigidità, per esempio, per comprendere e sentire che cosa un'architettura in es-

senza rappresenti; che lo ha guidato nel rileggere i versi di Byron, la tragedia greca, nel guardare con occhi sensibili le creazioni di Raffaello e Correggio o del naturalismo fiammingo ecc. Come può questa navigazione, in cui è maturata una vita più ricca superando se stessi, avere il suo esito necessario nell'approdo a un porto in cui essa giunga a negare se stessa?

Ma chi s'interroga così ha già perso l'esperienza spirituale e sentimentale del naturalismo sensitivo, ma ideale, che era stato il prodotto maturo dell'Ottocento. Avverte come un paradosso quella teleologia negativa, rimane perplesso. Non sente in fondo il bisogno di reagirvi: è cosa lontana, non occorre comprenderla. In effetti è là invece che si rivela la composizione intimamente tragica del pensiero di Schopenhauer, perché proprio al percorso metafisico di superamento del negativo della vita – del limite intrinseco alla volontà individuale – è connaturato il darsi al nulla. Il processo di arricchimento di sé dell'uomo, impegnato a superare l'orizzonte della vita comune, lo accompagna e lo spinge alla perdita di sé nel suo aprirsi all'essenza irrazionale del mondo. Quando con Schopenhauer nel pensiero della metafisica entra e prende posizione centrale l'esistere, il tradizionale percorso virtuoso che attraverso la ragione tendeva a guadagnare il vero è sovvertito da un altro percorso che attraverso il sentimento e l'arte tende all'annullamento dell'esistere.

5.

A quella sostanziale idealizzazione in negativo della vita umana, al suo ossimorico orizzonte d'appagamento funebre, reagiva Nietzsche, che rifiuta alla radice il tema di un percorso della virtù, di un superamento della volontà di vita, di una sublimazione estetica e sentimentale del rapporto con la realtà effettuale. Rifiuta Schopenhauer in quel suo originale ricordarsi alla tradizione idealistica dell'umanesimo europeo che ne portava alla luce un valore di fondo: il dire no alla vita. A ciò che oggi avvertiamo come paradossale nel pessimismo del pensiero di Schopenhauer, a cui non sentiamo più di dover reagire perché viviamo al di fuori d'ogni idealismo, reagì Nietzsche alla fine

dell'Ottocento. Vi reagì per la necessità, in lui ineludibile, di fare fronte a una minaccia immediatamente reale, esistenziale e contemporanea, una minaccia manifestatasi in termini estremi nel tempo presente attraverso Schopenhauer, ma della quale occorreva scoprire l'origine remota.

Ne *La nascita della tragedia*, testo imbevuto di pensieri schopenhaueriani, è chiarissima la risposta di Nietzsche, la sua elaborazione di un nichilismo che tende a cogliere proprio nell'arte un'esaltazione della vitalità. In un breve testo, immediatamente successivo a *La nascita della tragedia*, che ne sviluppava le conseguenze, il cui titolo è *Verità e menzogna in senso extramurale*, Nietzsche, rappresentando le differenze di pensiero e di vita che caratterizzano il modo umano razionale e quello intuitivo-artistico, si richiamava per l'uomo intuitivo, e per una civiltà basata prevalentemente sulla sensibilità artistica, all'esperienza del gioco e alle sue emozioni positive (e ci ricordiamo qui dell'arte giocosa di cui abbiamo prima sentito parlare de Chirico). Scriveva Nietzsche:

Né l'abitazione, né l'andatura, né l'abbigliamento, né l'orcio d'argilla lasciano scorgere d'essere stati inventati da un bisogno impellente. Sembra quasi che attraverso tutte queste cose debba esprimersi una sublime felicità, una serenità olimpica, e per così dire un giocare con ciò che è serio<sup>25</sup>.

La risposta di Nietzsche a Schopenhauer, articolandosi in questa prima fase del suo pensiero proprio nel campo dell'arte, nulla più lasciava in piedi della proiezione empatica del genio nel mondo, né dell'arte come creazione del genio che rappresenta le idee prime nelle quali la volontà si traduce in mondo. Di questa visione idealistica che riconosce all'arte la capacità di cogliere qualcosa come l'essenza delle manifestazioni originarie della vita e che allontana e deve allontanare dalla vita immediata, non c'è più traccia. Anche se permangono due motivi di fondo del pen-

<sup>25</sup> NIETZSCHE 1873, p. 35.

siero schopenhaueriano: l'irrazionale vitale della volontà di vivere e il *principium individuationis*, ovvero il principio attivo nella rappresentazione che coglie le identità nello spazio-tempo e nel rapporto di causa-effetto. Quei motivi riappaiono, però, in due figure della cultura mitica greca, Dioniso e Apollo. Sono dunque presentati come forme della cultura e non del 'vero'. Per di più, come figure radicate in «impulsi» e «fenomeni fisiologici» dell'uomo: Dioniso legato al mondo dell'ebbrezza, Apollo a quello del sogno. Quei motivi mutano così, in parte, senso e funzione. Il motivo della volontà come eterno divenire irrazionale di un impulso vitale si ripresenta in Dioniso e diviene esperienza esistenziale confitta nel cuore della natura. Il *principium individuationis* è tradotto da concetto teoretico della rappresentazione in funzione della rappresentazione artistica: è l'attitudine di Apollo a dare identità figurativa e formale al fondo irrazionale della vita, alle manifestazioni caotiche di fusione vitale dell'esperienza dionisiaca. Questa tematica nietzschiana è ben nota e potrei darla per scontata. Tuttavia m'interessa troppo richiamare l'attenzione sui mutamenti che vi appaiono rispetto al pensiero di Schopenhauer per non riattraversarla. Il ricorso a Dioniso annulla l'idea schopenhaueriana di un percorso virtuoso nel mondo che giunga fino al dissolversi della coscienza individuale nel nulla. La soggettività non è qui rappresentata come momento da negare e superare in un oblio della volontà di vivere; al contrario l'uomo, nell'oblio di sé degli stati dionisiaci innescati dall'ebbrezza, ritrova fino in fondo la propria appartenenza alla volontà di vita della natura:

la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente [...]. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. Dai suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano, la terra dà latte e miele, così anche risuona in lui qualcosa di soprannaturale: egli sente sé stesso come dio, egli si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi. L'uomo non è più artista, è dive-

nuto opera d'arte: si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza il potere artistico dell'intera natura, con il massimo appagamento estatico dell'unità originaria<sup>26</sup>.

Tuttavia il riferimento alla dimensione dionisiaca non è solo a qualcosa che assomiglia all'antica idea dell'età dell'oro. Negli stati dionisiaci si perde sì anche felicemente l'identità e i suoi limiti, ma Dioniso, più ancora di altre divinità antiche, è una figura simbolica complessa e contraddittoria. Mircea Eliade così la sintetizza in un passo della sua *Storia delle credenze e delle idee religiose*:

È, senza dubbio, l'unico dio greco che, rivelandosi sotto aspetti differenti, affascina e attrae tanto i contadini che le *élites* intellettuali, i politici e i contemplativi, gli orgiastici e gli asceti. L'ebbrezza, l'eroticismo, la fertilità universale, ma anche le esperienze indimenticabili suscitate dal ritorno periodico dei morti, o dalla *mania*, dallo sprofondare nell'incoscienza animale o dall'estasi dell'enthousiasmos - tutti questi terrori e rivelazioni hanno un'unica origine: *la presenza del dio*. La sua natura esprime l'unità paradossale della vita e della morte. Per questo, Dioniso costituisce un tipo di divinità radicalmente diverso dagli Olimpî. Era forse, tra tutti gli dèi, il più *vicino* agli uomini? In ogni caso ci si poteva avvicinare a lui, si giungeva a incorporarlo, e l'estasi della *mania* dimostrava che la condizione umana poteva essere oltrepassata<sup>27</sup>.

Nietzsche con la figura di Dioniso riconduceva la condizione dell'uomo all'eccesso di contraddizioni che si originano nel lacerante distacco della coscienza, dell'individualità, dal tutto della natura. Nel *Crepuscolo degli idoli*, uno dei testi finali del pensiero nietzschiano, ritornando sull'arte, nel quadro di una riconsiderazione critica del ruolo assegnato tradizionalmente dalla filosofia alla ragione, scriveva:

<sup>26</sup> NIETZSCHE 1871, pp. 25- 26.

<sup>27</sup> ELIADE 1979, p. 402.

Separare il mondo in uno vero e in uno apparente, sia alla maniera del cristianesimo, sia alla maniera di Kant (in ultima analisi, uno *scaltr* cristiano), è soltanto una suggestione della *décadence* – un sintomo di vita *declinante*... Che l'artista poi stimi maggiormente l'apparenza della realtà, non è un'obiezione contro questa proposizione. Infatti l'apparenza significa, in questo caso, *ancora una volta* la realtà, nell'ambito, però, di una scelta di un rafforzamento, di una correzione... L'artista tragico *non* è un pessimista – egli dice precisamente *sì* anche a tutto quanto è problematico e orrido, egli è *dionisiaco*...<sup>28</sup>.

E ne *La nascita della tragedia* differenziava il rapporto dei greci con Dioniso da quello di altre popolazioni che non si erano giovate della mediazione artistica apollinea, dando questa rappresentazione della duplicità di passioni ispirate dal dio:

Ma se consideriamo il manifestarsi della forza dionisiaca sotto l'influsso di quel trattato di pace [con Apollo], nell'orgia dionisiaca dei Greci ravvisiamo ora, paragonandola alle anzidette Sacee babilonesi e al regredire in esse dell'uomo a tigre e a scimmia, il significato di feste di redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo in essa la natura raggiunge il suo giubilo artistico, solo in essa la lacerazione del *principium individuationis* diventa fenomeno artistico. Quell'orribile filtro di streghe fatto di voluttà e crudeltà fu qui impotente: solo la meravigliosa mescolanza e duplicità nelle passioni degli invasati dionisiaci lo ricorda – come i rimedi ricordano i veleni mortali – quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile. In quelle feste greche si manifesta come un carattere sentimentale della natura, quasi che essa debba sospirare per il suo frammentarsi in individui<sup>29</sup>.

Con Dioniso, che è simbolo del fondo di sensazioni estreme e nascoste dalle quali l'arte emerge, Nietzsche teneva aperta in definitiva la questione che a lui probabilmente è stata più a cuore in tutto il percorso della sua ricerca: l'insindacabilità della vita, il suo essere un *primum* rispetto al quale l'uomo può porsi fuori a

<sup>28</sup> NIETZSCHE 1888a, p. 45.

<sup>29</sup> NIETZSCHE 1871, p.29.



giudicare solo allontanandosi da essa in un movimento di decadenza. Teneva aperta la sua resistenza e opposizione all'idea – fatta risalire indietro nel tempo fino alla svolta razionale apportata da Socrate alla cultura antica – che «il pensiero sia in grado non solo di conoscere, ma addirittura di *correggere* l'essere»<sup>30</sup>. E ogni volta che il lettore di Nietzsche s'imbatte in Dioniso occorre che senta risuonare, dietro a quello sforzo di apertura della libertà e dell'azione, il destino di pena a cui l'uomo è inestricabilmente connesso. Un destino che nelle prime pagine della *Nascita della tragedia* aveva come inciso su pietra raccontando la remota leggenda del re Mida che insegue nella foresta il satiro Sileno, precettore di Dioniso, e lo costringe a rivelargli quale sia la cosa migliore per l'uomo, sentendosi rispondere infine:

Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto<sup>31</sup>.

Alla potenza di creatività ma anche di distruzione condensate nella figura di Dioniso, che si differenzia anzitutto per la sua interna lacerante conflittualità dai motivi e dallo spirito del pensiero di Schopenhauer, si accompagna la figura non meno potente di Apollo. Nietzsche presenta l'impulso apollineo come la fonte di tutte le capacità figurative e lo associa al mondo interiore della fantasia e all'effetto rigenerativo del sonno e del sogno:

La bella parvenza dei mondi del sogno, nella cui produzione ogni uomo è artista pieno, è il presupposto di ogni arte figurativa [...] Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata ugualmente espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le capacità figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è 'il risplendente', la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia. La superiore verità, la per-

<sup>30</sup> NIETZSCHE 1871, p. 101.

<sup>31</sup> NIETZSCHE 1871, pp. 31, 32.

fezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana solo lacunosamente intellegibile, poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta <sup>32</sup>.

Tutte queste potenze raccolte insieme sotto la figura di Apollo - il sogno, l'arte, le immagini della fantasia - riconducono a un motivo portante comune: la forza dell'illusione. Apollo, dice Nietzsche, è «la magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutta la gioia e la saggezza della 'parvenza', insieme alla sua bellezza»<sup>33</sup>. L'individuazione, il separarsi della coscienza dal tutto della natura, ha bisogno – osservava Nietzsche – della divinizzazione dell'individuazione: la figura di Apollo risponde a questo bisogno e il mezzo di cui si serve è l'illusione: il sogno, l'arte, il mondo degli dei sono l'illusione di cui l'uomo ha bisogno per vivere la vita.

Ebbene, nel *principium individuationis*, lo abbiamo visto, Schopenhauer legge il limite della condizione umana: l'inadeguatezza a cogliere ciò che è dietro l'ordine razionale e relazionale dei rapporti secondo cui il mondo si presenta all'uomo nel suo essere volontà di vita, a vedere dietro *il velo della māyā*. L'interesse di Schopenhauer per il sogno era legato al rapporto che questa dimensione altra dalla vita immediatamente reale della volontà intrattiene tuttavia con l'ordine creato dall'intelletto nella sua attività di rappresentazione. La conoscenza della realtà è rappresentazione: «Il mondo è una mia rappresentazione», con quest'affermazione aveva esordito nella prima pagina de *Il mondo*. Schopenhauer osservava che il ruolo giocato dall'intelletto nella rappresentazione della realtà, il funzionamento cioè del *principium individuationis*, si replica sostanzialmente immutato nella costruzione del sogno. Discutendo l'effettiva realtà del mon-

<sup>32</sup> NIETZSCHE 1871, pp. 22- 23.

<sup>33</sup> NIETZSCHE 1871, p. 24.

do esteriore nel quinto paragrafo del primo libro de *Il mondo*, egli apriva una parentesi che affianca ai precedenti argomenti la questione di come la realtà esteriore possa essere distinta da quella che ci appare nei sogni. Scrive:

[...] noi abbiamo dei sogni; non potrebbe la vita essere tutto un sogno? In termini più precisi: c'è un criterio sicuro per distinguere il sogno dalla realtà, il fantasma dall'oggetto reale? L'addurre come criterio la minore vivacità e chiarezza del sogno rispetto all'intuizione reale, non merita alcuna considerazione: nessuno infatti ha potuto fino ad ora mettere a confronto le due cose; il paragone non è possibile se non fra la realtà presente e il puro ricordo del sogno. Kant risolve il problema in questo modo: «Ciò che distingue la vita dal sogno è la connessione delle rappresentazioni fra loro secondo la legge di causalità»<sup>34</sup>.

Schopenhauer obietta a Kant che «anche i singoli elementi del sogno si connettono secondo il principio di ragion sufficiente in tutte le sue forme, e questa connessione non si rompe che tra la vita e il sogno o tra un sogno e l'altro»<sup>35</sup>. Ragion per cui chiudeva la questione con significativa radicalità: «L'unico criterio sicuro per tale distinzione è quello del tutto empirico del risveglio, il quale rompe in modo effettivo e palpabile la connessione causale fra gli avvenimenti del sogno e quelli della veglia»<sup>36</sup>.

Tra l'illusione della conoscenza e quella del sogno c'è dunque in fondo, per Schopenhauer, una sostanza comune. Ma Schopenhauer mette in luce anche un'importante differenza. Il sogno libera l'uomo dagli interessi della volontà; e quindi anche dai limiti della volontà di vita. Come l'uomo tormentato dalle passioni, dalle necessità e dalle pene di fronte alla bella natura, grazie a un «solo e libero sguardo» è rianimato, rallegrato, riconfortato, così anche il sogno dà accesso a un altro mondo:

<sup>34</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 49.

<sup>35</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 49.

