

Tavole, illustrazioni e apparati

Tav. 1. Modello in gesso della statua di Arianna (1912), Parigi, Collezione privata.

Tav. 2. *L'enigma dell'oracolo* (1910), olio su tela, 42 x 61 cm, Collezione privata.

Tav. 3. *La melanconia di una bella giornata* (1913), olio su tela, 89 x 104,5 cm, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

Tav. 4. Disegno per la scenografia del *Bacchus et Ariane* di Lifar (1931), Hartford, The Wadsworth Atheneum.

Ill. 1. *Gallo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Inserto 1. Italo Calvino, "Viaggio nelle città di De Chirico", 1982.

Tav. 5. *La nostalgia dell'infinito* (1911), olio su tela, 135 x 64 cm, New York, Museum of Modern Art.

Tav. 6. *La stanchezza dell'infinito* (1912), olio su tela, 44,5 x 115,5 cm, Stati Uniti, Collezione privata.

Tav. 7. *Mistero e melanconia di una strada* (1914), olio su tela, 87 x 71,5 cm, New York, Collezione privata.

Tav. 8. *Il vaticinatore* (1915), olio su tela, 86,6 x 70,1, New York, Museum of Modern Art.

Tav. 9. *Autoritratto con l'ombra* (1919), olio su tela, 60 x 50,5, Milano, Collezione Galleria Internazionale.

Inserto 2. *Metafisica Roma*, 2 marzo 1976.

Tav. 10. *Il filosofo- Le soliloque enchanté* (1925-'26), olio su tela, 81 x 65,5, Collezione privata.

Tav. 11. *Spirito di dominazione* (1927), olio su tela, 89 x 116 cm, Collezione privata.

Ill. 2. *Gladiatori nella stanza* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Tav. 12. *Autoritratto* (1924-'25), tempera su tela, 75 x 62 cm, Venezia, Collezione Deana.

Tav. 13. *Autoritratto* (1920), tempera su tela, 39,4 x 51 cm, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art (OH – USA).

Tav. 14. *Scuola di Amazzoni* (1927), olio su tela, 65 x 81, Collezione privata.

Ill. 3. *L'eternità* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti.

Ill. 4. *La pioggia nel deserto* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Tav. 15. Arnold Böcklin, *Il santuario di Ercole* (1884), olio su tela, 100,5 x 141 cm, Washington, National Gallery.

Tav. 16. Max Klinger, *Trasporto di Prometeo*, incisione, dalla cartella *Fantasia su Brahms* (1894).

Tav. 17. Max Klinger, *Crocifissione* (1890), olio su tela, 251 x 465 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

Tav. 18. Arnold Böcklin, *Il centauro dal maniscalco* (1888), olio su legno, 80 x 100 cm, Budapest, Szepmüvészeti Museum.

Tav. 19. *Centauro morente* (1909), olio su tela, 118 x 75, Roma, Collezione Assitalia.

Tav. 20. Max Klinger, *Il centauro inseguito*, incisione, dalla cartella *Intermezzi* (1881).

Tav. 21. Arnold Böcklin, *Centauro e ninfa* (1855), olio su tela, 88 x 76 cm, Berlino, Staatliche Museen.

Tav. 22. Max Klinger, *In flagranti* (1883).

Tav. 23. Max Klinger, *Accordo*, incisione, dalla cartella *Fantasia su Brahms* (1894).

Tav. 24. *Canto d'amore* (1914), olio su tela, 73 x 59,1 cm, New York, Museum of Modern Art.

Tav. 25. Max Klinger, *Repose*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 8 (1881).

Tav. 26. Max Klinger, *Action*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 2 (1881).

Tav. 27. Max Klinger, *Rescue*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 4 (1881).

Tav. 28. Max Klinger, *Cupid*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 10 (1881).

Tav. 29. Giovanni Segantini, *Le due madri* (1889), 157 x 280 cm, Milano, Galleria d'Arte Moderna.

Tav. 30. Giovanni Segantini, *Il reddito del pastore* (1883), olio su tela, 30 x 43 cm, Collezione privata.

Tav. 31. Jean-Paul Laurens, *Il duca di Enghien* (1873), olio su tela, 165 x 104 cm, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle.

Tav. 32. Jean-Paul Laurens, *La morte del duca di Enghien* (1873), olio su tela, 48 x 72 cm, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle.

Ill. 5. *Il Trofeo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Tav. 33. *Il ritorno del figliol prodigo* (1919), olio su tela, 80 x 99 cm, Ubicazione ignota.

Tav. 34. *Il ritornante* (1917), olio su tela, 94 x 78 cm, Parigi, Collezione privata (matita su carta, 30 x 22, Parigi, Coll. Privata).

Tav. 35. *Il figliol prodigo* (1922), tempera su tela, 87 x 59 cm, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea.

Tav. 36. *Il ritorno del figliol prodigo* (1924), tempera su tela, 87 x 59 cm, Collezione privata.

Tav. 37. *Il doppio sogno di primavera* (1915), olio su tela, 56,2 x 54,3 cm, New York, Museum of Modern Art.

Tav. 38. *Il figlio consolatore* (1926), olio su tela, 100 x 80 cm, Collezione privata.

Tav. 39. *Il riposo dell'archeologo* (1970), litografia, 70 x 53 cm, Collezione privata.

Tav. 40. *Il sogno di Tobia* (1917), olio su tela, 58,5 x 48 cm, Collezione privata.

Tav. 41. *Angelo ebreo* (1916), olio su tela, 67,2 x 43,8 cm, Messico, Collezione privata.

Ill. 6. *Angelo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Ill. 7. *Mercurio* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Tav. 42. *La camera dell'artista sul Mediterraneo* (1928), olio su tela, 65 x 92 cm, Collezione privata.

Tav. 43. Carlo Carrà, *Composizione TA* (1916), I stato, olio su tela, 70 x 54 cm, ora Colonia, Museum Ludwig.

Inserto 3. Carlo Carrà, "Il ritorno di Tobia", *La raccolta*, 1918.

Tav. 44. *Autoritratto* (1923), tempera su tela, 64,8 x 50 cm, Collezione privata.

Tav. 45. Man Ray, *La Centrale Surrealista* (1924).

Tav. 46. *Mobili nella valle* (1928), olio su tela, 81,5 x 100 cm, Collezione privata.

Tav. 47. *Colonne e foresta nella stanza* (1928), olio su tela, 130 x 97, Collezione privata.

Tav. 48. *Costruttori di trofei* (1929), olio su tela, 91 x 72 cm, Padova, Collezione privata.

Inserto 4. Estratto da André Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924).

Tav. 49. *L'incertezza del poeta* (1913), olio su tela, 106,4 x 94,6 cm, Londra, Collezione Penrose.

