

Bentornata Metafisica

Claudio Franzoni

5 Marzo 2026

Se cercate l'uomo, come faceva Diogene, fatterete a trovarne uno. Ma se cercate le cose, quelle della quotidianità, e anche altre più ricercate, ne troverete finché volete. Parlo delle opere riunite nella grande, quadruplice mostra di Milano: [Metafisica/Metafisiche](#), un'esposizione "pensata come una drammaturgia suddivisa in atti", come spiega Vincenzo Trione, il curatore del progetto. Gli "atti" si svolgono prima di tutto a Palazzo Reale, poi al Museo del Novecento, alle Gallerie d'Italia e a Palazzo Citterio.

S'incontra di rado la figura umana negli spazi di queste mostre, e quando la si vede è tradotta in materia inerte, la statua di un monumento celebrativo, un manichino, un calco in gesso, il torso di una scultura. È il dominio delle cose realizzate dagli uomini, gli edifici e gli spazi delle città – reali o immaginarie che siano – ma anche i biscotti e il pane ferrarese che riconosciamo nei quadri delle prime sale di Palazzo Reale.

Per la verità, in questo regno dei manufatti un uomo c'è, e a un certo punto ne vediamo bene il volto: è Giorgio de Chirico, l'indiscusso primo attore negli "atti" composti da Trione. Tanto che l'insieme delle mostre finisce per essere un esteso, grande omaggio nei suoi confronti, una figura complessa nella formazione culturale, negli scritti teorici e, soprattutto, nel lunghissimo itinerario d'artista: come scrive Alessandro del Puppo nel catalogo, de Chirico "è stato nel tempo almeno dodici pittori diversi, nessuno dei quali pienamente capito o assimilato". E infatti uno dei primi a non capirlo fu Roberto Longhi, nella recensione esilarante, quanto distruttiva alla mostra romana del 1919: "ecco la pittura di Giorgio de Chirico rinvenire inaudite divinità nelle sacre vetrine degli ortopedici, ed eternare l'uomo nella lugubre fissazione del manichino d'accademia o di sartoria".

Ma de Chirico la propria battaglia la combatteva da solo (ci teneva a definirsi "monomaco"): mentre la scena artistica europea era squassata dagli urti delle avanguardie, e in Italia i Futuristi alternavano ricerche coraggiose a roboanti sparate, de Chirico sceglieva una strada implicitamente polemica con gli uni e le

altre; la cerchia di Marinetti inneggia all'incessante dinamismo delle forme, lui predilige immobilità e silenzio; mentre quelli guardano ai musei come ad affastellamenti inutili (se non addirittura dannosi), lui medita sul ruolo della tradizione artistica dei secoli precedenti. È qui il vero enigma: come è possibile che un artista legato a filo doppio col passato non sia stato passatista, come è possibile che un artista che non ha mai amato le avanguardie sia così apprezzato da artisti contemporanei?

L'Autoritratto in costume nero (1948) è una specie di compendio visivo delle sue posizioni teoriche: così, travestito da gentiluomo italiano della fine del Cinquecento, dichiara la propria ammirazione per gli antichi maestri e per i loro "segreti della vera pittura". Anni prima aveva scritto: "tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*".

E non si vergogna per niente di ripetere un gesto disdicevole in quegli anni (e anche più tardi): copiare. Gli amici ridono "sotto i baffi" perché a Roma nel 1919 si è messo a rifare un quadro di Lorenzo Lotto; più avanti scriverà che "la copia che riproduce e interpreta bene un'opera d'arte può anche essere un'opera d'arte, perché la copia, se è fatta bene, per quanto copia, è un'opera d'arte". Cosa che sapevano bene tutti quei grandi collezionisti che, almeno dal Seicento in poi, ebbero in casa tanto originali, quanto riproduzioni di opere celebri (Carlo I d'Inghilterra, per fare un nome). Alcuni decenni dopo, de Chirico arriverà addirittura all'autocopia (fino all'autofalsificazione). Le ragioni di mercato avranno avuto la loro parte, ma l'attrattiva della ripetizione, come suggerisce Elio Grazioli nel ricchissimo catalogo *Electa*, lo ha avvicinato in modo singolare al percorso di Warhol. Sta di fatto che replicando se stesso il pittore fa i conti col proprio passato, dopo che per tutta la vita si era confrontato con le opere dei grandi maestri della storia dell'arte.

