

Morbelli, i volumi «scientifici» e «tecnici» di Previati, gli articoli di Grubicy. È proprio la sostanza della cultura che appare dimessa, il tono quasi sempre enfatico, vuoto lo stile, difficile la coincidenza concreta col fatto figurativo.

In realtà di vero e proprio movimento divisionista non sembra si possa parlare: la poetica non è la stessa per tutti i pittori che si riuniscono sotto quell'insegna, talvolta si tratta solo di semplici assonanze tecniche; anche il «problema della luce» è troppo vasto e generico per caratterizzare un gruppo, tanto più che molto spesso nelle opere tale problema appare nonché risolto, neppur affrontato, se l'opacità crepuscolare del colore vi appare dominante, e poco squillano i toni, ma più spesso ingrigiscono e lentamente affondano nella coltre dei «punti», non tendente alla vibrazione ma all'annebbiamento. Non movimento dunque, ma tratto omogeneo della cultura figurativa italiana sul finire del secolo, accomunato da una innovazione tecnica, non sempre bene intesa e variamente applicata, di derivazione neo-impressionista.

A questo punto il discorso non può continuare, se non ci si affretta ormai a dichiararne escluso Giovanni Segantini. In lui, infatti, l'angustia del mondo ottocentesco, la povertà delle idee, i limiti della visione vengono di colpo superati, vanno in frantumi; la sua forza straripa e si misura a un incontro, a un rapporto nuovo, con la natura, da farlo pervenire, nelle opere di montagna degli ultimi anni, a uno dei più grandiosi e duri esiti del naturalismo europeo. Ma anche quando fa entrare nella sua opera temi e atmosfere del simbolismo appare stravolto e poetico in un modo dolorosamente eroico, quale appunto era negato all'enfasi rozza di Previati. A Segantini la tecnica divisionistica porta una novità di linguaggio, ma viene accettata con una tale libertà da perdere ogni scientifica e specifica connotazione; Segantini ne trae non un nuovo concetto della luce o un aiuto per l'altezza del tono cromatico, quanto uno stimolo per costruire la straordinaria tessitura delle sue opere. Qui è il punto geniale della sua invenzione e della sua poesia: una materia solida, potente, stretta dalle fibre minute della pennellata

come fossero le minime vene della roccia che stringe le montagne, assumendo ogni cosa, le erbe le nuvole gli animali, quella consistenza petrosa, quello spessore minerale e psicologico insieme, in cui si celebra drammaticamente la commistione dell'uomo con la natura.

Nessun altro lo può seguire per questa via, che egli percorre solo, come una sempre più terribile approssimazione alla morte, una volontaria conquista della propria morte. Ciò che trae Fornara dalla sua lezione è quasi soltanto la più esterna e addolcita scorza di quelle conquiste, un Segantini tradito proprio nella sostanza della sua opera.

Ma di tutti gli altri che restano chiusi nella dimensione più ristretta del loro mondo divisionista il migliore è Pelizza da Volpedo. Conviene dir subito che il suo *Quarto stato* è un'opera che valica i confini di quel mondo, un'opera di un'epicità, sia pure enfatica e ingenua, ma grandiosa e autenticamente socialista, umana e del tutto esente dal lezioso umanitarismo di Morbelli. Artista ricco Pelizza se, oltre questo aspetto, la sua opera presenta anche quell'altro della ricerca degli effetti luministici, nel quale egli raggiunge i suoi risultati più poetici: lo scintillio delle chiazze di luce che trapassano le figure fantomatiche degli alberi nel *Roveto*, e la fantasmagorica girandola delle scaglie colorate che invade lo spazio nel bozzetto per *Il sole nascente*, o il sentimento qui per la prima volta cosmico, della luce che si forma, nel quadro definitivo; e finalmente la stupenda chiarezza fantastica e abbacinata di *Panni al sole*.

Resterebbe da dire della preistoria divisionista dei futuristi. Ma non vedo il passaggio di mano, qui comincia un altro discorso, che è quello della Parte moderna in Italia e che nel più grande di loro, Umberto Boccioni, si arricchisce subito di apporti fauve ed espressionisti.