Tav. 50. *La conquista del filosofo* (1914), olio su tela, 125,7 x 100,3 cm, Chicago, The Art Institute.

Ill. 8. *Il ritorno di Ulisse* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti.

Ill. 9. *Il tempo e l'eternità* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti.

Tav. 51. *Il tempio fatale* (1914), olio su tela, 33,3 x 41 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.

Tav. 52. *Il viaggio senza fine* (1914), olio su tela, 88 x 39 cm, Hartford, The Wadsworth Atheneum.

Ill. 10. *Lo Zodiaco* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti.

Ill. 11. *La consolatrice* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti.

Tav. 53 *Gladiatori* (1928), olio su tela, 160 x 95 cm, Roma, Collezione privata.

Tav. 54 *La ricompensa dell'indovino* (1913), olio su tela, 135,5 x 180,5 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.

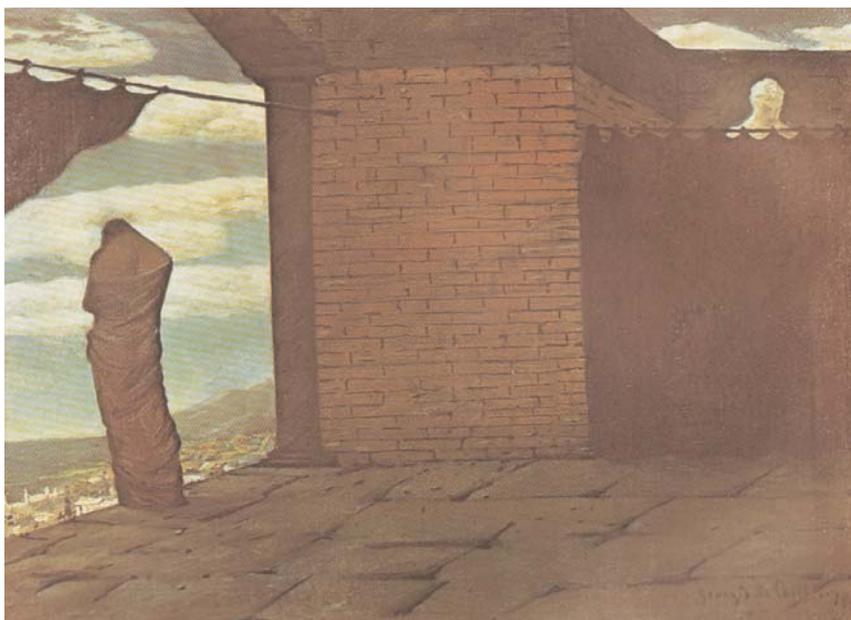
Tav. 55 *Il pomeriggio di Arianna* (1913), olio su tela, 134,5 x 65 cm, Parigi, Collezione privata.

Tav. 56 *Gladiatori in riva al mare* (1929), olio su tela, 90 x 100 cm, Collezione privata.

Tav. 57 *La meditazione autunnale* (1911-'12), olio su tela, 54 x 69 cm, Stati Uniti, Collezione privata.



Tav. 1 Modello in gesso della statua di Arianna (1912) Parigi, Collezione privata



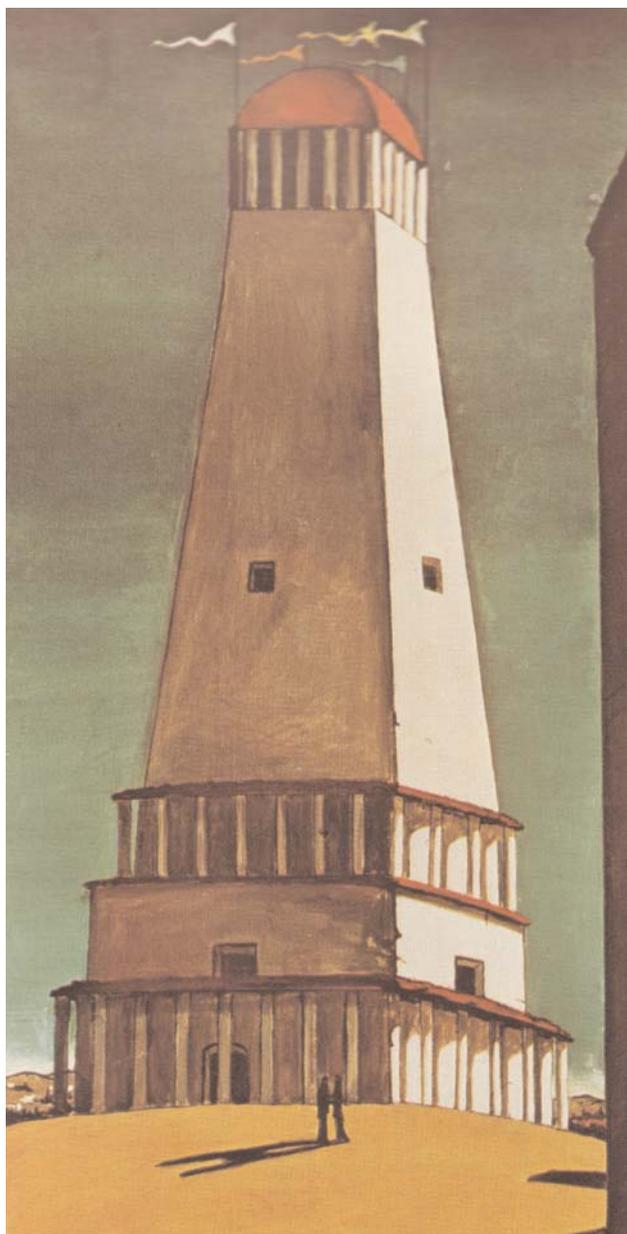
Tav. 2 *L'enigma dell'oracolo* (1910), olio su tela, 42 x 61 cm, Collezione privata



Tav. 3 *La melanconia di una bella giornata* (1913), olio su tela, 89 x 104,5 cm, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts



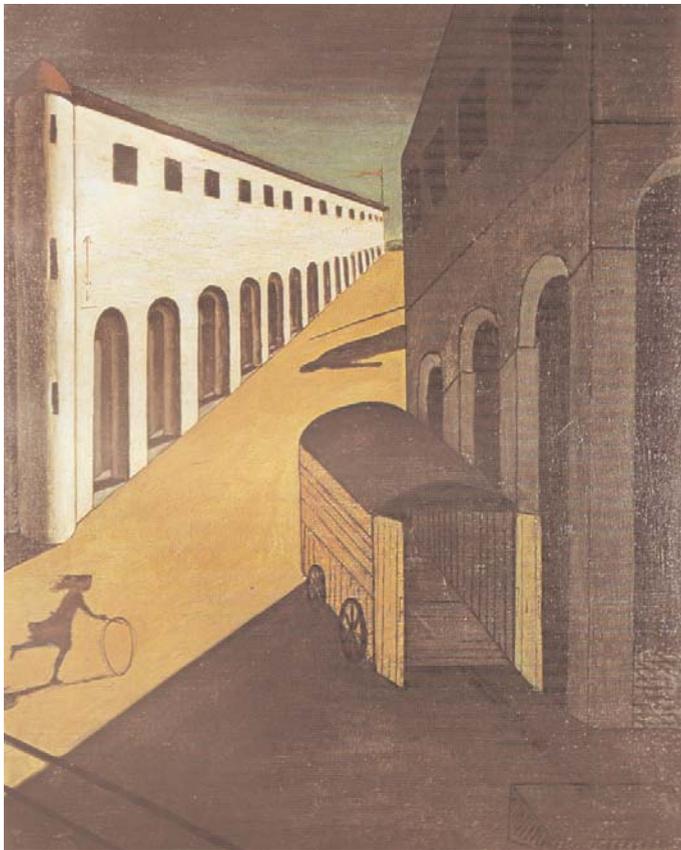
Tav. 4 Disegno per la scenografia del *Bacchus et Ariane* di Lifar (1931), Hartford, The Wadsworth Atheneum



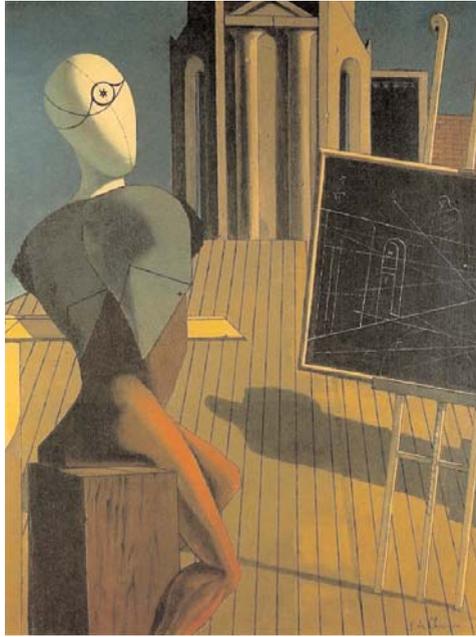
Tav. 5 *La nostalgia dell'infinito* (1911), olio su tela, 135 x 64 cm, New York, Museum of Modern Art



Tav. 6 *La stanchezza dell'infinito* (1912), olio su tela, 44,5 x 115,5 cm, Stati Uniti, Collezione privata



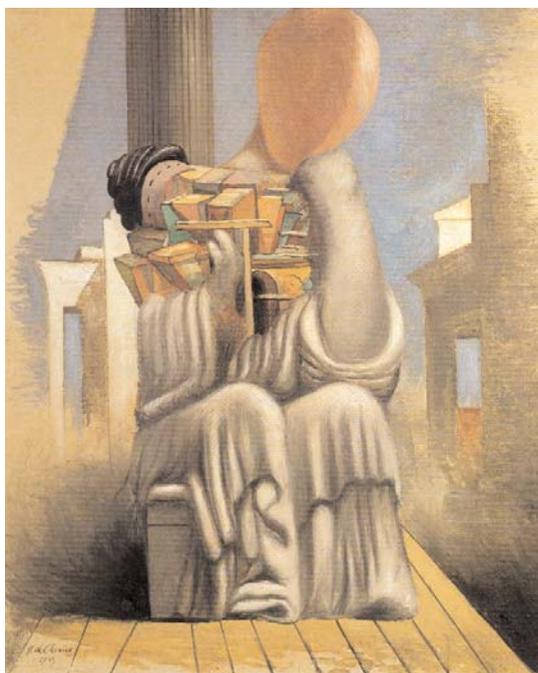
Tav. 7 *Mistero e melanconia di una strada* (1914), olio su tela, 87 x 71,5 cm, New York, Collezione privata



Tav. 8 *Il vaticinatore* (1915), olio su tela, 86,6 x 70,1, New York, Museum of Modern Art



Tav. 9 *Autoritratto con l'ombra* (1919), olio su tela, 60 x 50,5, Milano, Collezione Galleria Internazionale



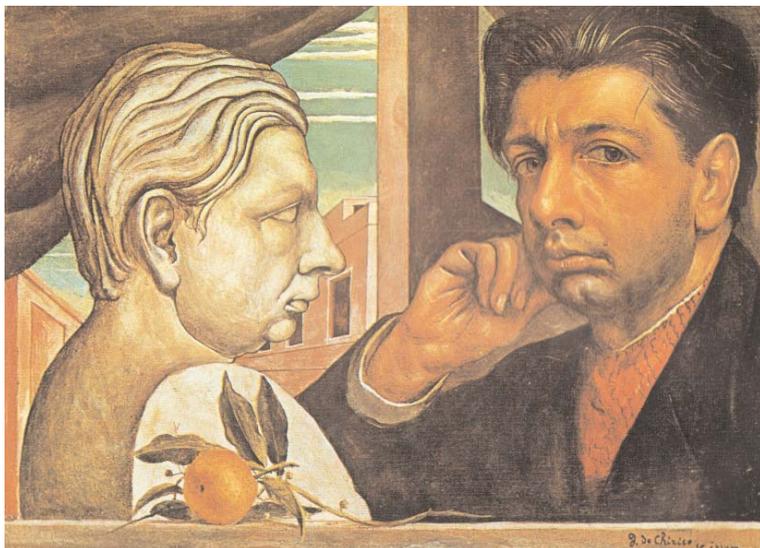
Tav. 10 *Il filosofo- Le soliloque enchanté* (1925-'26),
olio su tela, 81 x 65,5, Collezione privata



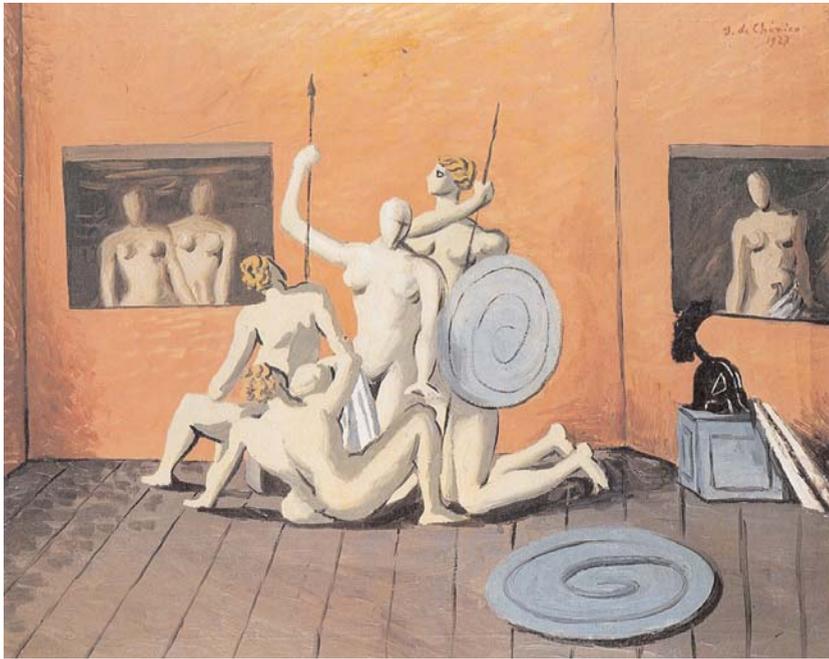
Tav. 11 *Spirito di dominazione* (1927), olio su tela, 89 x 116 cm,
Collezione privata