Anche quelli che erano solo dei nomi, come Zeusi, il pittore greco vissuto nel V secolo prima di Cristo; dialogare con quegli artisti veri e mitici al tempo stesso era naturale per lui che era nato nella tessala Volos, a pochi passi – come ci teneva a precisare – dall'antica Iolkós, località citata nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. È nello scritto *Zeusi l'esploratore* (1918) che de Chirico tira in ballo un concetto schiettamente greco, quello di *démone*: "passeggiando all'ombra dei portici" Eraclito ci aveva invitato a "scoprire il *démone* in ogni cosa". E poi seguendo l'esempio degli "antichissimi Cretesi" che "stampavano un occhio enorme" su vasi e altri oggetti il pittore rincalza: "Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa". De Chirico ha senz'altro visto uno di quei calici attici da vino che gli archeologi classificano come "eye-cups", e che sembrano fissarci con due grandi occhi.



Altro che verismo o naturalismo: c'è una presenza, una forza riposta oltre alla superficie della realtà che ci appare ogni giorno. Ricorrendo alla lingua degli antichi Greci, è lo stesso de Chirico a dare un nome a questa ricerca di démoni invisibili: *metà tà physiká*, andare al di là delle cose fisiche. Con questo, egli non vuole spingersi nei territori dell'astrazione e neppure inseguire verità trascendentali: i pittori della Metafisica restano al contrario ben ancorati alla materia del reale, anche quando sembra trasfigurarsi in apparizioni prive di senso.

Non è certo la prima volta che la pittura si sofferma su questo o quell'oggetto (c'è stata la lunga storia della 'natura morta' ad esempio), senonché quelli scelti da de Chirico e dai suoi compagni di viaggio sembrano manufatti fuori servizio: architetture disabitate, utensili lontani dal loro contesto, reperti casuali. Mettendo al centro della propria riflessione, per così dire, materiali fuori fase, de Chirico propone in forma nuova un tema che si era già affacciato nella classicità, per poi riaccendersi nel corso dell'Ottocento: il rapporto con gli oggetti comuni.

Un'alternativa problematica già agli occhi degli antichi: da una parte il silenzio impenetrabile delle cose, immobili e reticenti (Platone), dall'altra l'impressione che esse possano partecipare dei nostri sentimenti: "sunt lacrimae rerum" (c'è un pianto nelle cose), scriveva Virgilio (e oggi una recentissima canzone degli U2 ha come titolo *The Tears of Things*). Nel suo saggio in catalogo, Marco Antonio Bazzocchi richiama un passo di Francesco Arcangeli a commento dell'opera di Giorgio Morandi: "i suoi oggetti si fanno chiari, impassibili, concreti come urne dove sian bruciati per sempre i sentimenti; inesistenti ormai, per tanti, per i più forse: i nostri sentimenti di uomini moderni". Le cose comuni si trasfigurano, diventano qualcosa d'altro. Viene in mente, nei primissimi anni del Novecento, Hugo von Hofmannsthal: "un annaffiatoio, un erpice abbandonato sul campo (...)

può farsi recipiente della mia rivelazione". Nei dipinti della Metafisica è inutile cercare significati e tantomeno simbolismi, va ascoltato il canto delle cose: è proprio il *pictor classicus* a celebrare il "lirismo di un biscotto, di un angolo formato da due pareti".

Oltre a de Chirico e Morandi, nelle mostre milanesi c'è spazio anche per gli altri protagonisti della Metafisica, a cominciare da Alberto Savinio, fratello di de Chirico, e poi Carlo Carrà. Ognuno di essi coniuga a suo modo la poetica metafisica e l'interesse per l'arte antica, ma tutti e tre hanno un punto in comune: l'innamoramento per Giotto. Carrà elogerà a più riprese questo "massiccio visionario trecentista"; su "La Voce" del 1916 scrive: "nel silenzio magico delle forme di Giotto la nostra contemplazione si riposa". Per Savinio i suoi paesaggi si possono smontare come le costruzioni-giocattolo. Insomma, Giotto come predecessore della pittura metafisica (assieme a Paolo Uccello e Masaccio).



