

Con la mostra *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, la Fondazione Ferrara Arte e la Staatsgalerie di Stoccarda, in collaborazione con l'Archivio dell'Arte Metafisica, celebrano il centenario del soggiorno di Giorgio de Chirico nella città estense. Curata da Paolo Baldacci e Gerd Roos, la rassegna riporta a Ferrara, dopo cento anni, il massimo numero di dipinti mai visti insieme tra quelli realizzati da de Chirico tra il 1915 e il 1918, nel corso della sua permanenza nella città emiliana. Questi capolavori esercitarono una profonda influenza sulla coeva arte italiana ed europea, come dimostrano le opere di Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Man Ray, Raoul Hausmann, René Magritte, Salvador Dalí e Max Ernst, allestite in un percorso che conduce il visitatore in un affascinante viaggio tra pittura metafisica, surrealismo, dadaismo e Nuova oggettività.

Quando il 24 maggio del 1915 l'Italia entra nella prima guerra mondiale, de Chirico e suo fratello Alberto Savinio lasciano Parigi e si arruolano nell'esercito italiano a Firenze. Alla fine di giugno sono destinati a Ferrara per prestare servizio nel 27° reggimento di fanteria. Durante la loro permanenza incrociano il proprio destino con alcune personalità di spicco dell'ambiente culturale ferrarese, come il poeta Corrado Govoni e soprattutto il giovanissimo Filippo de Pisis, che li introduce nei circoli intellettuali locali e fa loro da guida ai «misteri della città pentagona» o «dalle 100 meraviglie».

Qui si offrono a de Chirico le prime occasioni per far conoscere la propria opera in Europa, attraverso i contatti epistolari con Tristan Tzara, animatore del primo gruppo dadaista di Zurigo, e per intrecciare assieme al fratello una politica di alleanze artistiche e culturali che da Ardengo Soffici e Giovanni Papini si estende a Carlo Carrà e al gruppo bolognese di Giuseppe Raimondi e Giorgio Morandi. Alla fine del periodo nasce a Roma la rivista «Valori Plastici» che fu il trampolino di lancio internazionale della pittura metafisica.

La mostra, attraverso i ritratti di Carlo Cirelli e di Antonia Bolognesi – recentemente identificata come la persona ritratta nel dipinto *Alceste* del 1918 – documenta anche alcuni episodi della vita personale e sentimentale dell'artista.

1. Gli “interni metafisici”: nonsense, realtà e finzione

Mentre Parigi era il cuore della modernità, Ferrara è una piccola città di provincia dal glorioso passato e de Chirico deve superare un breve periodo di smarrimento prima di rimettersi all'opera. Non ha uno studio e le tele sono per lo più di piccolo formato, come potevano dipingersi alla sera, in camera, dopo il lavoro militare. Sull'esempio dei maestri del Quattro e Cinquecento ferrarese la materia pittorica diventa più ricca, spessa e lavorata, dai colori accesi e vibranti. Scorci delle architetture della città si affacciano nei quadri, come nei *Progetti della fanciulla* (1915, New York, MoMA) in cui le mura rosse e una delle torri del Castello Estense fanno da sfondo a una misteriosa natura morta con un guanto, dei rocchetti di filo e una scatola di spole della manifattura “Ferrara A.S.S.”

I grandi temi della nostalgia, della malinconia, dell'identità di patria e di cultura che avevano caratterizzato il periodo parigino vengono abbandonati: *I giocattoli del principe* (1915, New York, MoMA) è l'ultimo omaggio a Carlo Alberto, figura cardine degli "enigmi sabaudi" e delle iconografie nietzschiane e torinesi attraverso le quali de Chirico aveva proiettato nella creazione artistica il suo percorso interiore.