Tav. 12 *Autoritratto* (1924-'25), tempera su tela, 75 x 62 cm, Venezia, Collezione Deana



Tav. 13 *Autoritratto* (1920), tempera su tela, 39,4 x 51 cm, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art (OH - USA)



Tav. 14 *Scuola di Amazzoni* (1927), olio su tela, 65 x 81, Collezione privata



Tav. 15 Arnold Böcklin, *Il santuario di Ercole* (1884), olio su tela, 100,5 x 141 cm, Washington, National Gallery



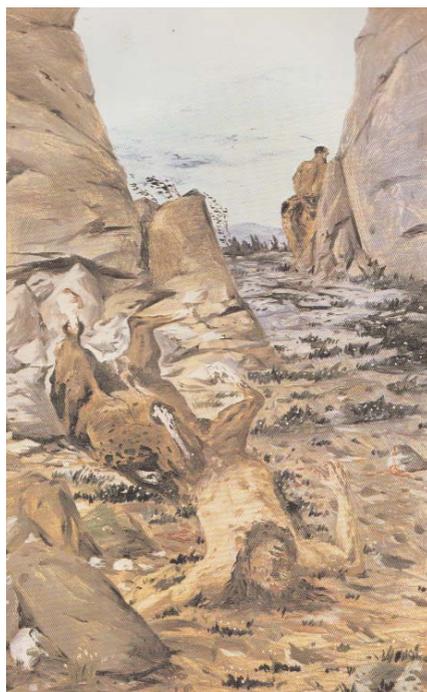
Tav. 16 Max Klinger, *Trasporto di Prometeo*, incisione, dalla cartella *Fantasia su Brahms* (1894)



Tav. 17 Max Klinger, *Crocifissione* (1890), olio su tela, 251 x 465 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste



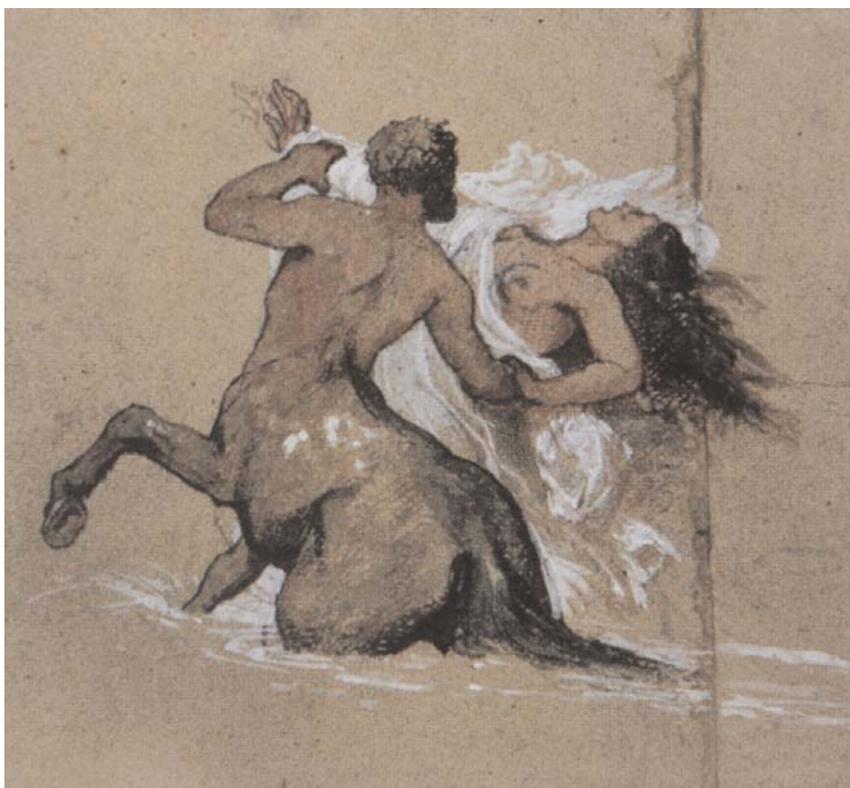
Tav. 18 Arnold Böcklin, *Il centauro dal maniscalco* (1888), olio su legno, 80 x 100 cm, Budapest, Szepmüvészeti Museum



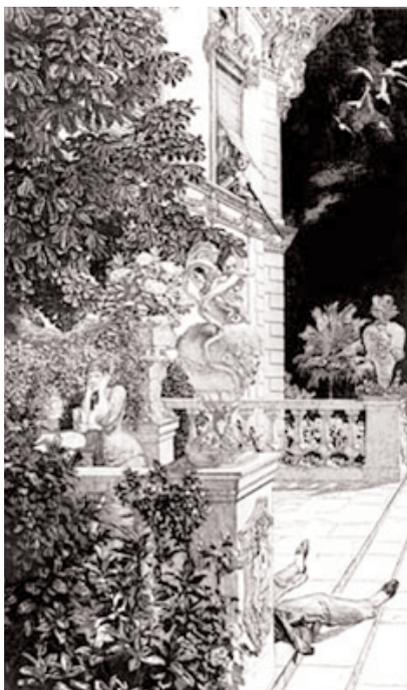
Tav. 19 *Centauro morente* (1909), olio su tela, 118 x 75, Roma, Collezione Assitalia



Tav. 20 Max Klinger, *Il centauro inseguito*, incisione, dalla cartella *Intermezzi* (1881)



Tav. 21 Arnold Böcklin, *Centauro e ninfa* (1855), olio su tela, 88 x 76 cm, Berlino, Staatliche Museen