<sup>36</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 50.

Infatti, nel momento in cui, liberi dalla volontà, ci si abbandona alla conoscenza pura ed esente dal volere, si entra, per così dire, in un altro mondo, dove non esistono più elementi che possano, suscitando il desiderio, eccitare violentemente gli animi. Questa liberazione della conoscenza ci sottrae ad ogni tormento del genere, in maniera così perfetta come fanno il sonno e il sogno: felicità e infelicità sono sparite; non siamo più l'individuo, che è dimenticato, ma ci eleviamo a soggetti puri della conoscenza [...]<sup>37</sup>.

Il sogno, insomma, similmente all'arte e alla contemplazione della bella natura, libera l'uomo dalla volontà, il che avvia a essere – dice Schopenhauer – «soggetti puri della conoscenza». Ci trasporta, a suo modo, in quella dimensione metafisica in cui è superata la soggettività del volere e del conoscere: distanzia dalla vita. Ebbene, Nietzsche esalta questa potenzialità extrafenomenica riconosciuta al sogno, la sua capacità di parlare del reale fuori del reale e la trasferisce all'arte.

Fa leva proprio sul valore liberatorio del sogno indicato da Schopenhauer, ma riconoscendo in quella esperienza di liberazione la condizione di un potenziamento della vita. Si richiama a Schopenhauer, che – dice – «indica addirittura come segno distintivo dell'attitudine filosofica il dono naturale per cui a qualcuno gli uomini e tutte le cose appaiono a volte come meri fantasmi e immagini di sogno»<sup>38</sup>. E aggiunge:

Ora, come il filosofo si comporta con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente eccitabile si comporta con la realtà del sogno; sta a guardare attentamente e volentieri, giacché in base a queste immagini egli si spiega la vita, con questi eventi si esercita per la vita. Ma non sono soltanto le immagini piacevoli e amiche, che egli sperimenta in sé con perspicuità totale: davanti a lui passano anche le cose serie, cupe, tristi, tetre, gli impedimenti improvvisi, le beffe del caso, le attese angosciose, in somma tutta la 'Divina Commedia' della vita, con l'inferno, e non solo come un gioco d'ombre – giacché anch'egli vive e soffre in queste scene – ma altresì non senza quel fugevole

<sup>37</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 290.

<sup>38</sup> NIETZSCHE 1871, p. 22.

dell'illusione; e forse più d'uno ricorda, come me, di essersi talvolta detto, nei pericoli e nei terrori del sogno, per incoraggiarsi e con successo:” È un sogno! Voglio continuare a sognarlo<sup>39</sup>!

In questi rapporti, sogno/arte – volontà/Dioniso, si legge precisamente l'estrema vicinanza di Nietzsche a Schopenhauer, ma allo stesso tempo si coglie il sostanziale rovesciamento che egli fa di quel pensiero. La valenza del sogno messa in luce da Schopenhauer è quella di una liberazione, ma è una liberazione dalla vita; così come una liberazione e un allontanamento dalla vita è l'arte. La valenza riconosciuta al sogno da Nietzsche è, sulla scia di Schopenhauer, una liberazione; ma, insieme con l'arte, con la fantasia, con l'immaginazione del divino, vuol essere una liberazione della vita. La vita umana grazie a questo potenziamento «viene resa possibile e degna di essere vissuta»<sup>40</sup>.

Raccogliendo i fili di queste osservazioni e portandole dunque a conclusione, ricapitolerei dicendo che si vede bene come nel pensiero di Schopenhauer tanto l'idea del *principium individuationis* che quella della volontà contengano una radicale debolezza o negatività per la vita; Nietzsche l'ha chiamata *décadance*. Con la riflessione sul *principium individuationis* Schopenhauer ci parla dei limiti della conoscenza umana, dei limiti della rappresentazione; e non si tratta solo di limiti nel senso kantiano, cioè di condizioni specifiche e definite dentro le quali la conoscenza umana funziona, ma di limiti rispetto all'orizzonte di una visione metafisica. Con la riflessione sulla volontà egli entra dentro la dimensione della metafisica, ma ci parla del negativo al suo centro: del negativo della volontà di vita dell'uomo e del nulla verso cui orientare il superamento della volontà. Al contrario, nel pensiero di Nietzsche, che prende le mosse da Schopenhauer e che, pur reagendovi, da quella premessa non si separa mai del tutto, Dioniso è la figura che nella sua irricomponibile conflittualità richiama tuttavia all'unità originaria e pone all'uomo il compito di affrontare fino in fondo in positivo una dualità o

<sup>39</sup> NIETZSCHE 1871, pp. 22, 23.

<sup>40</sup> NIETZSCHE 1871, p. 23.

pluralità di sé che non può essere sanata. Apollo è la figura che, accettandone tutti i limiti, rende positiva e potenzia la funzione dell'illusione, del rappresentare, del dare ordine e senso, pur nella consapevolezza nietzschiana della necessità quasi fisiologica, e dunque tutt'altro che ideale, di questa funzione.

Ne *La nascita della tragedia* sono delle pagine, relative al *Tristano e Isotta* di Wagner, nelle quali si trova ben sintetizzata la funzione raffigurativa dell'impulso apollineo nell'integrazione con la potenza indistinta del dionisiaco. Agli inizi degli anni settanta dell'Ottocento, quando Nietzsche scrive il suo libro, l'arte era ancora troppo legata alla tradizione greco-romana della rappresentazione di soggetti ideali o all'altra linea, moderna, della rappresentazione naturalistica di soggetti reali, perché fosse possibile intuire che essa avrebbe potuto acquisire la capacità non solo di far vedere, ma di far sentire in modo profondamente emotivo; anche se la pittura romantica di paesaggio già aveva cominciato a percorrere questo sentiero. Passeranno tuttavia pochi anni e, a cavallo tra Otto e Novecento, si andrà formando la nuova arte che, animata da maggior forza di connotazione emotiva, potrà rendere avvertibile la relazione tra l'apollineo e il dionisiaco di cui aveva parlato Nietzsche. È stato dunque nel rapporto del mito con la musica che Nietzsche, ne *La nascita della tragedia*, ha colto l'integrazione tra l'impulso dionisiaco e quello apollineo, ma le sue parole ci rendono possibile riconoscere immediatamente ciò che poi anche l'arte, con Cézanne o con Matisse, con Kandinsky o con Mondrian, con de Chirico o Giacometti, con Boccioni o con Klee, renderà visibile. Riporto dunque un passo abbastanza lungo, relativo al discorso che Nietzsche sviluppa attorno al *Tristano e Isotta*, in modo che il lettore possa percepire il senso di questa relazione tra forze diverse che si rivelano l'una attraverso l'altra:

Così l'apollineo ci strappa all'universalità dionisiaca e ci affascina per gli individui; a questi incatena il nostro sentimento di pietà, con questi appaga il senso della bellezza anelante a forme grandi e sublimi; ci fa passare davanti immagini di vita e ci spinge ad afferrare concettualmente il nocciolo vitale in esse contenuto. Con l'enorme violenza

dell'immagine, del concetto, della dottrina etica e dell'eccitazione simpatica, l'apollineo solleva l'uomo dal suo orgiastico annullamento di sé e, sovrapponendosi all'universalità dell'evento dionisiaco, gli dà l'illusione di vedere una singola immagine del mondo, per esempio Tristano e Isotta, e di doverla vedere, per effetto della musica, ancor meglio e più intimamente. Di che cosa non è capace la magia risanatrice di Apollo, se può perfino suscitare in noi l'illusione che realmente il dionisiaco, al servizio dell'apollineo, possa rafforzarne gli effetti, anzi che addirittura la musica sia essenzialmente arte rappresentativa per un contenuto apollineo<sup>41</sup>?

6.

Si può ora ritornare alla domanda iniziale: che cosa de Chirico ha preso da Nietzsche, che cosa da Schopenhauer? Davanti agli occhi abbiamo abbastanza della sensibilità e dei temi dei due filosofi.

Non c'è dubbio, anzitutto e in termini generali, che de Chirico abbia ricevuto l'influenza determinante da Nietzsche e che con questa figura e il suo fascino esistenziale oltre che culturale il giovane artista si sia quasi identificato, come soprattutto attesta il riferimento a Torino – alla Torino degli ultimi mesi del pensiero e della sensibilità nietzschiana – nella sua prima produzione pittorica parigina: nella ripresa così importante della Mole Antonelliana e più in generale nella sensibilità sviluppata per lo spazio geometrico della città. Sappiamo inoltre che sul finire del 1909, a Milano dove era giunto lasciando Monaco di Baviera e l'Accademia di Belle Arti, legge – o rilegge – Nietzsche, anche in compagnia di studio con il fratello, Alberto Savinio. Sappiamo che in quella fase legge *La nascita della tragedia*, perché nel quadro che raffigura il fratello e sullo sfondo il paesaggio della Grecia arcaica con la presenza del Centauro, datato con una grande scritta sulla tela Mediolano MCMX, è riconoscibile dal costume da quegli indossato il riferimento ad Amleto. E alla figura di Amleto si era richiamato Nietzsche in un passo molto

<sup>41</sup> NIETZSCHE 1871, p. 142.

emozionante di quel libro, relativo proprio al tema del non-senso del mondo<sup>42</sup>. Quel quadro è stato anche un primo rilevante passo nella preparazione del linguaggio metafisico: vi si cominciava a trasporre il naturalismo böckliniano – di soggetto mitologico e di visione spaziale infinita – in un assetto spaziale finito, cioè delimitato architettonicamente, neo-rinascimentale, e la suggestione del soggetto nietzschiano appariva già intrecciata al vissuto dell'artista.

Inoltre, negli scritti di de Chirico, in particolare nei due gruppi di manoscritti parigini degli inizi degli anni dieci, quelli conservati da Paul Éluard e quelli da Jean Paulhan, il riferimento principale e costante è a Nietzsche. Anche se bisogna subito aggiungere che in quei testi compaiono – e lo vedremo – alcuni richiami molto precisi e importanti a Schopenhauer.

In effetti, una ragione del duplice riferimento filosofico di cui stiamo parlando – alquanto speciale perché accomuna, e soprattutto utilizza, due pensatori divergenti negli orientamenti di fondo e distanti circa cinquanta anni l'uno dall'altro nella definizione delle rispettive idee di fondo, in un'epoca al contrario di forte accelerazione delle trasformazioni sociali e culturali – non può che risiedere nella circostanza che de Chirico, leggendo *La nascita della tragedia* di Nietzsche, ha incontrato anche, e non superficialmente, Schopenhauer. Direi dunque che la commistione dechirichiana dei due filosofi trae origine anzitutto dal testo nietzschiano, dalla commistione che vi si realizza del pensiero di Nietzsche con motivi schopenhaueriani, che de Chirico assorbe e rielabora.

Verosimilmente, proprio perché nel rapporto con Schopenhauer è guidato da Nietzsche, de Chirico non risulta influenzato dal processo empatico con la natura e il mondo che ne aveva caratterizzato la filosofia. L'empatia in Schopenhauer è dentro il pensiero del superamento della volontà individuale, è dentro la

<sup>42</sup> NIETZSCHE 1871, p. 55.



sua visione dell'artista e del genio. De Chirico non recupera la suggestione di tale percorso. E per di più non vi fa alcun riferimento: non si richiama nei suoi scritti all'idea della volontà, né conseguentemente al processo di superamento dell'individualità del volere. L'idea dechirichiana dell'arte metafisica, quando si forma, poggia sulla radicale fisicità materialista dell'orizzonte teorico nietzschiano.

Di Schopenhauer coglieva, invece, il tema del distacco dal senso razionale e relazionale dei fenomeni. Nei manoscritti Paulhan c'è la ben nota citazione di un passo di Schopenhauer, tratto dal saggio *Pensieri riguardanti l'intelletto in generale e sotto ogni rapporto*, facente parte di *Parerga e Paralipomena*, la raccolta di brevi scritti pubblicata da Schopenhauer nel 1851, con la quale riproponeva e approfondiva il suo pensiero in forma più agile e articolata rispetto alla trattazione de *Il mondo*. L'importanza dal punto di vista critico di questo riferimento, a mio parere, può difficilmente essere sopravvalutata. Scrive de Chirico:

Un'opera d'arte realmente immortale non può nascere che per rivelazione. È stato forse Schopenhauer a definire e spiegare meglio questo momento quando dice nei suoi *Parerga und Paralipomena*: «Per avere delle idee originali, straordinarie, forse anche immortali, basta isolarsi assolutamente dal mondo e dalle cose per qualche istante, finché gli oggetti e gli avvenimenti più ordinari ci appaiono completamente nuovi e sconosciuti; ciò rivela la loro vera essenza». Adesso, al posto della nascita di idee originali, straordinarie, immortali, immaginate la nascita nel pensiero di un artista di un'opera d'arte, pittura o scultura, e avrete il principio della rivelazione in pittura<sup>43</sup>.

Questa celebre citazione di Schopenhauer, che si trova in un luogo particolarmente importante dei suoi scritti parigini, le pagine intitolate *Meditazioni di un pittore. Cosa potrebbe essere la pittura dell'avvenire*, un testo in cui egli enuncia i suoi principali orientamenti, nel qual è anche raccontato come ebbe la rivelazione di

<sup>43</sup> DE CHIRICO 2008, p. 988.

uno dei primi quadri metafisici, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, dipinto a Firenze nel 1910, attesta contemporaneamente due scelte fatte in rapporto al pensiero di Schopenhauer. La prima è evidente: il giovane artista si richiama alla sua concezione dell'intelletto come funzione rappresentativa e alla possibilità di superarne i limiti neutralizzando la rete di relazioni puramente fenomeniche entro cui la conoscenza 'soggettiva' si svolge: occorre che ciò che conosciamo perda il suo senso, che l'apparenza a noi nota del mondo si dissolva del tutto. La seconda è nascosta: appare quando si legga la proposizione successiva, che de Chirico ha fatto cadere arrestando la citazione del passo di Schopenhauer. La citazione, infatti, si ferma immediatamente prima che compaia il riferimento all'attività del genio, al quale è dato appunto, nel pensiero del filosofo, di proiettare la conoscenza verso l'oggettività del mondo, realizzando l'isolamento dal senso soggettivo delle apparenze e l'intuizione delle 'idee'. Il brano continua così: «Quel che si richiede qui non è qualcosa di difficile; ma non è assolutamente in nostro potere ed è appunto l'operare del genio»<sup>44</sup>.

Ciò che risulta nitido da questa operazione, che non prende spunto da un passo occasionale del filosofo, ma da un saggio che illustra precisamente gli aspetti della sua teoria della conoscenza, distinguendoli nelle due diverse funzioni della conoscenza mossa dagli interessi soggettivi della volontà e di quella in cui si sviluppa la libera disponibilità del genio al mondo oggettivo, è che de Chirico si appropria del pensiero schopenhaueriano sopprimendone una parte: quella dell'articolazione propriamente metafisica. Nella concezione dell'arte di de Chirico, cogliere una rivelazione è vedere oltre la rappresentazione delle apparenze, ma ciò non richiede un'intuizione delle 'idee', un'empatia con la natura e il mondo, quel percorso metafisico complessivo entro il quale l'arte adempie per Schopenhauer la propria funzione. Questa dimensione viene semplicemente depennata, cade.

<sup>44</sup> SCHOPENHAUER 1851, p. 105.

Ci si chiede allora: che cosa significa un tale modo del giovane de Chirico di manipolare il brano schopenhaueriano? Che cosa c'è dietro al prendere un motivo importante del pensiero di Schopenhauer e al metterne via un altro, strettamente connesso, che però è di sicuro troppo eterogeneo rispetto alla sensibilità nietzschiana nella quale egli principalmente si riconosceva? È una forma di disinvolto *bricolage* il suo, com'è stato giudicato da Maurizio Calvesi<sup>45</sup>? Oppure no? Quale valore culturale contiene veramente questo riferimento incompleto all'idea schopenhaueriana dell'estraniarsi dal senso, dal non-senso, della vita immediata? È più una sua ripresa emotivamente poetica che una meditata prospettiva intellettuale? O invece non conserva in sé e non rielabora qualcosa dell'insieme di quell'idea filosofica?