## La mostra di De Chirico a Milano

Fin dai suoi inizi, che si possono fissare intorno al 1909, la pittura di De Chirico entrò nel campo della cultura figurativa italiana come una fortissima novità: poiché i suoi elementi fondamentali

contraddicevano quasi in ogni parte le linee di quella cultura.

E prima di tutto, l'opera esponeva idee, concetti, significati, atmosfere ambigue, e misteriose risonanze, tutto ciò insomma che allora si chiamava contenuto; non proponeva sensazioni, né « bella pittura ». Erano gli anni in cui nasceva il Futurismo; e l'*Estetica* di Croce era già alla sua quarta edizione: a nessuno veniva in mente di negare la « forma » italiana. A De Chirico invece riusciva subito un'operazione che sembrava incredibile, e difficile da riconoscere, nella sua struttura: la forza dell'invenzione fantastica era tanta, e così reale lo scandaglio del mistero, che una volta calati, incarnati, nell'immagine, ne costituivano essi stessi, per loro naturale energia, la qualità. L'idea si faceva direttamente poesia, riscattando la trasandatezza, o almeno il semplicismo, formale; e mettendo in questione, per subito superarlo, il dualismo tra forma e contenuto. Le opere di De Chirico furono così solitarie immagini di un mondo nuovo, di una poesia strana; rimasero per qualche tempo abbandonate nella loro oscura anticipazione, e cominciarono a dare conseguenze, in varie direzioni, solo più tardi, almeno dieci anni dopo il loro primo apparire.

Un altro aspetto di quelle opere che rendeva difficile la loro immediata assunzione in Italia era il carattere nordico. Il Nord visto da un italiano è un orizzonte cupo, plumbeo, greve di ombre e di tempeste, illuminato da inquiete visioni; da quel cielo corrusco usciva la pittura di De Chirico e portava con sé un dramma, che sembrava non essere mai stato esperito prima, se non da spiriti solitari. Tanto che risulta piena di significato e di fascino questa dichiarazione di De Chirico stesso: « Amo le lunghe notti d'inverno ed il sonno profondo in cui m'immergo in quelle notti. I due più bei mesi dell'anno sono per me novembre e dicembre; in gennaio la mia felicità lentamente declina, poiché in quel mese io già sento la primavera. Amo in quel sonno greve d'inverno sognare sonni lunghi e complicati, un po' affannosi, come se m'immergessi faticosamente in luoghi ed epoche antichissime ».

Non che questo desiderio di sogni possa avere riferimento alla pittura. La pittura metafisica di De Chirico non è onirica, non ha nessuna delle caratteristiche del sogno; anzi è una pittura della veglia, di occhi insonni, allucinati per troppo guardare. È una pittura degli oggetti, della precisione plastica, dello spazio fantastico in bilico tra il reale e l'irreale, dell'atmosfera inquietante. Infatti il quadro che pone in scena appunto *Le Muse inquietanti* può essere preso facilmente a simbolo della poetica di De Chirico. È inquietante, in arte, ciò che crea un turbamento, per l'incertezza dell'intelletto a stabilire la vera natura dei fatti o delle immagini rappresentate: fatti o figure irreali, e quindi incredibili, sono dati con aspetto e presentazione reali, quindi inseriti in una situazione di credibilità. Freud in uno studio su l'« Unheimliche », che corrisponde abbastanza bene all'italiano inquietante, ne riconosce l'origine, tra l'altro, nella magia, nell'animismo, in ciò che chiama « l'onnipotenza dei pensieri »: sono tutti elementi riscontrabili nell'inquietante metafisico dechirichiano e che servono a chiarirne la natura primitiva, non intellettuale. A sottolinearne anche l'aspetto nordico, originariamente romantico.

Già le prime esperienze culturali del giovane De Chirico sono tutte rivolte verso il Nord. E all'inizio della grande mostra, che gli è stata ora dedicata dal Comune di Milano e che riunisce nelle sale di Palazzo Reale quasi duecento opere scalate nello spazio di sessant'anni, si possono vedere alcuni quadri di derivazione nettamente boeckliniana; ma anche l'opera che nel 1910 fonda la pittura metafisica, *L'enigma dell'oracolo*, ripete elementi e atmosfere di un lavoro ben individuato di Boecklin. E ancora i saggi che De Chirico affianca, poco dopo, alla sua pittura sono dedicati a Max Klinger e a Boecklin, intendono spiegare il « romanticismo della vita moderna » come il « soffio di nostalgia che passa sulle metropoli moderne ».