Piazze, torri, colline e treni scompaiono, protagonisti delle tele sono ora gli oggetti inanimati: carte geografiche mute dai complessi significati (alcune rappresentano parti della Dalmazia "irredenta", altre sono indecifrabili), squadre, strumenti da disegno e di misurazione, biscotti e cioccolatini raffigurati all'interno di stanze anguste, piccoli uffici da scritturale le cui finestre affacciate su cieli verde veronesi sono l'unica via di fuga dalla monotona vita di caserma. In *Malinconia della partenza* (1916, Londra, Tate) e in *Natura morta evangelica I* (1916, Osaka Museum of Modern Art), le rotte di navigazione segnate sulle carte alludono a desideri di evasione e ai viaggi della mente su terre inesplorate. Le mostrine, le piccole bandiere da segnalazione e i gradi da caporale evocano la sua condizione di soldato, mentre i bastoncini di zucchero, i biscotti e i tipici dolci ferraresi che poteva vedere nelle pasticcerie del ghetto sono ironici rinvii alla mai rinnegata golosità che lo accompagnava dall'infanzia (*La Révélation du solitaire*, 1916, collezione privata; *Interno metafisico*, 1917, Fondazione F.F.C. per l'Arte). In alcune composizioni troviamo espliciti richiami alla cultura ebraica ed esoterica, alla cabala e alla sapienza biblica, e torna di frequente un biglietto da visita dall'angolo piegato sul quale è dipinto un grande occhio stilizzato che rinnova un tema della pittura simbolista (*L'angelo ebreo*, 1916, New York, The Metropolitan Museum of Art). L'ossessiva iconografia dell'occhio sarà ripresa da molti artisti surrealisti, tra cui Man Ray, che nel celeberrimo *Oggetto indistruttibile* (1923-59, Parigi, Galerie Eva Meyer) incolla con straniante connubio il ritaglio fotografico di un occhio sull'asta di un metronomo, poi ironicamente ricalcato da Salvador Dalí (*Metronome*, 1944, Rotterdam, Boijmans Van Beuningen Museum), e Max Ernst che ad essa si ispira per due tavole della straordinaria raccolta di collotipie dal titolo *Histoire naturelle* (1926, Stoccarda, Staatsgalerie).

2. Gli "interni metafisici": il quadro nel quadro

Verso la fine del 1916 le prospettive delle stanze si allargano e in esse compaiono, come disposte su piccoli palcoscenici, strane scatole o cornici che contengono vedute molto realistiche. Nell'*Interno metafisico con grande officina* (1916, Stoccarda, Staatsgalerie), uno dei capolavori di questi anni, de Chirico riproduce l'allora nota fabbrica ferrarese dei Fratelli Santini così come appariva nella pubblicità dell'azienda. Altri dipinti ci mostrano "cartoline ricordo" di stabilimenti termali in spettacolari paesaggi di montagna (*Interno metafisico (con sanatorio)*, 1917, New York, MoMA), fari arroccati su suggestive scogliere battute dalla tempesta, boschi e foreste, fiumi e monumenti classici (*Interno metafisico con faro*, 1918, Fondazione F.F.C. per l'Arte, e *Interno metafisico con alberi e cascata*, 1918, collezione privata). In queste opere il quadro, luogo della finzione per eccellenza, riproduce in modo otticamente preciso e minuzioso una realtà da tutti riconoscibile, mentre lo spazio nel quale questa realtà si trova rappresentata è del tutto irreali e popolato da oggetti accostati senza alcuna logica apparente.

Il tema del "quadro nel quadro" affascina in modo particolare gli artisti surrealisti che lo ripropongono in chiavi diverse. Nella *Condition humaine* (1933, Washington, National Gallery of Art), René Magritte, giocando con l'ambiguità che si viene a creare tra lo spazio reale che si vede dalla finestra e il dipinto sul cavalletto che riproduce fedelmente il paesaggio retrostante, crea un'immagine in cui realtà e finzione finiscono per coincidere. Nei *Piaceri illuminati* (1929, New York, MoMA) Salvador Dalí inserisce tre scatole che contengono altrettanti piccoli quadri iperrealistici e visionari, e, ad aumentare l'aura quasi allucinatoria di questo capolavoro, dipinge in primo piano l'ombra di un personaggio esterno alla composizione, altro topos che desume dalla pittura di de Chirico.

3. Villa del Seminario

Tra l'inizio di aprile e la metà di agosto del 1917, de Chirico fu inviato in osservazione a Villa del Seminario, l'ospedale psichiatrico militare per malati di nevrosi di guerra, all'epoca centro all'avanguardia per la neuropsichiatria applicata. Pochi giorni dopo vi fu ricoverato anche Carlo Carrà, che in quel periodo era di stanza in provincia di Ferrara. A Villa del Seminario i pazienti erano incoraggiati dal direttore, Gaetano Boschi, a svolgere le attività a cui erano inclini e quindi i due artisti ebbero modo di sviluppare una collaborazione che lasciò un segno profondo nell'opera di Carrà, appena reduce dal futurismo e alla ricerca di un'espressione nuova ricca di spiritualità e di solidità primitiva.