In definitiva ci s'interroga qui su quale genere di lettura de Chirico abbia fatto di Schopenhauer. Ne ha trattenuto e sviluppato il pensiero per costruire il proprio linguaggio? O invece la sua è stata una ricezione più superficiale, fondamentalmente semplificatrice? Calvesi, nel libro del 1982 dedicato a de Chirico, *La metafisica schiarita*, che contribuiva a riavviare gli studi sull'artista dopo la sua scomparsa, e che era anche un po' una resa dei conti con le reiterate posizioni critiche antiavanguardiste dell'artista, metteva al centro dell'interpretazione la leggerezza culturale di de Chirico:

Il problema o enigma di de Chirico – la sua grandezza ed esposta fragilità – è nella gratuità della sua ideologia: gratuita perché valuta per gratuito ('insensato') il mondo; ma anche perché non si consolida in un sistema di pensiero, bensì pretende di surrogarlo con sporadici enunciati e con i segni stessi di quella gratuità che postula. Il qualunquismo di de Chirico – pesantemente affiorante nella sua tarda produzione, e sia nella pittura, sia nelle dichiarazioni, ma da sempre latente – è tutt'uno con la sua stessa innocenza, con la sua straordinaria qualità di restare immune dalla cultura che pure maneggia come lo strumento di un *bricoleur*: lucido e potente dapprima, arrugginito e in-

<sup>45</sup> CALVESI 1982.

ceppato poi. Dunque con la sua perenne verginità, dapprima feconda, poi zitellesca. Egli aveva dentro di sé quella immensa capacità di rivelazione, che gli rivelava la pienezza del nulla, e che poi affievolendosi, gliene testimoniò, ce ne testimoniò, in ultimo, la vuotezza: come un miraggio che si dissolve. Ma il miraggio restò per sempre fissato in capolavori destinati a sfidare il tempo e la sua incongruenza<sup>46</sup>.

Ho riportato a lungo il brano calvesiano perché, con efficace sintesi, vi si prende una posizione di fondo proprio rispetto al tema di cui ci si sta occupando, cioè le premesse culturali, filosofiche, della sua arte. La prosa sensibile dell'autore coglie e situa in quel contesto aspetti chiaramente avvertibili come veri di ciò che l'artista è stato nell'insieme della sua attività: soprattutto – mi pare – il suo sfuggire a una seria verifica teorico-critica del proprio percorso e dei propri orientamenti nel quadro complessivo dell'arte contemporanea. Calvesi, tracciando di de Chirico questo profilo culturalmente leggero, gratuito, e assimilando al modo d'essere dell'uomo-artista la gratuità del mondo di cui la sua pittura si faceva espressione, attribuiva alla mediazione del letterato fiorentino Giovanni Papini il rapporto di de Chirico con i motivi nietzschiani e schopenhaueriani. Questa ricostruzione di Calvesi, tuttavia, oggi non sembra più attendibile; e si può osservare rapidamente che una singolarità della storia di de Chirico risiede proprio nella circostanza che mentre la formazione del suo linguaggio artistico è stata l'esito di un percorso culturale – letterario e filosofico – serio, serrato, insolitamente approfondito, il seguito della sua attività lo ha visto progressivamente sfuggire proprio al crescere della componente teorica e concettuale nel mondo artistico. Una strana circostanza che forse richiederebbe non solo una spiegazione di base caratteriale ma anche culturale. Rimanendo però in questa sede ancorati ai nostri temi specifici, occorre subito dire che soprattutto gli studi di Paolo Baldacci e Gerd Roos, negli ultimi vent'anni, hanno gettato ulteriore luce riguardo alla periodizzazione della fase formativa dell'esistenza di de Chirico e sulle letture fatte in-

<sup>46</sup> CALVESI 1982, p. 9.

sieme dai fratelli de Chirico, tra le quali quella di Nietzsche<sup>47</sup>. Grazie a essi, direi che si può escludere l'ipotesi che Giorgio de Chirico non abbia svolto una personale e originale riflessione sui testi dei due filosofi e che abbia avuto il tempo, nel 1906, prima di stabilirsi a Monaco, di entrare in contatto con l'ambiente culturale di Firenze e di assimilare dalla raccolta di racconti di Papini, *Il tragico quotidiano*, le atmosfere metafisiche che avrebbe poi rielaborato nella sua pittura alcuni anni dopo.

Seguendo la lettura di Calvesi si viene certo incoraggiati a ritenere che l'intervento di de Chirico sul testo schopenhaueriano sia stato fatto con poetica disinvoltura e che dunque la rimozione di una parte del pensiero del filosofo non abbia un significato rilevante. De Chirico, si tenderebbe a pensare, si è liberato con essa di un complesso teorico ingombrante e ormai fuori del tempo e ha conservato ciò che alla sua sensibilità appariva ancora utile e vivo: la suggestione di un'altra visione possibile del mondo ordinario, una visione per così dire straordinaria.

Una diversa lettura è quella di Wieland Schmied, studioso non meno autorevole e buon conoscitore anch'egli di de Chirico. Schmied, poco dopo l'uscita del libro di Calvesi, nel 1983, ha pubblicato un saggio nel catalogo della mostra dedicata dalla Haus der Kunst di Monaco e dal Centre Georges Pompidou di Parigi a Giorgio de Chirico<sup>48</sup>. Il saggio è ricomparso qualche anno dopo, tradotto in italiano, nel catalogo della mostra *De Chirico nel centenario della nascita*, tenutasi tra il 1988 e il 1989 al museo Correr di Venezia<sup>49</sup>. Come già il titolo lascia intendere, *L'arte metafisica di Giorgio de Chirico nel suo rapporto con la filosofia tedesca: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, Schmied affronta centralmente in questa sua riflessione il tema delle influenze che il giovane artista ricevé dalla frequentazione degli scritti dei tre pensatori. Ci interessa molto dunque; e lo esamineremo nelle

<sup>47</sup> BALDACCI 1997; ROOS 1999.

<sup>48</sup> DE CHIRICO 1983.

<sup>49</sup> SCHMIED 1988, pp. 65-78.

parti che riguardano Nietzsche e Schopenhauer, che sono anche le più corpose. Ma occorre premettere che non sarà possibile darne una ricostruzione del tutto soddisfacente dal punto di vista scientifico, non solo per ragioni di spazio e dunque di brevità, ma perché, come forse è apparso già da tutto il percorso delle mie considerazioni, questa materia è straordinariamente fluida e articolata e così ogni aspetto o motivo può dar luogo a sentieri interpretativi diversi, non necessariamente alternativi, al contrario compatibili e percorribili in relazione a punti di vista e interessi mutevoli. Rendere in termini obiettivi interpretazioni che contengono suggestioni fluide su un campo tanto mobile com'è quello delle dinamiche culturali tra Nietzsche e Schopenhauer, per di più in rapporto a una terza figura come il de Chirico metafisico, non è solo difficile, ma in una certa misura appare anche un darsi un compito sbagliato.

Schmied rileva anzitutto che l'influenza ricevuta da de Chirico «si è manifestata più sotto forma di reazione sismografica (di cui, se mai, l'artista riuscì per lo più a rendersi conto solo in un secondo momento), che non in una sua intenzionale traduzione iconografica»<sup>50</sup>. E che, soprattutto per Nietzsche e Schopenhauer, è difficile distinguere gli influssi dell'uno da quelli dell'altro: «Quando parla di loro il pittore spesso li nomina insieme – in particolare Schopenhauer e Nietzsche –, e nello stesso contesto»<sup>51</sup>. Mette poi in grande evidenza la ricezione del pessimismo schopenhaueriano. Se Nietzsche

lottò per poter trionfare su queste forze della negazione e per vincere, all'interno di sé, la volontà schopenhaueriana [...]. De Chirico, invece, rimase legato all'atmosfera dominante di Schopenhauer. Anzi, possiamo affermare che egli lesse anche Nietzsche in chiave schopenhaueriana e che [...] nonostante la sua attrazione esistenziale per Nietzsche, non lo seguì mai nell'ultimo e decisivo passo che aveva provocato il ribaltamento del pensiero schopenhaueriano, dalla nega-

<sup>50</sup> SCHMIED 1988, p. 67.

<sup>51</sup> SCHMIED 1988, p. 67.

zione alla smisurata accettazione della vita, in tutte le sue mutevoli manifestazioni e in tutte le forme della sofferenza<sup>52</sup>.

Il passaggio centrale del discorso relativo a Schopenhauer chiama in gioco, non a caso, la citazione di cui ci stiamo occupando. Schmied non pone la questione da me sollevata della relazione o non-relazione di de Chirico con l'aspetto metafisico di quel passo di Schopenhauer. Da quel passo egli avvia la messa a fuoco dello sguardo sui presupposti della pittura metafisica; e osserva che, a partire dal distacco dalla visione ordinaria della realtà suggerito dalla proposizione del filosofo, de Chirico giunge all'idea che l'arte possa muoversi al di là dei limiti della logica e del buon senso umano. Richiama poi l'attenzione sul passo di de Chirico nel testo *Noi metafisici* del 1919, da me citato all'inizio di questo saggio, in cui l'artista nomina insieme Nietzsche e Schopenhauer come filosofi del non-senso. Ed ecco che ci si ritrova davanti alla seguente domanda posta dallo studioso: «Come era possibile tramutare in arte questo non-senso che de Chirico riteneva di cogliere nella dottrina dei moderni filosofi tedeschi?».

La risposta di Schmied è precisa e articolata; ed è particolarmente soddisfacente dal punto di vista dell'analisi del linguaggio della metafisica dechirichiana. Si concentra sul motivo della discontinuità. La riporto non per intero, ma in larga parte, perché il punto di vista di Schmied è per me quello di un interlocutore prezioso:

La prima sensazione che ci comunicano i suoi quadri è quella della discontinuità spazio-temporale. Servendosi di elementi apparentemente familiari, de Chirico costruisce un mondo spaventosamente ignoto. Nonostante i riferimenti all'età moderna, quali sono le ciminiere e le locomotive, si ha quasi l'impressione che questo mondo sia ancora il cosmo quattrocentesco, nel quale tuttavia non riusciamo più a orientarci. Ovunque esso cada, il nostro sguardo viene distolto con fastidio. De Chirico sembra contraddire la nostra percezione visiva, plasmata sulla prospettiva rinascimentale, in modo inavvertito, ma

<sup>52</sup> SCHMIED 1988, p. 67.

proprio per questo molto efficace.

E continua con questa interessante osservazione di carattere formale:

Lo spazio che de Chirico dipinge nel suo periodo ‘metafisico’ è caratterizzato dalla dialettica fra vuoto e angusto, o piuttosto, da una progressiva evoluzione dei quadri dallo spazio vuoto ad uno spazio angusto. La claustrofobia degli *Intérieurs métaphysiques* del 1917 appare come la necessaria conseguenza dell’*Horror vacui* irrisolto delle prime piazze d’Italia. Lo spazio vuoto si tramuta in spazio angusto. Nei quadri del periodo ferrarese, la presenza degli oggetti più astrusi che riempiono totalmente lo spazio segna il lento estinguersi dell’impulso e dell’impeto originale della sua opera<sup>53</sup>.

Dopo aver osservato che l’*Horror vacui* di cui parla Schmied contiene anche un non meno sentito *Amor vacui*, quel che si può rilevare a un’attenta lettura del saggio dello studioso tedesco – e quanto dico ha appunto a che fare con il carattere di fluidità dell’interpretazione di cui ho appena parlato – è che queste osservazioni formali ritraggono de Chirico sia in quanto influenzato da Schopenhauer che da Nietzsche; anche se il punto di partenza è nel riconoscimento del profondo legame col pessimismo di Schopenhauer. La discontinuità spazio-temporale del linguaggio metafisico dechirichiano, così opportunamente evidenziata da Schmied, dà rappresentazione al non-senso, che è un tema in cui si sincretizzano gli apporti dell’uno e dell’altro filosofo: non-senso o vuoto di senso che trova espressione nello spazio efficacemente definito «vuoto» della sua prima produzione metafisica. Tuttavia, a guardar bene nel pensiero di Schmied, s’intuisce che il soggetto determinante della formazione di questa rappresentazione discontinua è Nietzsche. Quando, infatti, leggiamo la parte dedicata all’influenza ricevuta da Nietzsche – la più ampia e complessa del saggio – ci accorgiamo che, dopo aver fatto riferimento al tema nietzschiano dell’enigma, e quindi alla figura di Zarathustra e al ruolo del

<sup>53</sup> SCHMIED 1988, p. 69.



tempo e dell'idea dell'eterno ritorno, e dopo aver provato a entrare più a fondo nel pensiero di Nietzsche e alla sua critica della metafisica, anche richiamandosi a Heidegger, lo studioso rinforza la precedente illustrazione dei mezzi del linguaggio dechirichiano. Ritorna su di essi, ma non più considerandoli come mezzi della rappresentazione del non-senso, bensì «come mezzi di cui de Chirico si serve per evidenziare l'apparenza della realtà». «Ricapitoliamo ancora una volta – dice Schmied – quali sono i principali mezzi di cui de Chirico si serve per evidenziare l'apparenza della realtà»<sup>54</sup>.

Ebbene, se il non-senso è un tema nel quale si sincretizzano per de Chirico i pensieri diversi di Nietzsche e Schopenhauer, quello dell'apparenza è stato un tema peculiare e fondamentale di Nietzsche. È il tema della polemica di Nietzsche contro la metafisica, contro l'idea del 'mondo vero', in nome della realtà dell'apparire. L'apparire è un motivo di speciale rilievo e non significa in Nietzsche quel che immediatamente sembrerebbe. Non è, cioè, solo l'affermazione di un punto di vista empirista rispetto a quello idealista, perché il percorso delle ricerche di Nietzsche era andato ben a fondo nella messa in guardia circa le operazioni e gli errori della ragione, circa l'elaborazione concettuale che la ragione fa dei segnali che giungono dai sensi. «La 'ragione' – scrive nel *Crepuscolo degli idoli*, una delle opere dell'ultimo suo anno di lucidità – è la causa del nostro falsificare la testimonianza dei sensi. In quanto i sensi ci mostrano il divenire, lo scorrere, il cambiamento, non mentono...Ma Eraclito avrà ragione in eterno nell'affermare che l'essere è una vuota finzione. Il mondo 'apparente' è l'unico mondo: il 'vero mondo' è solo *un'aggiunta mendace* [...]»<sup>55</sup>.

E quando, nel XIX secolo, col sopravvento preso dal pensiero positivista sulla metafisica, il valore del mondo vero si dissolve, che cosa rimarrebbe? È ciò che si chiede Nietzsche a conclu-

<sup>54</sup> SCHMIED 1988, p. 77.

<sup>55</sup> NIETZSCHE 1888a, p. 41.

sione della sua famosa pagina di sintesi della storia della metafisica occidentale, *Come il mondo vero finì per diventare favola*, nel *Crepuscolo degli idoli*. Rispondeva:

Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? Forse quello apparente? Ma no! Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente! (Mezzogiorno; momento dell'ombra più corta; fine del lunghissimo errore; apogeo dell'umanità; Incipit Zarathustra)<sup>56</sup>.

Nietzsche, dunque, fa scaturire una nuova dimensione entro cui pensare la vita; anche se questa dimensione non ha nulla a che fare con la visione di un nuovo finalismo, di un altro mondo vero. Zarathustra è la figura enigmatica di quest'apertura che ha nella revisione dell'idea del tempo il suo fulcro: è il tema dell'eterno ritorno, di un tempo non lineare ma ciclico. Nel celebre discorso *La visione e l'enigma*, nel terzo libro di *Così parlò Zarathustra*, passaggio cardinale della riflessione enigmatica di Nietzsche sul tempo, il personaggio del nano – simbolo della forza di gravità – borbotta sprezzante: «Tutte le cose diritte mentono [...]. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo».<sup>57</sup>

De Chirico è stato lettore affascinato dello *Zarathustra*. E chissà se quei bellissimi quadri che dipinge tra il 1912 e il 1914 dando al fondo della scena una sensibile curvatura che sovverte l'abituale configurazione secondo linee rette delle sue geometrie spaziali non siano stati una eco della suggestione che «il tempo stesso è un circolo». Ma più in generale direi che De Chirico e Picasso, all'inizio del Novecento, possano essere considerati come i primi artisti a muoversi con spirito del tutto originale dentro quella nuova e ignota dimensione – estranea sia a una tradizionale concezione metafisica del mondo sia a una più moderna, ottocentesca, visione oggettualmente realistica del mondo – che nelle arti visive si configurava come tema di una nuova

<sup>56</sup> NIETZSCHE 1888a, p. 47.