Infine terzo elemento « nuovo » nei confronti della tradizione italiana, la presenza costante nell'opera di De Chirico di ciò che, in rapporto con quella tradizione, si potrebbe chiamare « cattivo gusto »: e cioè la scelta degli oggetti fatta secondo

la loro quotidianità, talvolta quasi banale, la loro possibilità di creare un effetto estraniante, non secondo la loro dignità formale; l'aspetto « infantile » di certi elementi; diciamo pure la « volgarità » di altri; e spesso la noncuranza del « bel dipingere », del portare al suo compimento lo splendore della forma. Quando questo « cattivo gusto » è calato nell'intensità delle opere del periodo più strettamente metafisico (decennio '10-'20) si fa tramite di una grande arte drammatica; quando in

opere più recenti sembra diventar fine a se stesso, si può prestare anche a un'assunzione in chiave avanguardistica molto moderna, e rimane ancora ambiguo ed inquietante.

In ogni caso, per tutte le ragioni qui appena accennate, l'opera di De Chirico entra come un cuneo fortissimo, inaspettato e misterioso nell'arte italiana del nostro secolo, e non cessa di scuoterla e di turbarla.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### L'Amedeo di Ionesco

Accade al discorso comune, al parlare quotidiano, d'essere equivoco, dacché il contesto in cui esso si inserisce non è sempre chiaro, com'è chiaro — invece — nel discorso scientifico, dov'è preliminarmente definito, o nell'opera d'arte, che forma essa stessa il contesto.

La ragione per cui un'opera d'arte può essere interpretata in mille modi è, infatti, appunto questa: che è *essa stessa il contesto*, talché può significare tante cose diverse. Perciò la chiamiamo « opera » (d'arte), chiamiamo cioè opera un discorso, intendendo quest'opera come un'opera compiutissima, quand'anche sapessimo con certezza che l'autore non ha potuto terminarla perché è morto innanzi tempo. Se un discorso arriva a farsi capire totalmente, se riesce a comunicarsi nella sua unità organica, se infine non ha bisogno di riferirsi ad altro che a se stesso per essere compreso, se trova cioè in se medesimo gli estremi della propria verifica e i dati essenziali della sua documentazione: allora diciamo che è un discorso artistico, ossia un'opera, *chiusa* nelle sue parti e perciò *aperta* all'interpretazione, al pari di un organismo, che, se tale, può essere recepito da molteplici angolazioni e quindi offrirsi a molteplici interpretazioni.

Ma ben diverso da tutto questo — come dicevamo — è il parlare quotidiano, che ci riserva non poche sorprese, specie poi se un simile parlare è logorato dall'uso. Parliamo ad esempio, di poppa, guardando il mare con le barche, ed ecco il solito maligno che va a pensare alle donne. Maligno poi perché? In realtà, il mare è frequentato parimenti di barche e di donne: perciò l'equivoco sulla parola usata (parlavamo di « poppa ») è abbastanza plausibile. In che consiste dunque l'equivoco? In uno *scambio di contesti*.

Naturalmente, se ci si accorge dell'equivoco, il riso è inevitabile. La commedia (il comico) registra infatti tra i suoi canoni appunto l'equivoco, ossia lo *scambio*. Scambio di *fisionomie* (la ricorrenza del *sosia*; i classici « Menecmi », ecc.), di *abiti* (il celebre scambio di vestiti tra Don Giovanni e Sganarello), di *situazioni* (da Amleto, che traveste la realtà col teatro e la tragedia con la commedia, giù giù fino all'espressionismo, al surrealismo e al teatro dell'assurdo): ininterrottamente, lo scambio, ossia l'equivoco, ha occupato il cuore del comico e il centro della scena. Oserei dire che il comico, investendo e tesaurizzando il giuoco della finzione, è divenuto la chiave di volta, la *condicio*, non *sine qua non*, ma *per quam* del teatro. Che altro è, dunque, lo scambio, l'equivoco, se non uno scambio