Durante il breve sodalizio, Carrà, pur ispirandosi all'iconografia dell'amico, diede vita a una serie di capolavori pittoricamente corposi e brillanti, quasi tutti presenti in questa mostra e che quindi ci offrono l'occasione quasi unica di essere direttamente paragonati a quelli coevi di de Chirico (Carrà, *Composizione TA (Natura morta metafisica)*, 1916-18, Rovereto, MART; De Chirico, *Il sogno di Tobia*, 1917, collezione privata; Carrà, *Solitudine*, 1917, collezione privata; de Chirico, *La sposa fedele*, 1917, Roma, GNAM).

Nella tela intitolata *Giustizia* (1919, collezione privata), qui esposta per la prima volta dopo oltre cinquant'anni, Max Ernst, tra i primi artisti delle avanguardie che guardano alla metafisica ferrarese, dà vita a un'opera politicamente polemica costruita sul contrasto tra i personaggi bidimensionali in primo piano e l'ambiente circostante che va stringendosi drasticamente verso il punto di fuga sullo sfondo, tema che egli reinventa in maniera originale, traendo spunto dai dipinti di de Chirico e Carrà realizzati a Villa del Seminario.

4. I grandi manichini

Dopo il soggiorno a Villa del Seminario, de Chirico ottiene una licenza durante la quale si dedica a tempo pieno alla pittura. In questa occasione, torna nuovamente al tema del manichino in esterno, che a Ferrara raggiunge i suoi massimi esiti. I quadri risentono dell'atmosfera rinascimentale della città e presentano un chiaroscuro intenso appena ammorbidito da una materia laccata e luminosa. De Chirico rappresenta i manichini come personaggi fatti di stoffa, di latta e di legno, la testa ovoidale è quasi sempre bianca e spesso presenta sulla superficie segni tratteggiati che ricordano le cuciture dei manichini da sartoria e che si incrociano all'altezza della bocca o più spesso degli occhi: sono i simboli del canto poetico e dell'*epoptèia*, la vista nel passato e nel futuro, oltre il tempo presente, che la sapienza greca attribuiva ai poeti la cui voce è destinata all'eternità. Nel *Trovatore* (1917, collezione privata), personaggio che rimanda ai poeti cantori della "Gaia Scienza" provenzale, il manichino si erge maestosamente in primo piano, mentre sullo sfondo il rosso intenso dell'architettura contrasta con un cielo da aurora boreale. In *Ettore e Andromaca* (1917, collezione privata) i due personaggi sono dipinti in una posa aggraziata e patetica che risente della tradizione manierista: qui de Chirico trae spunto dal tema omerico dell'ultimo incontro tra la sposa e l'eroe pronto a partire per la battaglia dalla quale non tornerà, per raffigurare in una chiave romantica un episodio della dolorosa vita quotidiana al tempo della guerra. *Il grande metafisico* (1917, collezione privata) è ambientato nella piazza Ariostea di Ferrara: al posto della colonna che regge la statua del poeta si erge un grande agglomerato di oggetti simile a un totem che termina con un busto bianco di manichino visto di spalle. A questi capolavori di de Chirico fa eco Carrà con le sue stanze incantate (*Madre e figlio*, 1917, Milano, Pinacoteca di Brera) e con *L'ovale delle apparizioni* (1918, Roma, GNAM).

L'eco che queste opere ebbero in Italia e in Europa è esemplificato dal manichino femminile della *Venere dei porti* di Mario Sironi (1919, Fondazione Boschi di Stefano) e, in un momento successivo, dal dipinto di Dalí *Gradiva* (1931-32, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), in cui due figure simili a manichini si stagliano sullo sfondo di un paesaggio indefinito la cui prospettiva vertiginosa ricorda le piazze dechirichiane.