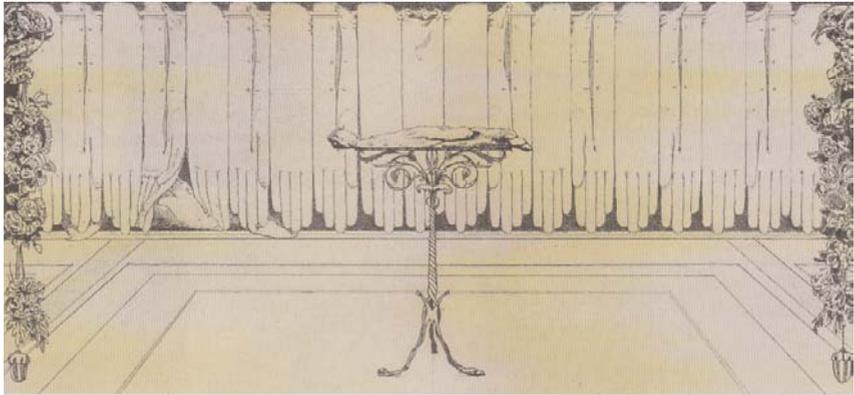
Tav. 22 Max Klinger, *In flagranti* (1883)



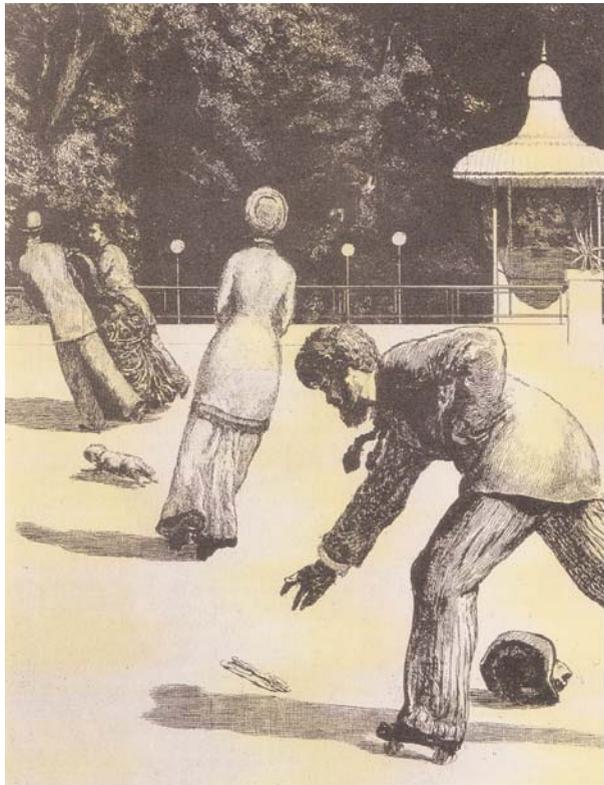
Tav. 23 Max Klinger, *Accordo*, incisione, dalla cartella *Fantasia* su Brahms (1894)



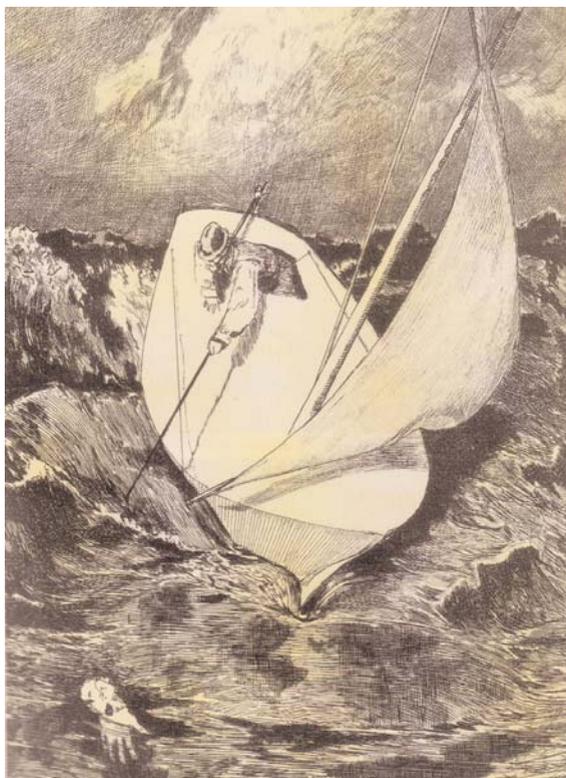
Tav. 24 *Canto d'amore* (1914), olio su tela, 73 x 59,1 cm, New York, Museum of Modern Art



Tav. 25 Max Klinger, *Repose*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 8 (1881)



Tav. 26 Max Klinger, *Action*, incisione, dalla cartella *History of a Glove* Opus VI, foglio 2 (1881)



Tav. 27 Max Klinger, *Rescue*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 4 (1881)



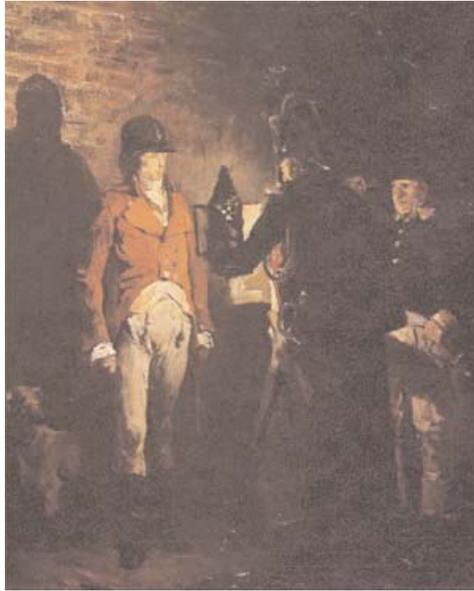
Tav. 28 Max Klinger, *Cupid*, incisione, dalla cartella *History of a Glove*, Opus VI, foglio 10 (1881)



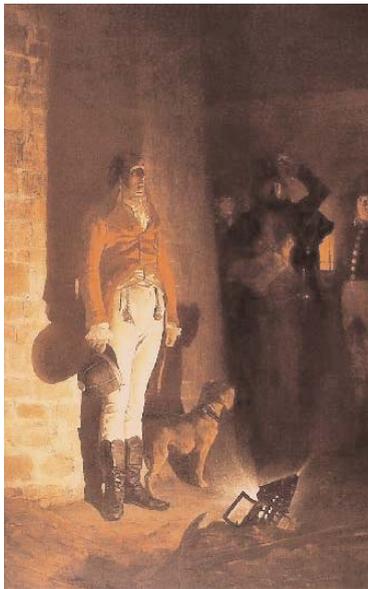
Tav. 29 Giovanni Segantini, *Le due madri* (1889), olio su tela, 157 x 280 cm, Milano, Galleria d'Arte Moderna