Quanto a Morandi, nel ritratto fotografico di Ugo Mulas del 1962, non è certo casuale il suo appoggiare le mani sul cofanetto di un libro: è la monografia di

Stefano Bottari sul Correggio uscita proprio l'anno prima (e dedicata al pittore bolognese).

Metafisica/Metafisiche: il singolare-plurale segnala il traguardo più rilevante della mostra, l'indagine sull'incidenza che la Metafisica ha avuto nella storia della cultura del Novecento (e dei nostri giorni). Ci sono gli omaggi espliciti (Mimmo Rotella, ad esempio, per non parlare di William Kentridge a Palazzo Citterio), ma anche veri e propri riusi (Schifano e Warhol); troviamo citazioni dirette o di secondo grado (come la statua dell'*Apollo del Belvedere* nel *Codex* di Luigi Serafini con la mediazione di de Chirico), ma anche parodie e rivisitazioni (*Le gant d'Amour* di Francesco Vezzoli). In altri casi si ripropongono soggetti, come le famose piazze: quella di Dino Buzzati con un duomo di Milano dolomitico, e con tanto di coni di detrito (1952), e pure quella all'infinito che nel 1971 servì da copertina per l'album *Nursery Cryme* dei Genesis (vi si scorge in lontananza anche una minuscola *Venere di Milo*).

Il *know-how* elaborato dagli storici dell'arte per descrivere contatti e rapporti tra fasi artistiche diverse – mettiamo, l'arte bizantina e la pittura medioevale in Occidente – adesso viene messo alla prova attraverso un arco temporale relativamente ristretto e, cosa più importante, su prodotti culturali disparati (come appunto le confezioni dei dischi in vinile o le *graphic novel*). E non è detto che il successo della Metafisica segua un processo prevedibile; più che di 'vita delle forme' si può parlare di 'vita dei motivi': le ciminiere, le navi in porto, le prospettive di portici interminabili, le statue-monumento, ruderi di templi classici, frammenti marmorei e, naturalmente, i manichini (chissà poi perché quelli sartoriali e non i fantocci che per secoli gli artisti hanno usato come modelli nei loro atelier).

Strumenti che avranno anche derivazioni letterarie come quella di Orio Vergani: "I manichini sognano. Sognano di diventar statue, in mezzo a una piazza, e di esser chiamati 'monumenti'" (1927). Il fatto è che l'Arcipelago Metafisica (così lo ha chiamato Vincenzo Trione) è più largo di quanto si sarebbe detto. E potrebbe rientrarvi, ad esempio, *Il disprezzo* di Godard (1963) in cui, isolate dal contesto narrativo, compaiono immobili, colorate statue di divinità antiche (ancora una volta l'*Apollo del Belvedere*).



In forme diverse, più di un saggio in catalogo, ci avverte che senza la Metafisica, il nostro sguardo sul reale sarebbe diverso. Non avremmo forse avuto osservazioni come questa di Robert Musil (*Pagine postume pubblicate in vita*):

“Si vedono sempre le cose in mezzo a ciò che le circonda e si prende l’abitudine di confonderle col significato che assumono nel loro ambiente. Ma se per una volta se ne staccano, eccole diventare incomprensibili e paurose, come dev’essere stato l’indomani della creazione, prima che le cose si fossero abituate le une alle altre e a noi stessi”.

E in particolare, lo spiega Elio Grazioli, leggeremmo diversamente la storia dell’architettura. Nella trasmissione televisiva su *La forma della città* (1973) Pasolini ammetteva: “quanto abbiamo riso, noi intellettuali, sull’architettura del regime”; ma ora Sabaudia non aveva più nulla di ridicolo, anzi; “questa architettura di carattere littorio” ha assunto ormai un carattere diverso: “metafisico in un senso veramente europeo della parola, cioè ricorda, mettiamo, certa pittura metafisica di de Chirico”.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