<sup>57</sup> NIETZSCHE 1883-1885, p. 184.

ricerca spazio-temporale, che non fosse più né quella dell'arte in rapporto all'ideale né quella dell'arte in rapporto al vero, al reale fenomenico assunto come dato. Per i quadri di Picasso e de Chirico di quegli anni si può ben dire, a me pare, che il mondo vero fosse caduto e con quello anche e completamente il mondo apparente.

Dunque, nulla di più nietzschiano del tema nietzschiano dell'apparenza e nulla di più proiettato verso l'avvio del nuovo secolo, verso l'apertura di una nuova scena esistenziale e culturale. Nulla, voglio dire, di più distante dall'idealismo naturalista ed empatico di Schopenhauer entro cui nuotava il suo pessimismo. Schmied, tuttavia, in questa sua ricapitolazione riprende e sviluppa motivi formali già enunciati in rapporto al precedente tema del non-senso discusso in rapporto a Schopenhauer, e quindi anche a Nietzsche. Dico 'tuttavia', perché vorrei sottolineare che se già nella sua trattazione dell'influenza di Schopenhauer su de Chirico, come abbiamo visto, la presenza di Nietzsche non appariva estranea alla formazione dei motivi formali della pittura metafisica, ora quegli stessi motivi, ulteriormente sviluppati, vengono agganciati alle suggestioni ricevute propriamente da Nietzsche, sono intesi come modi di rappresentazione della 'apparenza' nietzschiana. Scrive Schmied:

Lo spazio iconografico di de Chirico ha sin dall'inizio il carattere di una scena teatrale. Ciò gli consente di stravolgere la prospettiva in quinte, che appaiono così prive di profondità, come a teatro. Le loro prospettive possono quindi contraddirsi in modo così palese senza mettere in dubbio la suggestiva realtà del quadro [...]. Spesso questo carattere di scena teatrale viene sottolineato anche da un pavimento di assi di legno, cosicché non si riesce a capire se si tratti di un interno o di un esterno [...]. Nei suoi quadri, de Chirico ha in un certo senso tolto il terreno sotto i piedi alla realtà. Le cose sono collocate nel vuoto, in uno spazio senza fondo. È appunto questo il senso della scena teatrale: sono le assi di legno a indicare il mondo<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> SCHMIED 1988, p. 77.

Pur dentro quella fluidità dei rinvii di cui ho parlato, che rende avvedutamente quasi inestricabile il nodo delle influenze esercitate dai due filosofi sull'artista, e pur nel riconoscimento a de Chirico di un marcato e basilare legame col pessimismo schopenhaueriano, sembra chiaro che, riguardo alle ricadute formali sul linguaggio della pittura metafisica, l'influenza dei motivi culturali nietzschiani risulta – nella lettura di Schmied – del tutto prevalente e determinante.

Questo giudizio viene confermato da un successivo saggio di Schmied, apparso nel catalogo della mostra, *Die andere Moderne*, tenutasi tra il 2001 e il 2002, prima a Monaco poi a Düsseldorf, dedicata alla pittura sia di Giorgio de Chirico che del fratello Alberto Savinio<sup>59</sup>. Il saggio ha per titolo *Geographisches Schicksal? De Chirico und die geistige Heimat der metaphysischer Kunst*<sup>60</sup>. Schmied riprende qui la sua precedente analisi del carattere e del ruolo della prospettiva nella 'scena teatrale' dechirichiana. E osserva che, per quanto l'arte di de Chirico sia stata precocemente messa in rapporto con quella di Paolo Uccello, egli «cerca di annullare quanto Uccello ha conquistato». Ma non nel senso che voglia rinunciare «in linea di principio alla prospettiva». Scrive Schmied:

De Chirico ha infranto la prospettiva e così rende possibile la convivenza di molte prospettive. Se gli oggetti in Uccello attraverso la subordinazione alla prospettiva centrale avevano acquistato un'intensa e addirittura pesante corporeità, essi perdono con de Chirico i loro volumi, diventano piatti, si riducono a quinte<sup>61</sup>.

E si chiede: «Com'è riuscito de Chirico a restare fedele al mondo dei fenomeni e tuttavia ad allontanarli da noi?». Risponde osservando che «dipinge il mondo come apparenza», ma che il mezzo principale di cui si serve per raggiungere lo scopo di

<sup>59</sup> BALDACCI, SCHMIED 2001.

<sup>60</sup> SCHMIED 2001, pp. 81-95.

<sup>61</sup> SCHMIED 2001, p. 91.

mettere in dubbio fin dalla base il mondo in cui le cose appaiono è «il disturbo, lo spostamento della prospettiva». E si chiede ancora: «Come arrivò de Chirico a questo rapporto con la prospettiva?». Ebbene, per Schmied all'origine di quest'aspetto fondamentale del linguaggio della pittura metafisica vi erano state le «sue letture filosofiche». E il riferimento è Nietzsche. Egli si collega brevemente ad alcuni passaggi della monografia sull'artista pubblicata da Paolo Baldacci nel 1997 – passaggi dedicati alla «scoperta di Nietzsche da parte di de Chirico», tra i quali compaiono rinvii allo *Ecce homo* nietzschiano – per chiamare in gioco la circostanza che il filosofo «fu costretto dalla necessità ad attribuire alla medesima cosa prospettive mutanti». Ed ecco che, riprendendo espressioni usate da Nietzsche nel suo *Ecce homo*, altro libro del 1888 e libro guida della ricezione dechirichiana di Nietzsche, Schmied propone il seguente parallelo tra Nietzsche e de Chirico:

Egli [Nietzsche] parlò della capacità del pensiero di 'fare salti', della capacità 'di guardare dietro l'angolo'. Era in grado di 'cambiare la prospettiva', di 'spostarla'. De Chirico lo ha seguito alla lettera. Ha 'cambiato' letteralmente la prospettiva, l'ha 'spostata'<sup>62</sup>.

Questo confronto, efficace ma singolare perché stringe una connessione così diretta tra le immagini concettuali d'un filosofo e quelle dipinte di un artista, fin nei modi formali molto particolari secondo cui esse sono state realizzate, giunge a una sintesi interpretativa nell'ulteriore svolgimento della riflessione critica, laddove Schmied afferma:

Egli [De Chirico] ha in tal modo cambiato fundamentally il nostro sguardo sulle cose. Strette tra diverse prospettive, esse perdono la loro consistenza plastica e spesso anche la loro evidenza oggettiva. La fragilità delle cose, il rischio del loro scomparire causano un'aspirazione di vuoto – come se il dominio del nichilismo preannunciato da Nietzsche volesse mettere in dubbio ancora una volta in

<sup>62</sup> SCHMIED 2001, p. 92.

un altro modo l'esistenza delle cose"<sup>63</sup>.

Schmied lega, dunque, l'originale visione spaziale della metafisica di de Chirico al cosiddetto prospettivismo nietzschiano. In *Genealogia della morale*, opera del 1887, il filosofo definisce nei seguenti termini questa sua importante concezione, insieme anti-metafisica e antipositivistica, che chiamiamo 'prospettivismo':

Esiste *soltanto* un vedere prospettico, *soltanto* un 'conoscere' prospettico: e *quanti* più affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, *quanti più* occhi, differenti occhi sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro 'concetto' di essa, la nostra 'obiettività'<sup>64</sup>.

Ebbene, guardando al complesso dell'interpretazione di Schmied, a me sembra che anch'essa, come quella di Calvesi, pur se in modi diversi, non colga tutto il valore di quella citazione da Schopenhauer, anche se riconosce la diretta influenza dei motivi schopenhaueriani e accorda un ruolo basilare nell'interpretazione di de Chirico al significato di quel passo. Mi colpisce in particolare che nel suo saggio del 2001 egli abbia legato alla ricezione di Nietzsche la suggestione di vuoto della scena pittorica di de Chirico.

Se i modi della spazialità metafisica vengono ricondotti all'influenza del prospettivismo nietzschiano e anche il vuoto del non-senso, questo togliere «il terreno sotto i piedi alla realtà», sono ricondotti al tema centrale dell'*apparire* nietzschiano, che cosa ne rimane, nel linguaggio di de Chirico, dell'influenza di Schopenhauer?

L'interpretazione di Schmied, come abbiamo visto, riconosce una profonda presenza al pessimismo schopenhaueriano nell'animo di de Chirico. Schopenhauer è visto come il punto di partenza del distacco di de Chirico dalla realtà ordinaria. Quella

<sup>63</sup> SCHMIED 2001, p. 92.

<sup>64</sup> NIETZSCHE 1887, p. 113.

citazione di Schopenhauer, cui l'artista ricorre, esplicita che la relazione si stringe proprio sul punto del superamento della vita immediata, della vita intessuta di rapporti di buon-senso, ordinati dalla logica e consolidati dalla memoria.

Di quest'aspetto le pagine schopenhaueriane sono una miniera d'indicazioni e suggestioni, ed erano state tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un avvertimento incisivo all'uomo della società e della città moderna – del commercio, della produzione, del capitale – riguardo alla mancanza di un senso profondo nella vita. La poetica metafisica di de Chirico nasce da questo allontanamento schopenhaueriano dal mondo. Dice Schmied, parlando dell'influenza di Schopenhauer su de Chirico e dunque della capacità dell'artista di percepire l'«estraneità o estraniamento dal mondo degli oggetti più consueti che ci coglie all'improvviso»:

Forse è proprio questa nuova visione, questo modo spregiudicato e libero di vedere la consuetudine, la quotidianità, le architetture, gli oggetti, che costituisce l'aspetto più rilevante dell'opera di de Chirico<sup>65</sup>.

Ma occorre non dimenticare che all'interno della cultura europea di quegli anni le rielaborazioni dell'importante motivo schopenhaueriano dell'estraniamento dal quotidiano e dal convenzionale erano state molteplici e diverse. Per rimanere nel campo più vicino a de Chirico, cui fa riferimento Calvesi nel suo menzionato libro del 1982, c'è a Firenze il caso precoce di Giovanni Papini, che da letterato, filosofo, critico d'arte – da intellettuale dunque moderno e buon conoscitore della lingua e della cultura tedesca – recepisce e rielabora fin dai primi anni del Novecento il pensiero sia di Schopenhauer che di Nietzsche. Calvesi si richiama in particolare alla raccolta di brevi racconti dal titolo *Il tragico quotidiano*, pubblicata da Papini nel 1906. Pensando a quei racconti, Calvesi rileva che Papini «aveva già inventato una sua 'Metafisica', facendo anche largo uso, come vedremo, di questa parola. E aveva deviato il pensiero di

<sup>65</sup> SCHMIED 1988, p. 68.

Schopenhauer verso l'atmosfera misterizzante e sospensiva del Simbolismo»<sup>66</sup>. Come abbiamo già osservato la periodizzazione di Calvesi non è sostenibile: de Chirico non ha soggiornato a lungo a Firenze prima di stabilirsi a Monaco, il rapporto con i testi di Nietzsche e Schopenhauer non può essere stato mediato o addirittura anticipato dai racconti di Papini, dal suo *Il tragico quotidiano*. Tuttavia è interessante confrontare de Chirico con i motivi sviluppati da Papini e proprio seguendo qualche passaggio del discorso di Calvesi.

Calvesi avanza anche l'ipotesi che de Chirico possa «aver letto Papini prima di Schopenhauer»<sup>67</sup>. Questa suggestione critica emerge dal confronto tra un passo dell'introduzione papiniana a *Il tragico quotidiano* e un passo del testo, *Sull'arte metafisica*, pubblicato da de Chirico nella rivista "Valori Plastici". Calvesi richiama l'attenzione sulla presenza di Schopenhauer – e proprio del tema del distacco dalla interpretazione ordinaria del mondo – nei motivi di fondo indicati dal letterato come ispiratori dei suoi racconti. Riprendo parte della citazione da Papini di Calvesi:

La nostra meraviglia e la nostra paura derivano dalla rarità delle cose che le producono e niente ci può far credere che alcune cose abituali non contengano, virtualmente, una maggiore meravigliosità di quella che alcuni cercano nelle avventure e negli spettacoli più singolari [...]. Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari [...]. Noi siamo abituati a questa esistenza e a questo mondo, non ne sappiamo più vedere le ombre, gli abissi, gli enigmi, le tragedie e ci vogliono ormai degli spiriti straordinari per scoprire i segreti delle cose ordinarie. Vedere il mondo comune in modo non comune: ecco il vero sogno della fantasia<sup>68</sup>.

Calvesi cita poi quest'altro passo dell'introduzione di Papini:

<sup>66</sup> CALVESI 1982, p. 19.

<sup>67</sup> CALVESI 1982, p. 19.

<sup>68</sup> CALVESI 1982, p. 19.



Per meravigliarsi bisogna dimenticare: l'arte dell'oblio precederà l'arte della meraviglia. Ma gli uomini [...] passano accanto a dei misteri senza voltarsi [...]. Credo che il terrore è più grande quando è prodotto della riflessione su cose o fatti che sono di tutti <sup>69</sup>.

Il passo dechirichiano richiamato da Calvesi, come ora vedremo, spiega in termini semplici ed essenziali il meccanismo su cui ruota l'apparizione dell'aspetto metafisico delle cose e fa riferimento esplicitamente a Schopenhauer e al valore che il filosofo attribuisce alla memoria come collante della visione logica e ordinariamente razionale della realtà. In questo passo de Chirico, parlando di 'stupore' e 'terrore' per l'intuizione di una diversa immagine della realtà, sembra riecheggiare le espressioni di 'meraviglia' e 'terrore' che erano state usate anni prima da Papini. Recupero solo una parte della citazione di Calvesi da de Chirico:

Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri: tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce perché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili e indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott'un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose<sup>70</sup>.

Non c'è dubbio. È evidente, come ha fatto rilevare Calvesi, la comune e simile derivazione dei motivi di Papini e di de Chirico dallo schema schopenhaueriano, quello citato da de Chirico nel manoscritto parigino Paulhan, secondo il quale per avere «delle idee originali, straordinarie, forse immortali, basta isolarsi dal

<sup>69</sup> CALVESI 1982, p. 20.

<sup>70</sup> CALVESI 1982, p. 20.

mondo e dalle cose per qualche istante [...]». Direi inoltre che è del tutto plausibile, anzi probabile, che de Chirico abbia conosciuto *Tragico quotidiano* di Papini; ma non nel 1906, bensì dopo essersi stabilito a Firenze nel 1910. Ed è anche possibile che in questa sua esemplificazione del 1919 dell'aspetto metafisico delle cose, di carattere più concettuale che poetico, sia stato influenzato dall'introduzione di Papini ai suoi racconti, dato che de Chirico in questo caso parla dell'aspetto metafisico delle cose collocandolo in un contesto del tutto ordinario, di vita quotidiana, facendo suo dunque il punto di vista che aveva scelto anni prima Papini. De Chirico parla dello scaturire della visione metafisica da un'improvvisa caduta della memoria. La mancanza di memoria genera la pazzia, aveva osservato Schopenhauer, cioè la fuoriuscita dall'ordine della logica razionale. È una circostanza pratica del tutto comune, che non ha nulla di straordinario, ma che può suscitare qualcosa di straordinario. Come Papini aveva preso spunto da questo motivo schopenhaueriano, così fa de Chirico anni dopo, richiamandosi a Schopenhauer e di fatto ritrovandosi su un terreno già arato da Papini.

Ma occorre chiedersi: c'è vicinanza tra i contenuti emotivi, sentimentali, culturali che ispirano i racconti di Papini e i quadri metafisici di de Chirico, soprattutto quelli degli inizi della sua pittura che dovrebbero portare i segni più evidenti di una qualche derivazione da essi, a voler seguire il discorso di Calvesi?