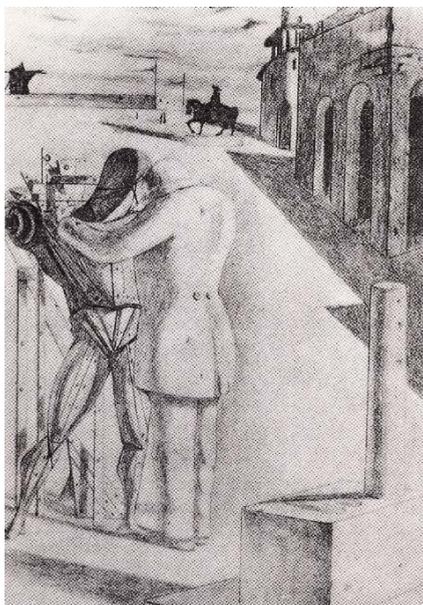
Tav. 30 Giovanni Segantini, *Il reddito del pastore* (1883), olio su tela, 30 x 43 cm, Collezione privata



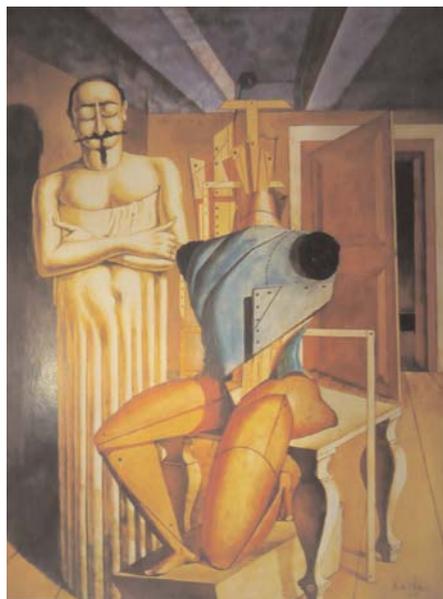
Tav. 31 Jean-Paul Laurens, *Il duca di Enghien* (1873), olio su tela, 165 x 104 cm, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle



Tav. 32 Jean-Paul Laurens, *La morte del duca di Enghien* (1873), olio su tela, 48 x 72 cm, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle



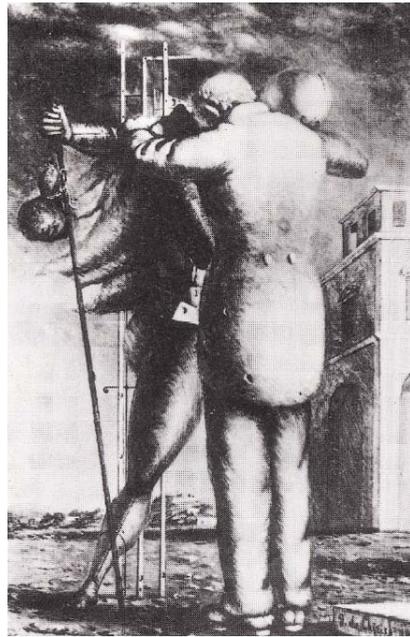
Tav. 33 *Il ritorno del figliol prodigo* (1919), olio su tela, 80 x 99 cm, Ubicazione ignota



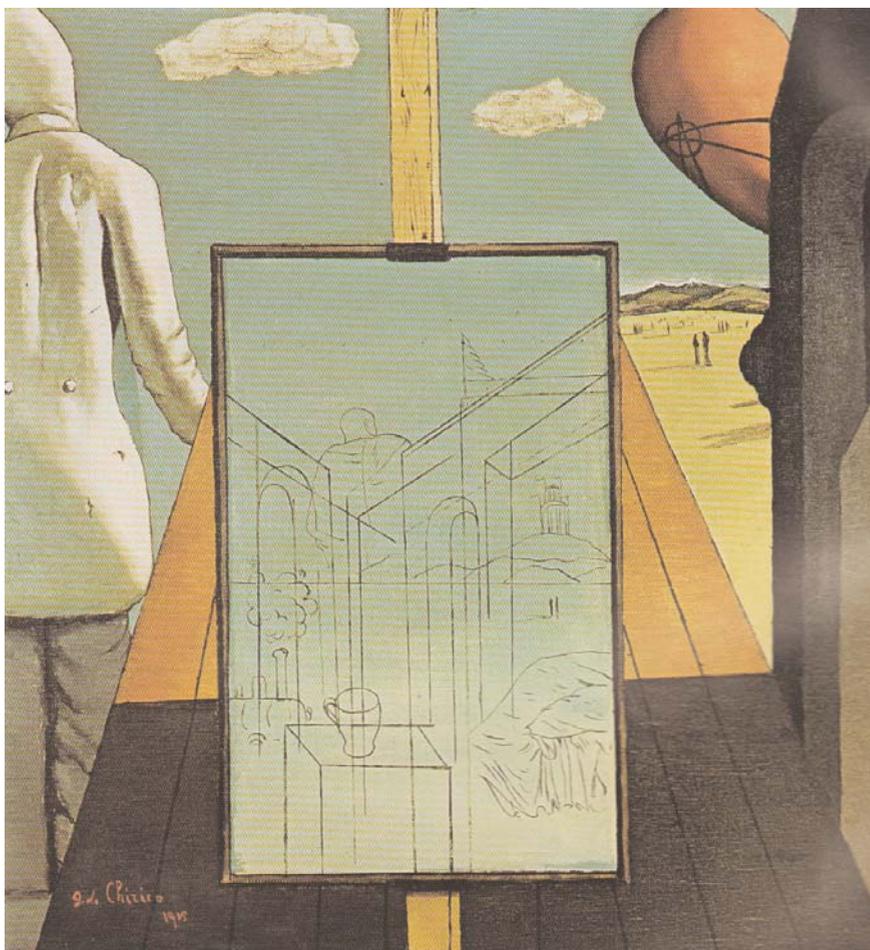
Tav. 34 *Il ritornante* (1917), olio su tela, 94 x 78 cm, Parigi, Collezione privata



Tav. 35 *Il figliol prodigo* (1922),
tempera su tela, 87 x 59 cm, Milano,
Padiglione d'Arte Contemporanea



Tav. 36 *Il ritorno del figliol prodigo* (1924),
tempera su tela, 87 x 59 cm, Collezione privata