5. La solitudine dei segni, «Valori Plastici» e la pittura europea

Molti dipinti ferraresi di de Chirico rappresentano oggetti comuni e quotidiani composti in nature morte caratterizzate da un meticoloso realismo. Una delle chiavi di lettura di queste opere è il contrasto dualistico tra una realtà riprodotta meticolosamente e l'ambiente astratto e indecifrabile in cui essa è ambientata. Talvolta la realtà stessa viene assunta a simbolo casualmente fatale di concetti filosofici, come nel *Linguaggio del bambino* (1916, New York, Pierre and Tana Matisse Foundation), dove la tipica "ciupèta" ferrarese, il pane incrociato a "x", rimanda alla "grande X" con cui Nietzsche amava alludere all'essenza enigmatica del mondo. Nei *Pesci sacri* (1918-19, collezione privata), quadro che ebbe un'enorme influenza sugli sviluppi dell'arte europea, due aringhe affumicate sono iperrealisticamente raffigurate in un paesaggio straniante di solidi geometrici colorati. A quest'opera rinvia *I pesci sacri* di Filippo de Pisis (1924, Milano, Pinacoteca di Brera), che nel fondo riproduce un altro famoso dipinto di de Chirico (*Il saluto dell'amico lontano*, 1916).

Realismo magico e purismo sono le immediate conseguenze di opere come *I pesci sacri* o come la *Natura morta con la squadra* di Carrà (1917, Milano, Museo del Novecento) in cui la bottiglia, lo strumento da disegno, la brocca e il piatto, isolati nello spazio di una scatola chiusa, appaiono monumentali nella loro semplicità.

Giorgio Morandi, interprete tra i più originali della metafisica ferrarese, abbandona ogni pretesa di carattere spirituale o filosofico per riportarne il linguaggio alla pura essenza plastica: nelle rare opere degli anni 1918-19 il pittore bolognese sfronda gli oggetti da ogni elemento superfluo restituendone i volumi puri (*Natura morta con manichino*, 1919, Milano, Museo del Novecento), per arrivare, nel 1920, a ritrovare l'essenza metafisica geometrica dei solidi astratti nelle forme naturali degli oggetti quotidiani vibranti di luce condensata in materia pittorica (*Natura morta*, 1920, Milano, Pinacoteca di Brera).

Molte di queste opere furono pubblicate sulla rivista «Valori Plastici», edita tra il 1918 e il 1922 a Roma da Mario Broglio, scrittore, artista, editore e mercante d'arte. Grazie alla sua circolazione in tutta Europa, «Valori Plastici» fu nel primo dopoguerra il principale veicolo della diffusione internazionale del linguaggio pittorico della metafisica, che si saldò con la prima fase del cosiddetto "ritorno all'ordine".

In Germania la pittura di de Chirico, Carrà e Morandi, fu protagonista nel 1921 di una mostra itinerante organizzata da Broglio tra Berlino, Hannover e Dresda, che rappresentò per molti artisti tedeschi un importante momento di revisione del proprio stile nella direzione di una Nuova Oggettività. Se George Grosz assimila soprattutto il linguaggio spoglio e geometrico o l'iconografia alienata del manichino, Alexander Kanoldt dimostra di recepire in pieno la concordanza tra volumetrie naturali e volumetrie astratte elaborata da Morandi attorno al 1920 (*Tavolo dello studio*, 1924, Hagen, Osthaus Museum).

In Francia, dove l'opera di de Chirico formerà un'intera generazione di artisti surrealisti, Le Corbusier e Ozenfant, che sul finire degli anni Dieci avevano avviato le proprie ricerche in ambito purista fondando la rivista «L'Esprit Nouveau», assimilano molti elementi della pittura metafisica come base per la creazione di un nuovo ordine plastico geometrico: esemplare di questa influenza è la *Natura morta con uovo* (1919, Parigi, Fondation Le Corbusier), in cui il celebre architetto dipinge alcuni oggetti su un tavolo ispirandosi alla semplicità e all'ordine geometrico delle opere di Carrà e Morandi.

La pittura metafisica è stata, insieme al futurismo, il contributo italiano più importante all'arte europea del primo ventennio del XX secolo, grazie al ruolo cruciale che ebbe per lo sviluppo del dadaismo, del surrealismo, della pittura tedesca degli anni Venti e per gli influssi che in seguito furono decisivi per il Novecento italiano.