Calvesi sostiene di sì. Direi: in parte di sì. A me pare proprio di no.

Dico 'in parte', perché in effetti egli afferma che *Il tragico quotidiano* «dovette avere un'influenza assolutamente decisiva per l'orientamento poetico e ideologico del grande pittore»<sup>71</sup>. Non si riferisce, in definitiva, alle forme del linguaggio metafisico de-chirichiano, ai quadri propriamente, ma al loro retroterra ideologico e poetico. Sto facendo una distinzione troppo sottile? Si

<sup>71</sup> CALVESI 1982, p. 21.

può fare in generale questa distinzione tra idee artistiche e linguaggio artistico di un autore? In questo caso, considerando lo iato che Calvesi ha registrato tra l'arte di de Chirico – «quella immensa capacità di rivelazione» – e la formazione delle sue idee artistiche – «bricoleur lucido e potente» –, credo che questa distinzione sia pertinente.

Calvesi cerca di dimostrare, con tutta una serie di riferimenti ai racconti di Papini, che i temi di fondo della pittura metafisica vi erano già esposti. Ne riporto alcuni. La fissità e la sospensione sono ritrovate ne *Lo specchio che fugge*, in cui è presentata la circostanza di un arresto del mondo, «che tutte le cose restassero in quel punto in cui erano e che tutti gli uomini diventassero immobili, quasi statue [...]»<sup>72</sup>. Il tema di una sospensione misteriosa del tempo è riproposto ne *L'orologio fermo alle sette*, in cui si racconta la storia di un vecchio orologio fermo da molti anni sulle sette, che tuttavia quando la giornata giunge a quell'ora fa sentire i suoi rintocchi:

Due volte ogni giorno, in due fulminei momenti ogni giorno, quella macchina morta fa parte della vita, quell'antica immobilità sembra rientrare in moto [...]»<sup>73</sup>.

E cito ancora, per finire, il racconto che sembra più suggestivo nell'ottica calvesiana, *L'ultima visita del gentiluomo malato*. Qui il tema coinvolto è quello del sogno, fondamentale per la metafisica dechirichiana. Il soggetto, allo stesso tempo di dimensione quotidiana e tuttavia di natura del tutto straordinaria e misteriosa, è quello dell'incontro con una singolare figura, che si scopre essere, per sua confessione, non un uomo, bensì il sogno di un uomo: «Io esisto – dice – perché c'è *uno* che mi sogna, c'è *uno* che dorme e sogna e mi vede agire e vivere e muovere e in questo momento sogna ch'io dico tutto questo»<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> CALVESI 1982, p. 21.

<sup>73</sup> CALVESI 1982, p. 23.

<sup>74</sup> CALVESI 1982, p. 25.

L'argomentazione di Calvesi è convincente, tuttavia, se si sposta lo sguardo dai motivi ideologici che ispirano i racconti di Papini, cioè dai suoi temi narrativi, nella loro derivazione dalla cultura simbolista a cavallo tra i due secoli, e si confrontano i testi di de Chirico e di Papini nella loro effettualità artistica, cioè nel loro linguaggio, la differenza immediatamente percepita non potrebbe essere maggiore. Non a caso, credo, Calvesi si guarda bene dal suggerire una qualche affinità di linguaggio tra i due autori. Infatti, mentre nei racconti di Papini ci si ritrova sempre tra gli aneddoti fantastici di una situazione quotidiana e concreta, nei quadri di de Chirico la figurazione supera di netto la trama, il *plot*, e raggiunge quella dimensione dell'assoluto rispetto al reale oggettivo che si riconosce come carattere costitutivo dell'arte astratta di inizio Novecento. In effetti, a rigore, il proposito espresso da Papini nella sua introduzione non lo si può ritenere del tutto raggiunto, proprio perché il misterioso, il grottesco, il terribile, che egli si propone di scoprire dentro il tessuto della quotidianità, non appartengono veramente alla quotidianità, sono bensì espressione di un'atmosfera ancora da racconto romantico, gotico, in cui è il soprannaturale a entrare nel quotidiano, piuttosto che il quotidiano a mostrarsi in un aspetto sorprendente. In questi racconti accade di incontrare nel quotidiano il Demonio, Amleto, Don Giovanni, l'Ebreo errante, per esemplificare ciò che sto osservando.

Ecco che il confronto con i racconti di Papini fa risaltare, all'opposto, quanto l'aspetto schopenhaueriano della pittura metafisica di de Chirico, cioè la rappresentazione di un'estraneità alla visione ordinaria e quotidiana della vita, si realizza generando una dimensione veramente altra, a-logica, fino in fondo partecipe del sentimento del non-senso, piuttosto che riproporre quelle misteriose atmosfere papiniane 'ai confini della realtà', per usare il titolo italiano di una suggestiva e fortunata serie televisiva americana degli anni cinquanta-sessanta.

Calvesi non problematizza la differenza tra il linguaggio dei racconti di Papini e quello dei quadri metafisici di de Chirico.

L'origine del 'plusvalore' della pittura dechirichiana la si può ritenere attribuibile, dal punto di vista di Calvesi, a «quella immensa capacità di rivelazione che gli rivelava la pienezza del nulla», di cui l'artista a lui pare naturalmente dotato nella «innocenza» delle sue manipolazioni culturali.

Ma anche Schmied, in definitiva, fa scivolare la tematica dell'estraniamento fuori dal processo di formazione del linguaggio della metafisica dechirichiana, che è ricondotto all'influenza di Nietzsche. Diversamente da Calvesi, Schmied ne riconosce l'origine nel rapporto diretto con i testi di Schopenhauer. Egli dà sì rilievo alla citazione del passo schopenhaueriano di cui stiamo parlando, che Calvesi invece aveva giudicato riduttivamente all'interno della sua ipotesi di mediazione papiniana, ma il principio dell'estraniamento ricavato da Schopenhauer ed esibito nel manoscritto parigino appare essere una sorta di premessa sentimentale-poetica-ideologica della metafisica e non anche un ingrediente interno al processo di formazione del suo linguaggio.

7.

Indagando sulla relazione della metafisica dechirichiana con i motivi filosofici di Schopenhauer e di Nietzsche, il prestare attenzione al tema del corpo e del negativo, cioè al tema del corpo come corpo malato, può far emergere meglio – credo – il significato della citazione dechirichiana dal passo di Schopenhauer nel saggio *Pensieri riguardanti l'intelletto in generale e sotto ogni rapporto* di cui stiamo parlando.

Che penso della citazione e del suo interrompersi prima del riferimento di Schopenhauer all'azione del genio? Credo che, proprio in quanto il rapporto del linguaggio di de Chirico con il nichilismo di Schopenhauer si stringe in quel passo lasciando cadere il riferimento al ruolo del genio nell'estraniarsi dall'ordine quotidiano e razionale delle cose, il distacco dal senso – cioè dalla illusione – della vita comune diviene immediatamente espressione di un nulla radicale, di un vuoto d'esistenza e di

realtà.

De Chirico, depennando il percorso metafisico ed empatico nella natura e nel mondo, cioè il percorso attraverso la volontà dall'io al nulla, recupera la suggestione del nulla nella sua interezza e radicalità, nel suo essere un assoluto. Esclude, in definitiva, una propria partecipazione alle suggestioni di non-senso del quotidiano, cioè al polo d'inizio del percorso schopenhaueriano, quello segnato dalle illusioni della conoscenza, dal *velo della māyā*, e recupera il polo finale, la meta del percorso, l'abbandonarsi al nulla nella rinuncia completa alla volontà. È la suggestione di questa dimensione, di questo estremo, che viene estrapolata e resa assoluta. Dalla idealizzazione umanistica della vita umana in una prospettiva tendente al nulla proposta dal pensiero di Schopenhauer si passa nella pittura metafisica di de Chirico alla rappresentazione immediata del negativo, dell'estremo del negativo. Il distacco dalla vita annunciato dalla filosofia di Schopenhauer viene raccolto e trasformato – in definitiva potenziato – proprio dall'assenza nell'orizzonte della rappresentazione artistica dechirichiana del valore metafisico attribuito da Schopenhauer all'arte del genio.

Per esaminare la questione attraverso l'evidenza di un esempio particolare, richiamo l'attenzione sulla circostanza che secondo la concezione dell'arte di Schopenhauer il realismo della pittura fiamminga aveva avuto il merito di sottrarre alla fugacità del tempo scene e avvenimenti che rappresentano la varietà della vita umana quotidiana, mettendo così in luce l'idea di umanità, superando dunque le particolarità immediate in una visione che ne rivelava il significato interiore e generale. Scrive Schopenhauer:

Che anzi, la stessa fugacità del momento fissato dall'arte in simili tele (dette oggi 'quadri di genere') suscita in noi una speciale soave commozione; infatti fissando in immagini durature questo mondo fuggitivo, eterna successione di avvenimenti staccati, che pur costituiscono l'insieme della vita, l'arte della pittura compie un'opera, che, sollevan-

do il particolare all'idea della specie, sembra immobilizzare la fuga stessa del tempo<sup>75</sup>.

Ebbene, la metafisica dechirichiana non sottopone a idealizzazione il relativo delle volontà particolari per recuperarne nella rappresentazione artistica un'essenza atemporale, cioè il sentimento di una più oggettiva espressione della volontà, dunque di una caduta della volontà soggettiva. Al contrario, cerca fino in fondo la suggestione del negativo, sottraendo radicalmente alla scena l'espressione della volontà di vita e dunque la condizione del senso. In Schopenhauer, il primo andare oltre la soggettività della rappresentazione da parte di un individuo comporta il superamento del suo identificarsi con la propria volontà e il proprio corpo per attingere una coscienza più ampia dell'essere nel mondo e nella volontà; nella pittura di de Chirico, alla caduta dell'idea della volontà e del ruolo del genio si accompagna la scomparsa della rappresentazione della volontà di vita e dunque del senso che nasce dalla connessione della volontà di vita con la rappresentazione.

In definitiva, il nichilismo del filosofo trapassa in quello dell'artista proprio attraverso la soppressione del pensiero e del sentimento della volontà. È questa soppressione che fa emergere sulla scena della pittura metafisica, illusivamente reale, il non-senso radicale del mondo; l'apparire del non-senso nasce dal silenzio sceso sulla volontà di vivere e dallo scomparire nell'immagine artistica del senso connesso alla volontà di vivere. La suggestione del nulla azzerava quella dell'esistere. Ciò significa – io credo – che de Chirico, facendo cadere il riferimento all'attività del genio, non si è limitato a eliminare un tema che cominciava a essere obsoleto. Si libera certo di tutto un percorso metafisico ed empatico di cui non aveva bisogno e che Nietzsche aveva superato. Ma non si priva di quella dimensione fondamentale e radicale del pensiero schopenhaueriano che è il nulla, a cui in definitiva è lo sguardo del genio a dare accesso.

<sup>75</sup> SCHOPENHAUER 1818, p. 336.

Schmied ha messo in evidenza l'importanza dell'assimilazione del nulla schopenhaueriano da parte di de Chirico. Io però vorrei non tanto rafforzare il valore di quest'aspetto, quanto soprattutto tradurlo da premessa ideologica o poetica del linguaggio di de Chirico in componente attiva all'interno del suo linguaggio.

L'artista rovescia il luogo di apparizione del nulla e cambia il modo della sua apparizione. Il nulla in Schopenhauer era la meta sensibile ma indistinta di un percorso di allontanamento dalla volontà di vita, l'estremo di un processo di *décadence*, come Nietzsche chiama quella perdita di vitalità. Nella pittura metafisica di de Chirico il nulla c'è subito, la sua suggestione è subito avvertibile e appare come forma sensibile e distinguibile: è, è presente, è il fondo della scena dipinta. Come se nel vuoto di uno stampo, nel vuoto di una forma recipiente si facesse presente con le forme della rappresentazione un pieno mai distinguibile da quel vuoto. Nel vuoto spaziale della prima pittura metafisica di de Chirico prende forma la rappresentazione – la scena – di un vuoto di vita.

Nella rappresentazione pittorica di de Chirico scompare l'avvertimento della volontà, della volontà di vivere; e scompare il senso delle cose, che senza la volontà di vivere manca. Ecco che il mondo si rivela un'apparizione fantasmatica. Riprendo un passo schopenhaueriano precedentemente citato relativo al ruolo fondamentale della volontà, al suo essere la cosa in sé, il *primum* che dà senso alle cose, che altrimenti ci appaiono come meri oggetti dell'attività di rappresentazione:

[...] affinché gli oggetti che appaiono in dette forme non siano vuoti fantasmi ed abbiano un significato, bisogna che essi indichino qualcosa, siano cioè l'espressione di qualcosa che non sia essa stessa oggetto (cioè rappresentazione: puramente relativa e condizionata dal soggetto), ma di qualcosa che sussista indipendentemente dalle forme, di un elemento che a queste si contrapponga come una condizione, in altre parole, non di una rappresentazione ma di una cosa in sé.



Ma se manca il *primum* della volontà nella scena dechirichiana, non mancherà anche ciò con cui la volontà – come spiega Schopenhauer – s’identifica nel suo apparire nel mondo della rappresentazione? Non mancherà cioè il corpo, che è il luogo nel quale la volontà si esprime ed è avvertita? La mia è chiaramente una domanda retorica; infatti la scomparsa della fisicità plastica dei corpi, della suggestione di consistenza tangibile dei corpi e più in generale proprio la scomparsa dalla rappresentazione del corpo vivo, della sua potenza espressiva-affettiva, costituisce la più chiara evidenza nei dipinti della metafisica dechirichiana di quell’«aspirazione di vuoto» di cui Schmied ha parlato, legandola all’influenza di Nietzsche. Nella pittura metafisica di de Chirico, che è radicale rappresentazione della suggestione del nulla, il corpo scompare. Il corpo necessariamente scompare.

Il corpo in Schopenhauer si era rivelato il primo luogo di avvertimento della volontà e di tutti i suoi affetti: dei piaceri e dei dolori. Il corpo segnala anche la malattia dell’uomo, la natura ontologica di questa malattia: il partecipare di un universale senza ragione.

Il corpo è volontà di vita, ma condanna l’uomo alla morte e alla sofferenza. Il corpo, dunque, è il punto di partenza in Schopenhauer di un percorso d’evasione spirituale dalla volontà di vita, di evasione dal corpo. I due punti estremi, polari, della filosofia di Schopenhauer e del percorso virtuoso che essa indica all’uomo sono da un lato il corpo della volontà di vita e dall’altro il nulla verso cui si orienta l’uomo virtuoso nella sua contemplazione del mondo che rifugge dalla volontà di vita. Si può dire che in Schopenhauer al male che è intrinseco alla volontà di vita venga opposto l’estraniarsi dalla volontà di vita e dal corpo. Quel che appare nel pensiero di Schopenhauer è che il corpo è irrimediabilmente malato, ma anche che la sua malattia non è affrontabile rimanendo dentro il corpo. La meta del percorso di evasione dal corpo, il nulla, è accettare l’annullamento del corpo. De Chirico fa sua questa suggestione. Lascia scomparire il corpo; ma lascia scomparire anche il per-

corso della metafisica schopenhaueriana, l'idealità della metafisica. Mettendo del tutto da parte la relazione empatica con la natura, de Chirico rovescia con un'operazione cerebrale la posizione del nulla: da esito finale di un percorso di sublimazione a condizione di fondo, basilare. In questa operazione scompare il corpo e dunque il confronto con il corpo malato, ma compare appunto il nulla. C'è un'assolutizzazione del negativo. Il vuoto della scena dechirichiana rappresentando il nulla dice astrattamente ma sensibilmente il vuoto di vita.

Il nulla rappresentato dalla pittura metafisica di de Chirico è il male? Già il nulla cui approda il percorso dell'uomo in Schopenhauer non è il male. Il filosofo in questa rinuncia al volere non vede il male, bensì la fine del male. Sembra affascinato dall'apparire di una dimensione indicibile: è nulla proprio tutto ciò che abitualmente chiamiamo mondo. Ricordo le ultime parole de *Il mondo*, già prima citate:

Lo riconosciamo francamente: per coloro che sono ancora animati dal volere, ciò che resta dopo la totale soppressione della volontà è il vero e assoluto nulla. Ma, viceversa, per coloro in cui la volontà si è convertita e soppressa, è proprio questo mondo così reale, con tutti i suoi soli e le sue vie latte, ad essere il nulla<sup>76</sup>.