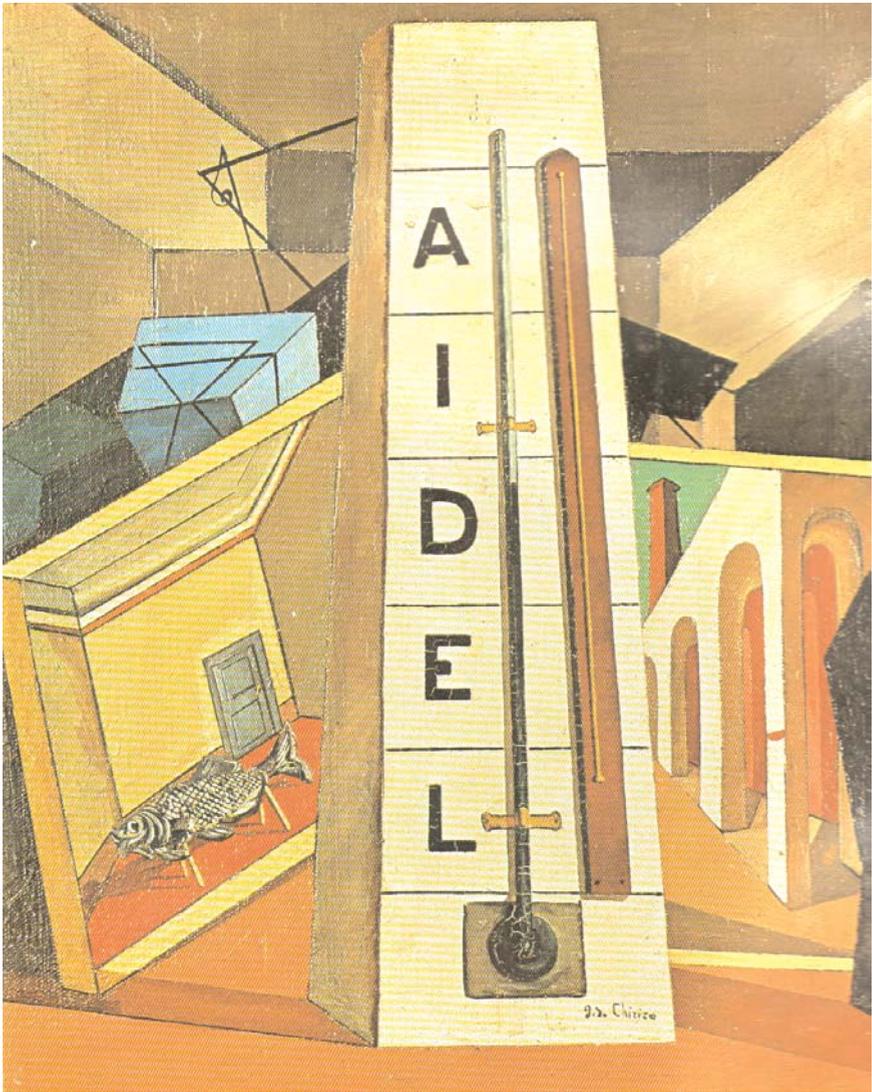
Tav. 37 *Il doppio sogno di primavera* (1915), olio su tela, 56,2 x 54,3 cm, New York, Museum of Modern Art



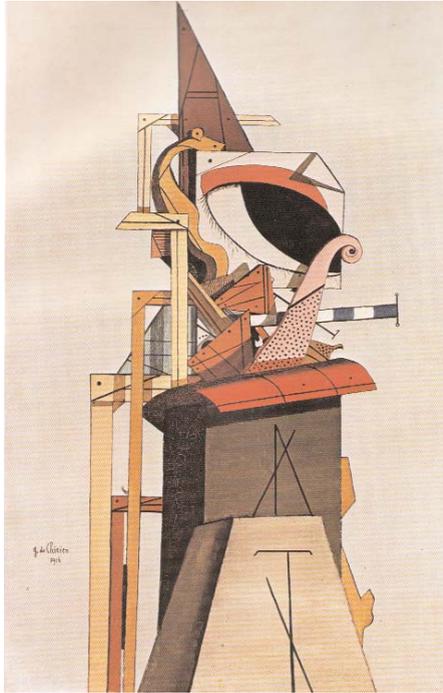
Tav. 38 *Il figlio consolatore* (1926),
olio su tela, 100 x 80 cm, Collezione privata



Tav. 39 *Il riposo dell'archeologo* (1970),
litografia, 70 x 53 cm, Collezione privata



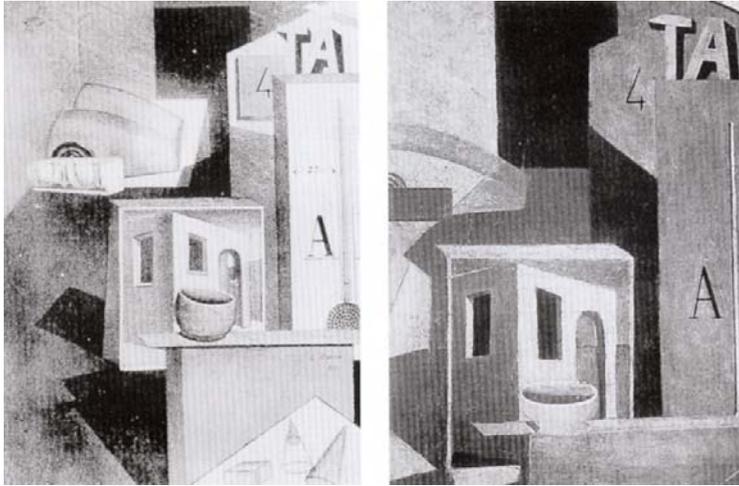
Tav. 40 *Il sogno di Tobia* (1917), olio su tela, 58,5 x 48 cm, Collezione privata



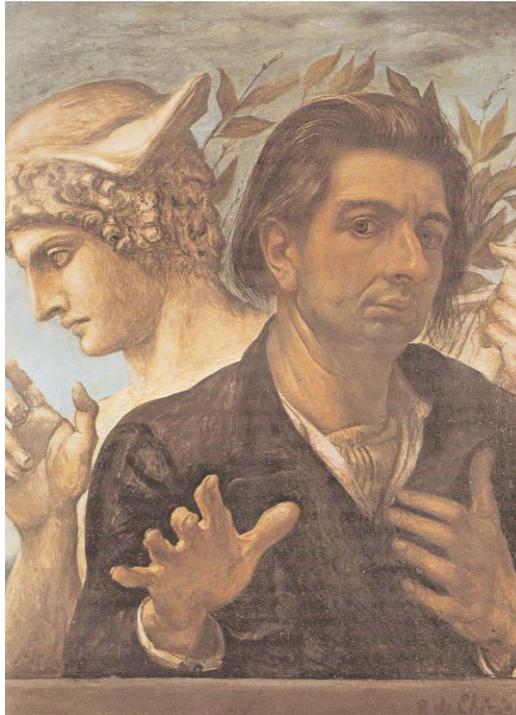
Tav. 41 *Angelo ebreo* (1916), olio su tela, 67,2 x 43,8 cm, Messico, Collezione privata



Tav. 42 *La camera dell'artista sul Mediterraneo* (1928), olio su tela, 65 x 92 cm, Collezione privata



Tav. 43 Carlo Carrà, *Composizione TA* (1916), I e II stato, olio su tela, 70 x 54 cm, ora Colonia, Museum Ludwig