Il corpo per Schopenhauer è un ponte che dal primo avvertimento della volontà come autocoscienza del singolo individuo conduce fino al suo abbandono all'universale: alla dimensione infinita e atemporale della volontà. È un ponte per evadere dallo spazio e dal tempo, dalla finitudine del singolo vivente. È in definitiva un ponte che supera la malattia, ma conducendo a esaurimento la condizione della malattia: la volontà di vita dell'uomo. De Chirico colloca la sua scena dipinta dentro questa suggestione di assenza della volontà, ma il suo far apparire il nulla non ha legami con il percorso della visione metafisica di Schopenhauer, se non perché sembra coglierne esattamente il misterioso momento finale. De Chirico apre in effetti la sua

<sup>76</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp. 575- 576.

scena nel luogo in cui Schopenhauer porta a conclusione il percorso dell'uomo. Tutto ciò che è mondo – diceva il filosofo – è nulla. Ma nulla può essere più detto quando questo rovesciamento sia avvenuto. Come parlare oltre tale soglia?

La scena di de Chirico mostra – fa vedere e sentire – questa dimensione del nulla di volontà. Tutto ciò che è 'mondo rappresentato' è rappresentato come radicalmente privo di senso. In fondo, il primo enigma della pittura metafisica dechirichiana è proprio in questa rappresentazione satura di nulla. La sua scena prima non consiste nel mostrare il male, ma nel fare avvertire sensibilmente il nulla nel mondo rappresentato. La pittura metafisica consente infatti di sentire con i sensi, cioè di percepire, quello che le parole di Schopenhauer sospendono invece in un'assoluta immaterialità lasciando apparire una dimensione indicibile. Questa suggestione della mancanza della volontà di vita vale nei quadri come suggestione di un assoluto della mancanza, di una fondamentale mancanza. Non è rappresentato dunque il male, ma è suscitato un sentimento d'inquietudine e di smarrimento che s'intreccia in parte dolcemente in parte velenosamente con l'intimo della volontà di vita di ciascun osservatore dell'opera.

8.

Se mi pongo davanti a uno di quei straordinari quadri di de Chirico degli inizi degli anni dieci; se ora, come mi capita, vado a guardare da vicino una sua piccola tela dipinta a olio nel 1914, *L'enigma della partenza*, della Fondazione Magnani Rocca, che per qualche mese è qui a Roma nel corso del 2016 in una sala della Galleria d'Arte Moderna, che cosa vedo? In quali aspetti del linguaggio dell'opera riconosco la dimensione schopenhaueriana di cui sto parlando<sup>77</sup>?

L'intreccio di suggestioni e di motivi derivati da Schopenhauer e da Nietzsche è tanto più inestricabile nella metafisica dechiri-

<sup>77</sup> Un'ottima riproduzione del dipinto è visibile nel sito della fondazione: <http://www.magnanirocca.it>

chiana perché il linguaggio di questa pittura è un'elaborazione tra le più originali dell'inizio del Novecento. È una ripresa sia di pensieri che di forme artistiche. È il frutto di un complesso recupero culturale per una parte; ma è anche una rielaborazione di estrema originalità, è qualcosa di nuovo. Siamo di fronte a fusioni di motivi di diversa provenienza che ha senso sezionare, correndo il rischio dell'arbitrio e dell'artificio, solo per l'interesse – che credo sia giustificabile – a rendere un testo visivo in concetti, cioè in osservazioni pensabili dentro il linguaggio verbale.

La prima impressione di fronte al dipinto, esposto in una sala che contiene qualche altro quadro ben più grande di altri artisti, è la singolare capacità d'attrazione dell'occhio di questa piccola tela suscitatrice di tensioni, nella quale si concentra una rappresentazione densa di forme e di scansioni spaziali secondo un'articolazione dei piani di profondità particolarmente serrata e complessa. Non vi sono segni o colori che risaltino e che colpiscano l'occhio già da lontano, tuttavia il quadro attrae e funziona ben prima che si sia abbastanza vicini da poterne leggere la scena nella sua precisa composizione figurativa. Si avverte che quel nitido spazio dipinto non contiene un racconto già noto, non rappresenta qualcosa di cui in qualche modo sappiamo, ma conduce piuttosto lo sguardo su un nascosto della vita.

Senza dubbio, come ha evidenziato l'interpretazione di fondo di Schmied, l'effetto visivo del quadro dipende molto dall'organizzazione delle prospettive spaziali. Il palazzo porticato posto di fronte al riguardante lascia che l'occhio traguardi al di là di sé un muro e poi una vela, passando attraverso la direttrice dell'arco e della finestra. L'edificio in scorcio sulla sinistra segnala la profondità della scena e costituisce l'altra sponda dello spazio di mezzo sul quale, in primo piano, è la forma di un cubo bianco percorso da tracciati grafici, sormontato da un altro cubo bianco più piccolo; c'è una statua poggiante su due zoccoli sovrapposti, entrambi di base quadrata, e sul fondo la

sagoma di una ciminiera. Le ombre intervengono su questo spazio come forme non meno presenti di quelle degli oggetti raffigurati, fino al caso limite di un'ombra che rinvia a una figura del tutto celata. Il verde del cielo annulla ogni naturalismo, ma, nella sua densità, anche ogni proiezione psicologica o simbolica del riguardante. S'incastra, freddo, nell'architettura dei piani del dipinto.

La rappresentazione è in grado di trasmettere una tale suggestione di respiro cosmico, di atemporalità, di universo visibile ma non tangibile, da richiamare le sensazioni suscitate dai primi dipinti astratti del Suprematismo di Malevich, che per altro non erano ancora apparsi a quella data.

Nel medesimo catalogo del 1983 in cui è il saggio di Schmied sulla relazione della metafisica dechirichiana con la filosofia tedesca, compariva un saggio di William Rubin, dal titolo *De Chirico et la modernité*, che poneva le basi del riconoscimento del valore anticlassico della prospettiva dechirichiana e più in generale dei caratteri espressivi di fondo del linguaggio metafisico. Rubin osservava che «il suo primo stile rappresenta [...] meno la celebrazione del classicismo che la sua critica», nonostante «l'affinità apparente tra le sue prime opere e i maestri fiorentini del *Quattrocento*». Sostiene che se «le sue immagini nascondono una nostalgia di quiete e di ordine classico», si tratta tuttavia di una nostalgia appunto, «perché né il pittore, allora profondamente inquieto, né l'opera possedevano una tale stabilità». Rivendica che i «piani inclinati e gli spazi precari, popolati di personaggi fantomatici e di ombre minacciose, sono preferibilmente romantici che classici, e la loro *stimmung* di melanconia e di abbandono trova una corrispondenza nei versi del romantico Giacomo Leopardi, piuttosto che nei poeti classici». E richiamava l'attenzione sulla circostanza che

le parole-chiave più adoperate nei titoli delle prime opere di de Chirico – infinito, inconsistenza, incertezza, inquietudine, enigma, mistero, sorpresa, angoscia, melanconia – suggeriscono piuttosto una variante latina di un sentimento specificamente moderno e urbano:

l'agorafobia, l'angoscia della piazza dei pittori espressionisti dopo Munch<sup>78</sup>.

Questo riconoscimento di un fondo romanticamente anticlassico di de Chirico, che si colloca nel contesto della sensibilità proto-espressionista tra fine Ottocento e primo Novecento, è molto importante e ritenibile. Su quest'onda, vorrei affiancare un altro richiamo a quello già avanzato relativo al Suprematismo di Malevich: è al Mondrian precubista, in particolare della serie dei *Fari* del 1908-1909. Se si osserva il fondo de *L'enigma della partenza*, si rileva subito il motivo formale del contrasto tra l'estensione in orizzontale del muro e in verticale della ciminiera. È una relazione di valore bidimensionale che esibisce con immediata percepibilità il contrasto tra le due direttrici fondamentali dell'esperienza fisica umana dello spazio: la ciminiera si stacca in verticale dalla orizzontale del muro – che dà l'impressione di percorrere a destra e a sinistra tutta la larghezza della scena – e giunge a un soffio dalla sommità della rappresentazione. È una soluzione tipica del Mondrian precubista, che carica la scena ancora figurativa e naturalistica di valori accentuatamente formali ed espressivi derivanti tuttavia dalle percezioni ottico-tattili, cioè dalla trasposizione dell'esperienza corporea.

Rubin sviluppava il suo saggio mettendo in evidenza la sostanziale affinità dei dipinti metafisici di de Chirico con le opere astratte o astraenti dell'avanguardia europea, prevalentemente parigina, per le nuove soluzioni prospettiche, non unitarie e non illusorie, della rappresentazione dello spazio. Così il celebre quadro di De Chirico *Gare Montparnasse*, per l'ambiguità delle sue suggestioni spaziali, oscillanti tra effetti di bidimensionalità e tridimensionalità, si ritrova nel suo saggio a fianco ai non meno celebri *Atelier rosso* e *Lezione di pianoforte* di Matisse, a un dipinto di Picasso della sua prima fase cubista, a *Prospettiva di una stanza con personaggi* di Klee. Rubin osserva che mentre la prospettiva del Rinascimento «proietta l'immagine di uno spazio senza peri-

<sup>78</sup> RUBIN 1983, pp. 9- 10.

colo e perfettamente praticabile», al contrario «i piani inclinati di De Chirico creano uno spazio che, per quanto non sia assolutamente tappato, si rivela poco profondo e vertiginoso». Riferendosi a *Gare Montparnasse* e a *L'enigma di una giornata*, scrive:

La molteplicità dei punti di fuga di questi dipinti sovverte dunque la coerenza prospettica del Rinascimento mettendo lo spettatore di fronte a tutta una rete di tensioni spaziali che contrastano e minano da un punto di vista psicologico ogni impressione iniziale di quiete e di stabilità»<sup>79</sup>.

E rileva come, man mano che de Chirico procede nella sua esperienza parigina, crescano le affinità con le soluzioni spaziali del modernismo avanguardista:

La prospettiva delle opere del 1913 raddrizza la composizione in modo più radicale che in alcune opere simili eseguite nel 1912 che ci sono giunte (*L'Enigma dell'ora*, per esempio); nel 1914, in tele come *La Passeggiata del filosofo* e *Serenità del saggio*, la linea dell'orizzonte raggiunge letteralmente delle altezze improbabili. Verso la fine del 1914, la profondità dello spazio si riduce ancora maggiormente ne *L'Arco delle scale nere*; per la prima volta, in quest'opera, la linea dell'orizzonte e la fuga verso il fondo sono fatti sparire<sup>80</sup>.

Queste acute e pionieristiche analisi formali del linguaggio della pittura metafisica di de Chirico sono state un eccellente fondale per la successiva interpretazione di Schmied, nel menzionato catalogo della mostra *Die andere Moderne* del 2001-2002, che ha puntato l'attenzione sulle peculiarità spaziali dei suoi dipinti riferendole al prospettivismo nietzschiano come fonte prima d'influenza. Sono due letture integrabili. Entrambe, nell'intenzione di cogliere il nucleo del linguaggio dechirichiano, richiamano l'attenzione sull'originale e antiaccademica complessità spaziale e prospettica della scena metafisica. Rubin rilevava che le opere realizzate a Parigi sono più vicine al modernismo

<sup>79</sup> RUBIN 1983, p.14.

<sup>80</sup> RUBIN 1983, p. 22.

dell'arte della capitale francese rispetto a quelle realizzate prima a Firenze. In effetti, additare questa tipologia di soluzioni formali come caratterizzanti la pittura, e la cultura anche, dell'arte metafisica comporta che si getti la luce prevalentemente su soluzioni formali e compositive che rivelano la vicinanza di de Chirico all'ambiente artistico francese.

A me sembra che bisognerebbe riconoscere anche un altro aspetto formale, e culturale, quale motivo di fondo della metafisica dechirichiana e che la sua origine e formazione preceda Parigi e sia indipendente dal modernismo dell'avanguardia parigina. Possiamo certo coglierlo anche nei dipinti parigini, e dunque nel quadro *L'enigma della partenza* della collezione Magnani Rocca che stiamo osservando, ma lo avvertiamo con maggiore immediatezza ed evidenza nei più semplici o essenziali dipinti fiorentini realizzati tra il 1910 e il 1911.

Questo motivo formale è lo spazio vuoto e delimitato che compare nella ritrovata immagine del dipinto come visione chiusa entro i limiti del quadro, in fondo dentro la cornice del quadro. Dopo l'apertura spaziale del naturalismo ottocentesco, dopo soprattutto la radicale apertura dell'Impressionismo, e dopo le soluzioni di clima simbolista di ritorno all'evidenza del perimetro della scena rappresentata o all'uso della cornice, ma secondo soluzioni inedite che elaborano generalmente il tema della relazione della scena dipinta con l'ambiente esterno<sup>81</sup>, de Chirico reintroduce nella pittura l'idea del quadro rinascimentale: una visione spaziale equilibrata, concentrata, raccolta entro confini geometrici definiti che isolano la rappresentazione dall'ambiente circostante e la impongono come un tutto formale autonomo.

Il passo preparatorio della formazione di questo linguaggio lo vediamo nel *Ritratto del fratello*, dipinto a Milano tra la fine del

<sup>81</sup> Si pensi, per fare un solo esempio, al bordo cromatico dei dipinti neoimpressionisti; soluzione inventata da Seurat.



1909 e i primi mesi del 1910, cui mi sono già riferito, nel quale, al di là della figura in primo piano del fratello posto di fianco, si apre la veduta di un paesaggio della Grecia mitologica inquadrato da un'ampia finestra. È già un tentativo di superamento dello spazio infinito della pittura di stile naturalista di Böcklin, del cui modello di visione nitida e illusiva del mondo immaginario l'artista tuttavia mai si priverà. Ma è nel primo quadro che avvia il linguaggio metafisico, *L'enigma dell'oracolo*, che cogliamo la nuova idea di spazio di de Chirico, secondo l'evidenza di un programma ancora fresco e acerbo nei suoi principi, ma per questo più riconoscibile.

In parte è rappresentato un interno; è infatti l'interno di un tempio classico, probabilmente del santuario di Apollo a Delo. A destra si vede la statua del dio emergere al di là della tenda, a sinistra verosimilmente la figura della Pizia. Ma l'aperto del paesaggio e della natura entrano ampiamente nell'interno in ombra, sia dall'alto con l'immanenza del cielo nuvoloso, sia dalla sinistra con la veduta della città e del mare. Proprio questa situazione solo in parte di chiusura rispetto all'aperto del mondo rende più evidente l'intenzione artistica e formale di de Chirico di rappresentare la scena come se fosse articolata dentro un cubo e non proiettata in uno spazio senza limiti. Nei quadri di Böcklin sono spesso presenti architetture o elementi architettonici, ma la visione organizzata dall'artista pone sempre la scena in continuità con lo sguardo dell'osservatore: essa gli è di fronte e richiama l'occhio a percorrerne la profondità fino all'orizzonte e in tal modo a muoversi nella natura. In questo quadro, invece, non accade soltanto che il fondo della rappresentazione sia chiuso da un muro, ma lo sguardo del riguardante è introdotto in una scena che viene avvertita come uno spazio chiuso o delimitato rispetto alla natura. Questo spazio funziona come un *a priori* rispetto alle raffigurazioni che vi compaiono; è quel che accade, con mezzi figurativi e formali più sofisticati, anche nei due quadri successivi, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma del tempo*. Si guardi, per esempio, il palazzo de *L'enigma del tempo*. Il piano sul quale si succedono le arcate copre l'intera

larghezza della scena e per un certo aspetto dunque la riempie; ma per quanto esso si svolga innanzi ai noi da sinistra a destra, non riempie veramente la scena, nel senso che non le sottrae la sua natura di recipiente vuoto. È un setto; configura un piano intermedio dentro uno spazio delimitato nel quale sia il primo piano che lo sfondo non si pongono in continuità con il nostro sguardo, perché il dipinto è una scena conclusa in se stessa, autonoma, un organismo visivo con una sua struttura interna molto evidente e per nulla sensorialmente naturalistica.

Anche quando nelle opere successive, a Parigi, lo spazio sarà reso più complesso e ambiguo dalla visione in scorcio degli edifici e dei diversi oggetti in esso presenti, come per esempio nel dipinto della Fondazione Magnani Rocca, tutta l'articolazione prospettica e architettonica non sarebbe ben letta dal riguardante se non avvertisse il particolare carattere di quella rappresentazione del vuoto spaziale. In un quadro dei primi anni del Cinquecento di Raffaello, *Lo Sposalizio della Vergine*, conservato al museo di Brera, che de Chirico ha probabilmente visto a Milano, il vuoto della profondità dello spazio è la condizione dell'apparire del reale, della percezione certa delle distanze e dei rapporti di misura tra le immagini del mondo, volute come rappresentazioni del reale, anche se di un reale ideale. Qui in de Chirico, riguardando *L'enigma della partenza* della Fondazione Magnani Rocca, ci si accorge che il vuoto è piuttosto la dimensione del non essere da cui lasciar affiorare ciò che è rappresentato. L'avvertimento percettivo da parte del riguardante del vuoto del recipiente spaziale in cui si accampa la scena figurata è una condizione dunque fondamentale del linguaggio della metafisica dechirichiana. Nello spazio apparentemente realistico, apparentemente rappresentazione del mondo, de *L'enigma dell'oracolo* compare per la prima volta l'avvertimento del vuoto di volontà umana, di un tempo e di un senso che non sono quelli della logica e della consuetudine umana. Tra i manoscritti dechirichiani che erano stati conservati da Éluard vi sono delle pagine, intitolate da de Chirico *Il sentimento della preistoria*, nelle quali è evocata dall'artista la figura della statua mutila di un dio

nel tempio. De Chirico prova a immaginare il primo artista che abbia voluto «creare un dio»<sup>82</sup>. Pensa a un'epoca primitiva in cui nell'artista fosse ancora il sentimento sacro che in una pietra o in un frammento di legno possa abitare lo spirito di un dio. Dice che un'opera d'arte non gli pare concepibile fuori da quel sentimento, dal brivido di piacere che esso dà. E aggiunge: «È necessario che il pensiero si allontani completamente da tutto ciò che definiamo logica o senso [...]». Le parole che più ci guidano a ritrovare lo stato d'animo dei suoi pensieri mentre formava il linguaggio di quel nuovo modo di rappresentare sono le iniziali di questo suo scritto, quando egli dice le emozioni legate all'apparire della statua:

In un tempio in rovina la statua mutila di un dio ha parlato in una lingua misteriosa. Questa visione mi giunge sempre con una sensazione di freddo, come se m'avesse sfiorato un soffio invernale venuto da un paese lontano e sconosciuto. L'ora? È l'ora glaciale dell'aurora di un giorno chiaro, verso la fine della primavera. Quando la profondità ancora glauca della volta celeste dà le vertigini a colui che vi affonda lo sguardo; egli trasale e si sente attratto dall'abisso come se il cielo fosse sotto di lui; così freme il nocchiero chino sulla prua dorata dell'azzurro mentre fissa l'abisso ceruleo dell'onda infranta. E' l'ora che è già stata<sup>83</sup>.

L'estraneità al tempo rettilineo, il rovesciamento dell'abituale e rassicurante sensazione di essere sulla terra e di avere il cielo sopra di noi, questo sovvertimento del tempo e dello spazio come abitualmente vengono avvertiti nel vivere secondo la logica e il senso comuni, sono trasmessi con affascinante efficacia dalle parole di de Chirico, che fungono bene da introduzione ai primi dipinti della metafisica e in particolare allo *a priori* che vi prende forma: la messa in crisi della rappresentazione del mondo secondo il principio di causa-effetto e secondo l'ordinamento spazio-temporale. De Chirico sovverte la rappre-

<sup>82</sup> DE CHIRICO 2008, p.979.

<sup>83</sup> DE CHIRICO 2008, p.980.

sentazione elaborando il tema schopenhaueriano della parzialità della rappresentazione umana; elaborandolo dal punto di vista della polarità opposta, quello dell'apparire del vuoto di volontà umana, del nulla.

La rappresentazione dello spazio chiuso e vuoto – questo *a priori* – che appare nelle prime opere della metafisica è dunque la forma di quel vuoto di volontà che è il contenuto poetico e ideologico ricavato da Schopenhauer.

A me sembra che tale nesso appaia abbastanza chiaramente; ma vorrei seguire ancora un po' quello che dovrebbe essere stato il processo di rielaborazione da parte di de Chirico dei motivi schopenhaueriani nella costruzione del suo linguaggio. Schopenhauer ha aperto la porta col suo pensiero al disfarsi della normatività del reale quale appare alla nostra rappresentazione razionale. La realtà, la rappresentazione della realtà, diviene disponibile a una diversa visione, diviene disponibile alla diversità della visione artistica. Ma in Schopenhauer l'arte fioriva sul terreno della relazione empaticamente estetica dell'uomo col mondo ed era inseparabile da essa, era parte della intuizione (*Anschauung*) della natura e del mondo; in de Chirico invece la raffigurazione artistica della rappresentazione del reale, caduta l'empatia ideale col mondo, costruisce un proprio territorio, apre una propria visione della realtà, crea una visione della realtà che, se non è più vera di quella concettuale, è indipendente da essa, è qualcosa in sé, è una nuova intuizione (*Anschauung*) del mondo.

L'operazione che dà origine alla scena della pittura metafisica segue un movimento opposto rispetto al percorso disegnato da Schopenhauer: parte dal nulla, invece che approdare al nulla. Ma ruota sui medesimi cardini, che possiamo chiamare, usando espressioni di Schopenhauer, *bloße Anschauung* (intuizione pura) e *Kontemplation* (contemplazione).

L'azione dell'arte era legata nel pensiero di Schopenhauer al te-

ma del superamento della volontà soggettiva, all'estraniarsi dalla interpretazione concettuale del mondo. L'uomo comune, spiega il filosofo, è incapace «di quell'appercezione pienamente disinteressata sotto ogni aspetto che è la contemplazione vera». Egli si limita a una conoscenza di relazioni, cerca «da sua via nella vita», quel che osserva è rapidamente ridotto a concetto astratto, funzionale alla soggettività del suo volere:

Siccome da questo punto di vista, che esige soltanto una conoscenza di relazioni, è sufficiente il concetto astratto della cosa e il più delle volte è anzi preferibile, l'uomo comune non indugia a lungo nell'intuizione pura [*bloße Anschauung*]; non trattiene a lungo il suo sguardo su di un oggetto, ma per ogni cosa che gli si offre corre subito a cercare il concetto nel quale poterla classificare, come il pigro corre in cerca della sedia; poi non se ne interessa più. Così agisce alla svelta con ogni cosa: con le opere d'arte, con le bellezze della natura e con lo spettacolo ovunque tanto interessante della vita in tutte le sue scene [...]. Al contrario, l'uomo di genio, la cui facoltà di conoscenza si sottrae per qualche tempo al predominio della volontà proprio in virtù di quell'eccesso di potenza intellettuale di cui si è poco fa parlato, si ferma alla contemplazione della vita in se stessa e si sforza di afferrare l'idea in ogni cosa, lasciandone da parte le relazioni con gli altri oggetti: in tale preoccupazione trascura spesso di considerare la sua via nella vita, e così il più delle volte gli accade di non sapersi raccapezzare in essa<sup>84</sup>.

Ebbene, anche in de Chirico, nella formazione della sua pittura metafisica, c'è un estraniarsi dal mondo della rappresentazione, cioè dall'uso concettuale delle immagini delle cose. Anche in de Chirico – si può ritenere – è necessario che la rappresentazione pittorica del mondo derivi da una *Anschauung* pura, contemplativa; si liberi cioè dall'uso dell'immagine sensata e concettuale del mondo e nasca da un trattenersi a lungo in una visione che consumi la rete delle abituali relazioni col mondo. In effetti, estremizzando in termini teorici, si può dire che l'intuizione pura nella metafisica dechirichiana si forma prima ancora che

<sup>84</sup> SCHOPENHAUER 1818, pp. 276, 277.

l'artista rappresenti immagini particolari del mondo: è il vuoto spaziale in cui si articolerà la scena e emerge anzitutto dalla contemplazione del nulla schopenhaueriano, cioè dal sentimento della radicale estraniamento dal mondo. Per questo suo aspetto l'intuizione dechirichiana è quasi un momento *a priori* del rappresentare.

La rappresentazione pittorica di de Chirico accede al linguaggio della pittura metafisica quando è in grado di basarsi su uno sguardo che si isola dalla volontà, che tematizzi l'estraniarsi dalla interpretazione concettuale del mondo. Questo sguardo in de Chirico, come ho cercato di mostrare, tocca subito il punto estremo del percorso metafisico schopenhaueriano, tocca subito il polo del nulla. In Schopenhauer l'intuizione pura si colloca in un percorso che abbraccia l'estetica, l'arte, l'etica, e ha per meta l'abbandonarsi della volontà di vita al nulla, alla *noluntas*. Per de Chirico la radicalità dell'estraniamento dal senso comune della vita, la radicalità della partecipazione al non-senso implicano un'assimilazione del punto di arrivo del percorso virtuoso schopenhaueriano, ma nella caduta di quel percorso: è il rovesciamento del pensiero di Schopenhauer.

L'intuizione pura, il guardare contemplativo, in de Chirico si origina dunque in questa ricezione del nulla schopenhaueriano che diviene rappresentazione, rappresentazione del nulla di volontà di vita, rappresentazione del vuoto. Proprio il vuoto spaziale della scena della pittura metafisica rende percepibile il filo di pensiero che lega de Chirico a Schopenhauer, non solo nella dimensione poetico-ideologica, ma in quella della formazione del linguaggio.

Se l'arte e il genio in Schopenhauer sono in grado di allontanare, di estraniare dalla rappresentazione concettuale delle cose e generano un'intuizione pura che isola la visione del mondo dalla volontà, in de Chirico la rappresentazione del vuoto, del nulla come stampo della scena raffigurata, conserva e trasforma questa idea della intuizione pura. La trasforma perché sostituisce a un percorso empatico nel mondo di carattere metafisico la qualità tutta fisica del linguaggio, della produzione di segni, di im-

magini che nascono solo dalle sensazioni e dalla fantasia di un uomo, senza appartenere a un altro e diverso essere del mondo. Questo rovesciamento della visione metafisica di Schopenhauer sul terreno concreto e fisico del linguaggio artistico avviene in de Chirico in ragione dell'influenza di Nietzsche, dell'anti-metafisica nietzschiana.

È l'influenza prioritaria di Nietzsche che determina, come si è già osservato, l'indipendenza di de Chirico dal sistema metafisico di Schopenhauer, pur nella conservazione, come sto cercando ormai da parecchie pagine di far avvertire, di un punto fondamentale di quella metafisica, ovvero l'approdo al nulla della volontà dell'uomo. Ma chi conosce la riflessione sull'arte figurativa che si sviluppa in Germania nei rapporti tra lo studioso d'arte e di estetica Konrad Fiedler, lo scultore Adolf von Hildebrand, anche autore di un libro importante dal punto di vista teorico come *Il problema della forma nell'arte figurativa*, e il pittore Hans von Marées non può non leggere nella linea di derivazione da Schopenhauer di questa base formale del linguaggio dechirichiano un'affinità con le posizioni, diversificate ma comunemente orientate, di quel gruppo. Il che fa pensare che possa esservi stata una ricezione da parte di de Chirico anche degli orientamenti di Fiedler, Hildebrand, Marées<sup>85</sup>. Ma di questo qui non importa.

9.

Il corpo dell'uomo per Nietzsche, all'opposto, è il più malato tra i corpi sulla terra. Nella formazione della metafisica dechirichiana la malattia del corpo, come la pensa, la sente e la racconta Nietzsche, entra non meno profondamente della metafisica schopenhaueriana dell'evasione dal corpo. Riporto, più ampiamente di quanto non abbia fatto all'inizio di questo saggio, un celebre passo di Nietzsche, in *Genealogia della morale*, che ci in-

<sup>85</sup> Ho fatto un intervento in questa direzione interpretativa nel convegno dal titolo: *Giorgio de Chirico metafisico. Alberto Savinio artista poliedrico*, tenutosi nel 2012 a Roma in Palazzo Barberini, organizzato dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Mi riprometto di pubblicare un articolo in proposito.

troduce al suo punto di vista:

Poiché l'uomo è più malato, più insicuro, più mutevole, più indeterminato di qualsiasi altro animale, non v'è dubbio – è l'animale malato: come mai è così? Certo, più di tutti gli altri animali presi insieme, egli ha anche tentato, innovato, affrontato, sfidato il destino: questo grande sperimentatore di se stesso, questo inappagato, questo insaziato, che per l'ultima supremazia contende con animali, natura e deità, questo pur sempre indomabile, eternamente di là da venire, che per l'empito della sua stessa forza non trova più requie, sì che il suo futuro, come uno sprone, spietatamente gli va frugando nella carne d'ogni presente – come non dovrebbe essere, un tale ardito e ricco animale, anche il più esposto al pericolo, il più lungamente e profondamente malato tra tutti gli animali malati [...]»<sup>86</sup>

Due testi di Nietzsche, *Ecce homo* e *Il caso Wagner*, sono particolarmente rilevanti per la sua discussione della cultura, dell'arte e della musica in rapporto alla malattia dell'uomo e sono stati entrambi letti con partecipazione dal giovane de Chirico che si è a loro richiamato nei suoi scritti. Se dunque, nel discorso che sin qui ho sviluppato, Schopenhauer appare fondamentale nella formazione del linguaggio della pittura metafisica, e lo è perché ha allontanato de Chirico dall'uomo e dal male dell'uomo che è la vita medesima, a Nietzsche occorre riconoscere un ruolo opposto. Il legame di de Chirico con le suggestioni che gli provengono dai pensieri così vivi d'immagini di Nietzsche e dalla sua stessa vita, di cui il filosofo parla in *Ecce homo* e di cui egli apprende anche dalle lettere scritte da Nietzsche a Torino negli ultimi mesi della sua vita cosciente, tocca il punto nevralgico della presenza fisica e ineludibile del male, della malattia, nella vita dell'uomo. La fase artistica dechirichiana più influenzata dalla suggestione di Nietzsche, quella del periodo milanese-fiorentino e francese, cioè dal 1909 al 1915, io credo che occorra pensarla come nutrita dalla tematica nietzschiana del rapporto tra salute e malattia. È una tematica culturale e filosofica, che abbraccia e anima tutto il grande tentativo di revisione del pen-

<sup>86</sup> NIETZSCHE 1887, p. 115.



siero occidentale fatto da Nietzsche e la sua indagine critica sulla storia dell'uomo e delle sue idee, ma è anche tema quotidiano della sua sopravvivenza, cioè motivo percepibile dal lettore del filosofo non solo in una dimensione ideale, ma anche immediatamente e fondamentalmente sensibile<sup>87</sup>.

È proprio questa percezione della vita culturale e anche artistica come terreno nel quale sono in gioco la salute e la malattia dell'uomo che de Chirico – a me sembra – assorbe profondamente da Nietzsche e traduce nelle sensazioni che i suoi quadri cercano di suscitare. Ho scritto 'sono in gioco'; ma dovrei meglio dire 'è in gioco', perché, è bene dirlo subito, in Nietzsche non c'è il pensiero di una polarità tra salute e malattia. In Schopenhauer il vivere nella volontà è il male, è fonte d'infelicità; il vivere superando i limiti della propria volontà di vita è condizione di benessere. In Nietzsche è questione sempre di un rapporto attivo, dinamico, in corso, tra la vitalità e la *décadence*. Salute e malattia formano un'unità, un'unità in sé conflittuale.

C'è una pagina nei manoscritti Éluard dalla quale occorre cominciare per parlare di de Chirico rispetto a Nietzsche in relazione agli affetti. In poche righe l'artista sintetizza le sensazioni che deve trasmettere un quadro profondo:

Ogni volto spasmodico, ogni movimento forzato sarà messo da parte. La calma, la tranquillità, la serenità stessa, ma in questa serenità si troverà riassunto come in un lamento eterno tutto il *pathos* che si sia sofferto fino ad oggi; tutta la grandezza, tutto il sublime conosciuto dagli uomini, le loro speranze e i loro dubbi, le loro gioie e sofferenze, l'amicizia e l'amore mescoleranno la loro musica; ma quanto darà valore a quest'opera d'arte sarà infine la sua nuova canzone; perché prima di tutto sarà sempre qualcosa di nuovo che l'artista avrà fatto dal niente; qualcosa che prima *non esisteva*<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Per una trattazione del rapporto di Nietzsche con l'arte, la letteratura e la musica che metta in luce la loro funzione in rapporto alla dimensione fisiologica della vita, vedi PIAZZESI 2003 e PIAZZESI 2015.

<sup>88</sup> DE CHIRICO 2008, p. 971.

Ma ritorniamo alle pagine di *Cosa potrebbe essere la pittura dell'avvenire*. Il testo è in buona parte dedicato al tema dell'arte in quanto rivelazione. De Chirico vi fa subito riferimento a Nietzsche, dicendo alcune cose molto importanti legate al suo esempio; ma poi, come abbiamo visto, si riallaccia in maniera significativa al passo schopenhaueriano dei *Parerga e Paralipomena* di cui abbiamo a lungo discusso. L'inizio di questo testo è dunque emblematico della rielaborazione sintetica che l'artista fa del pensiero dell'uno e dell'altro filosofo. De Chirico fa capo a Nietzsche, identificando con immediatezza di suggestione un motivo preciso del suo pensiero da assumere; ma rapidamente traduce Nietzsche in Schopenhauer riguardo al modo secondo cui far scattare la rivelazione in arte. Il motivo nietzschiano da assumere è il ruolo fondamentale delle sensazioni:

Quale sarà lo scopo della pittura dell'avvenire? Lo stesso della poesia, della musica e della filosofia. Dare delle sensazioni sconosciute fino a quel momento<sup>89</sup>.

Non ci si faccia distrarre dal seguito immediato del discorso, nel quale de Chirico enuncia più precisamente i modi pittorici discendenti da questa dichiarazione di principio, modi secondo i quali si genererebbero le nuove sensazioni e che in effetti ritroviamo fedelmente nel linguaggio dei suoi quadri. Queste esemplificazioni, per quanto mettano in evidenza aspetti originali e peculiari della metafisica dechirichiana, appartengono in fondo al linguaggio e al pensiero della storia dell'arte o dell'estetica, sono aspetti formali o iconografici, e possono velare o tradire il punto principale della questione in gioco:

Spogliare l'arte da tutto ciò che ancora contiene di "routine", di regola, di tendenza a un soggetto, a una sintesi estetica: sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero: liberarsi una

<sup>89</sup> DE CHIRICO 2008, p. 988.

buona volta da ciò che ostacola la scultura: l'antropomorfismo»<sup>90</sup>.

Il punto decisivo è invece toccato poco dopo, appena de Chirico ritorna su la cosa e la sensazione:

Quando Nietzsche parla del piacere che prova nel leggere Stendhal o nell'ascoltare la *Carmen*, si intuisce, se si è psicologi, ciò che vuol dire con questo: non è più un libro, non è più un pezzo musicale; è una *cosa* che dà una sensazione; si pesa, si giudica questa sensazione, la si paragona ad altre più conosciute e la si sceglie perché la si trova più nuova.<sup>91</sup>

Ho dedicato molte pagine precedentemente a richiamare l'attenzione sulla necessità, posti di fronte a un dipinto della metafisica dechirichiana, di cogliere lo spazio vuoto entro cui si collocano le prospettive della scena. È un'estrapolazione mentale più ancora che visiva quella che dovrebbe esser compiuta dal riguardante, perché la rappresentazione è fatta, in effetti, d'immagini in prospettiva. Ma è un'estrapolazione appunto necessaria, perché quel vuoto in sé dello spazio è avvertibile e ha un significato molto importante. Ho quindi richiamato l'attenzione sulla capacità di questi dipinti di de Chirico di far avvertire sensibilmente il nulla. È una sensazione, è una pallida sensazione, inquietante ma allo stesso tempo rasserenante. Come prima leggevamo, il dipinto metafisico deve suscitare calma, tranquillità, serenità.

A questo fondo segue la scena, segue la costruzione del prospettivismo nietzschiano (modernista, secondo il punto di vista di Rubin). E a quest'aspetto sono legate le sensazioni più forti e struggenti che ciascuno dei capolavori dechirichiani di quegli anni trasmette a chi li guardi, delle quali nessuno saprebbe dare una rappresentazione verbale. È abbastanza evidente che ritagliare un aspetto schopenhaueriano e uno nietzschiano nell'unità originale di un'opera d'arte è un'operazione artificiale

<sup>90</sup> DE CHIRICO 2008, p. 988.

<sup>91</sup> DE CHIRICO 2008, p. 988.

ed estrinseca all'opera, ma è anche vero che l'opera che ci appare è l'esito ultimo di tante operazioni sia mentali che estetiche che poi giungono a una fusione.

Il riferimento di de Chirico al sogno è un motivo della sua arte che mostra in modo particolarmente vivo l'integrarsi di queste due diverse influenze. Svolgendo il testo di *Cosa potrebbe essere la pittura dell'avvenire*, de Chirico, dopo aver raccontato come gli si era presentata la rivelazione del quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, parla più in generale di come possa nascere la rivelazione di un'opera d'arte. Fa subito di nuovo riferimento a Nietzsche, ma poi utilizza suggestioni che gli erano evidentemente venute dall'interesse di Schopenhauer per il sogno. De Chirico afferma che la rivelazione di un'opera d'arte, di pittura o di scultura, può avvenire all'improvviso o nascere dalla vista di qualcosa. Il primo caso, dice, riguarda solo Nietzsche: appartiene «a un genere di sensazioni rare e strane» che tra gli uomini moderni ha osservato solo in lui. Forse nel passato Fidia o Raffaello avevano avuto quella sensazione. Poi, poco oltre, aggiunge:

Quando la rivelazione deriva dalla vista di una disposizione delle cose, allora l'opera che ne deriva è strettamente legata nel nostro pensiero alla disposizione che ha provocato la sua nascita; essa le somiglia, ma in modo strano: è come la somiglianza tra due fratelli, o tra l'immagine di una persona che vediamo in sogno e nella realtà; è la stessa persona, e nello stesso tempo non lo è: i suoi tratti sono leggermente trasfigurati. Come la vista di una persona in sogno è da certi punti di vista una prova della sua realtà metafisica, così la rivelazione di un'opera d'arte è dagli stessi punti di vista la prova della realtà metafisica di certi casi che ci capitano, del modo, della disposizione con la quale *qualcosa* si presenta alla nostra vista e provoca in noi l'immaginazione di un'opera d'arte; immaginazione che sveglia nella nostra anima a volte la sorpresa, spesso la meditazione, sempre la gioia di creare<sup>92</sup>.

Questo trasferire l'immagine pittorica in una dimensione meta-

<sup>92</sup> DE CHIRICO 2008, pp. 989- 990.

fisica attraverso la similitudine con il sogno è ben comprensibile in de Chirico, che è nietzschianamente anti-metafisico, ma che allo stesso tempo è profondamente influenzato da Schopenhauer. Il sogno per Schopenhauer, come abbiamo visto, è indistinguibile da una visione di veglia e quindi conserva tutti gli aspetti della rappresentazione razionale del mondo, ma allontana dalla volontà di vita, traspone l'uomo in un'altra dimensione che è simile a quella cui fa accedere l'arte. L'idea dechirichiana della somiglianza della sua pittura con la visione metafisico-onirica è coerente dunque sia con il senso di vuoto provocato dallo scomparire nella sua scena delle suggestioni di volontà e corporeità sia con l'illusività e la nitidezza della rappresentazione razionale che egli ha sempre tenuto a conferire alle sue rappresentazioni. Dunque, che il formarsi dell'immagine di un'opera d'arte per de Chirico abbia qualcosa in comune con l'immagine del sogno, che trasferisca il riguardante dalla realtà fisica in una dimensione diversa, distaccata dalla realtà, che è quella del sogno, è parte integrante della sua assimilazione di Schopenhauer e proprio dell'aspetto di Schopenhauer così centrale in de Chirico che è l'allontanamento dal corpo e dal negativo.

Ma la scena del dipinto metafisico dechirichiano condensa Nietzsche e Schopenhauer, li condensa come in un bozzolo: condensa le diverse, contrastanti sensazioni che i due filosofi avevano sviluppato in rapporto al corpo e alla malattia. Ebbene, anche l'idea di Nietzsche della componente apollinea dell'arte nel bello artistico e nella rappresentazione figurativa è chiaramente uno degli ingredienti alla base della concezione del linguaggio della pittura metafisica. La naturale attitudine dechirichiana al disegno, anche alla luce del testo nietzschiano sull'impulso apollineo, diviene nel suo linguaggio metafisico un'estetica del disegno. Immediatamente prima del discorso sulla rivelazione e il sogno che abbiamo appena seguito, de Chirico dichiara che la musica «non può esprimere il *nec plus ultra* della sensazione»; la musica, che era stata esaltata da Schopenhauer e cui Nietzsche dedicava il suo libro sulla tragedia greca.

L'argomento utilizzato da de Chirico, che riflette chiaramente la concezione del suo linguaggio pittorico, è del tutto apollineo nel senso nietzschiano. È il richiamarsi al valore della linea, della forma, della definizione delle ombre e delle luci:

Con la musica non si sa mai di cosa si tratta [...]. Per un quadro profondo, al contrario, questo è impossibile: quando si penetra in tutta la sua profondità non si può che tacere. Allora la luce e le ombre, le linee, gli angoli, tutti i misteri del volume cominciano a parlare<sup>93</sup>.

Quando si guarda dunque un dipinto della metafisica dechirichiana sarebbe sbagliato non leggerlo anche e contemporaneamente come un'immagine di sogno nel senso nietzschiano, un'immagine in cui arte e sogno si integrano nel potenziamento della vita. La potenza di sensazioni del prospettivismo della pittura metafisica dechirichiana è l'esito anche della suggestione apollinea assorbita da Nietzsche. E esito raffinato dell'impulso apollineo è stata la creazione dechirichiana di un linguaggio che integrasse insieme la suggestione dell'abbandono al nulla-l'apriori del vuoto- e gli effetti carichi di pathos apollineo-dionisiaco del prospettivismo. Per rendersi tuttavia conto adeguatamente di che cosa sia stata la suggestione del prospettivismo nietzschiano per il linguaggio di de Chirico bisogna evitare di considerarlo come un aspetto del tutto omogeneo ai caratteri formali del modernismo dell'arte d'avanguardia, quelli di cui parla Rubin. Occorre cioè avere la percezione che la ricezione del prospettivismo da parte di de Chirico non può essere pensata in termini formali. Ha un esito formale. Ma deriva da sensazioni che hanno origine nell'esperienza fisica, nel corpo, e trasmette dunque sensazioni che intanto sono così coinvolgenti e misteriose, come lo sono quelle dei dipinti dechirichiani, perché agiscono nella profondità del riguardante, dunque nel suo corpo.

È facile in fondo capirlo, è sufficiente leggere ampiamente le

<sup>93</sup> DE CHIRICO 2008, p.989.

pagine in *Ecce homo* nelle quali de Chirico si è imbattuto nel racconto di Nietzsche su come sia diventato esperto «a spostare le prospettive». Schmied, nel suo saggio nel catalogo della mostra *Die andere Moderne*, come abbiamo precedentemente visto, ha messo in rapporto il linguaggio di de Chirico con la capacità nietzschiana di «guardare dietro l'angolo» di cambiare la prospettiva. Questo aspetto è vero. Ma per essere vero del tutto è necessario che non lo si formalizzi o intellettualizzi, non lo si riduca cioè a un aspetto prevalentemente o esclusivamente mentale. Il cuore della questione è nelle sensazioni, nel corpo, nel rapporto continuo tra vitalità e decadenza che nel corpo e nella vita va in scena.

Di questo argomento, e in chiave autobiografica, parla Nietzsche in quelle pagine. Le intitola *Perché sono così saggio*. Sono il racconto della salute e della malattia di Nietzsche. Non posso neanche pensare di riassumerne lo svolgimento, sarebbe subito un travisarle. Ciascuno potrà leggerle per suo conto e capire che se è vero che de Chirico ha preso da Nietzsche, ha preso anzitutto dal discorso di Nietzsche sul corpo, sulla salute e sulla malattia, perché in quel discorso autobiografico è anche in essenza la ragione e il percorso della ricerca di Nietzsche. Può bastare l'inizio:

La fatalità della mia esistenza ne ha fatto la felicità, le ha dato, forse, il suo carattere unico: io, parlando per enigmi, come mio padre sono già morto, come mia madre vivo ancora e invecchio. Questa doppia discendenza, come dire dal più alto e dal più basso germoglio sulla scala della vita, *décadent* e inizio al tempo stesso – questo solo, se mai, può spiegare quella neutralità, quella libertà da qualunque partito di fronte al problema generale della vita che forse mi contraddistingue. Mai nessuno ha avuto un fiuto più fine del mio per i segni dell'ascesa e della caduta, io sono il maestro *par excellence* di tutto questo – conosco l'una e l'altra cosa, sono l'una e l'altra cosa<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> NIETZSCHE 1888b, p. 17.

*Bibliografia*

- BALDACCI 1997 = P. BALDACCI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Milano, 1997.
- BALDACCI, SCHMIED 2001 = P. BALDACCI, W. SCHMIED, *Die andere Moderne – De Chirico/Savinio*, Monaco, 2001.
- CALVESI 1982 = M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Milano, 1982.
- DE CHIRICO 1919 = G. DE CHIRICO, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919, in DE CHIRICO 2008, pp. 6-71.
- DE CHIRICO 1983 = G. DE CHIRICO, *Giorgio de Chirico*, Monaco-Parigi, 1983.
- DE CHIRICO 2008 = G. DE CHIRICO, *Scritti/1. Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, Milano, 2008.
- ELIADE 1979 = M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Firenze, 1979.
- FREUD 1920 = S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere 1917-1923*, vol. 9, Torino, 1977.
- FREUD 1924 = S. FREUD, *Autobiografia*, in Id., *Opere 1924-1929*, vol. 10, Torino, 1978.
- NIETZSCHE 1871 = F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Milano, 1983.
- NIETZSCHE 1873 = F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, Milano, 2015.
- NIETZSCHE 1883-1885 = F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, 1998.
- NIETZSCHE 1887 = F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, Milano, 1984.
- NIETZSCHE 1888a = F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, Milano, 2013.
- NIETZSCHE 1888b = F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Milano, 1981.
- PIAZZESI = C. PIAZZESI, *Nietzsche: fisiologia dell'arte e décadence*, Lecce, 2003.
- PIAZZESI 2015 = C. PIAZZESI, *Nietzsche*, Roma 2015.
- ROOS 1999 = G. ROOS, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti, Monaco Milano Firenze 1906 -1911*, Bologna, 1999.
- RUBIN 1983 = W. RUBIN, *De Chirico et la modernité*, in DE CHIRICO 1983.
- SCHMIED 1988 = W. SCHMIED, *L'arte metafisica di Giorgio de Chirico nel suo rapporto con la filosofia tedesca: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in



- De Chirico nel centenario della nascita*, Milano-Roma 1988.
- SCHMIED 2001 = W. SCHMIED, *Geografisches Schicksal? De Chirico und die geistige Heimat der metaphysischen Kunst*, in BALDACCI, SCHMIED, Monaco, 2001.
- SCHOPENAUER 1818 = A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, 1989.
- SCHOPENAUER 1851 = A. SCHOPENAUER, *Parerga e Paralipomena*, Milano, 2007.