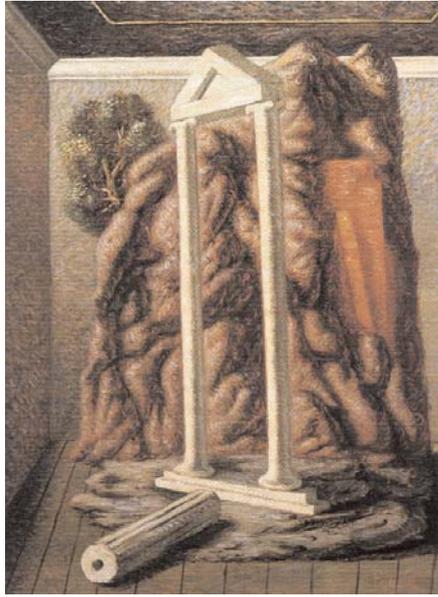
Tav. 44 *Autoritratto* (1923), tempera su tela, 64,8 x 50 cm, Collezione privata



Tav. 45 Man Ray, *La Centrale Surrealista* (1924)



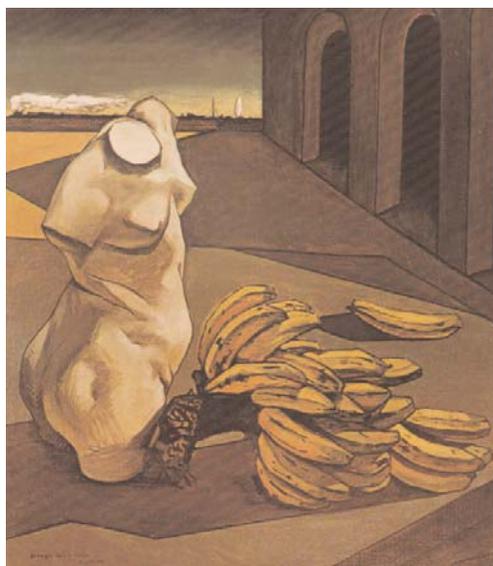
Tav. 46 *Mobili nella valle* (1928), olio su tela, 81,5 x 100 cm,
Collezione privata



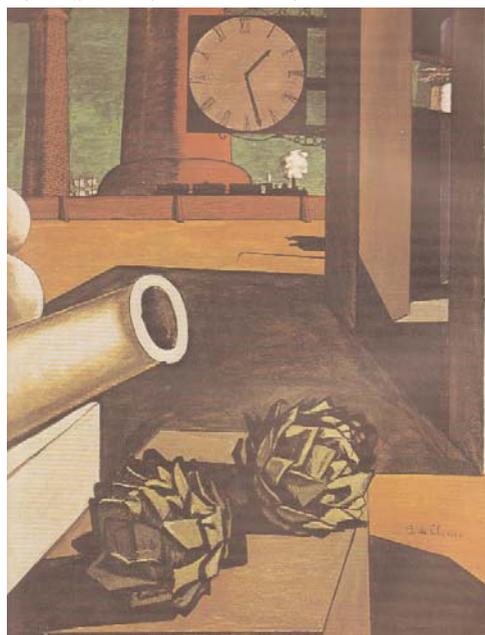
Tav. 47 *Colonne e foresta nella stanza* (1928),
olio su tela, 130 x 97, Collezione privata



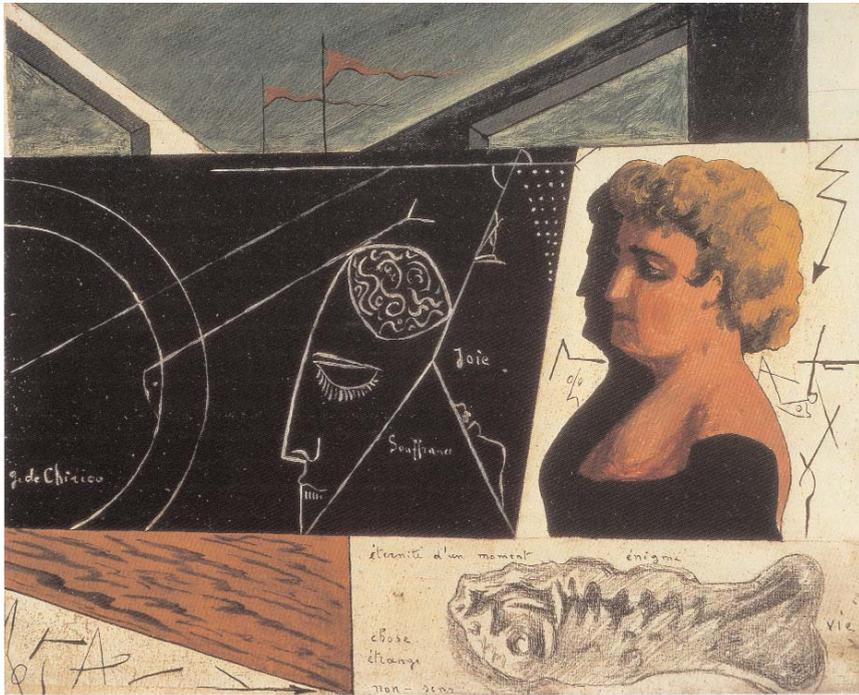
Tav. 48 *Costruttori di trofei* (1929), olio su tela,
91 x 72 cm, Padova, Collezione privata



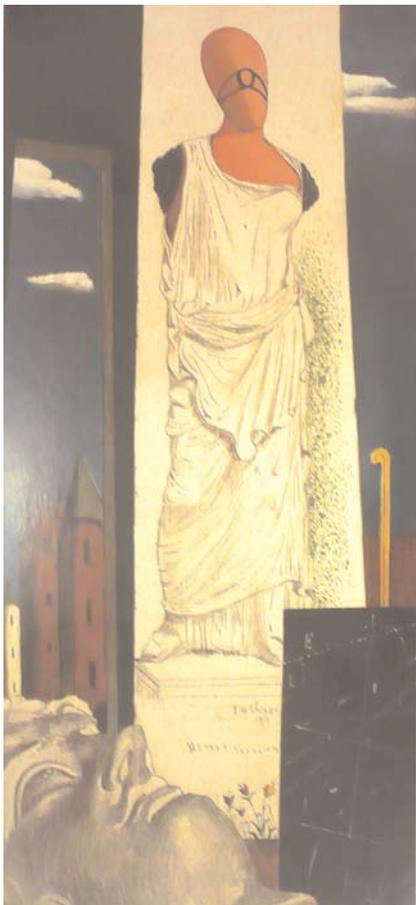
Tav. 49 *L'incertezza del poeta* (1913), olio su tela, 106,4 x 94,6 cm Londra, Collezione Penrose



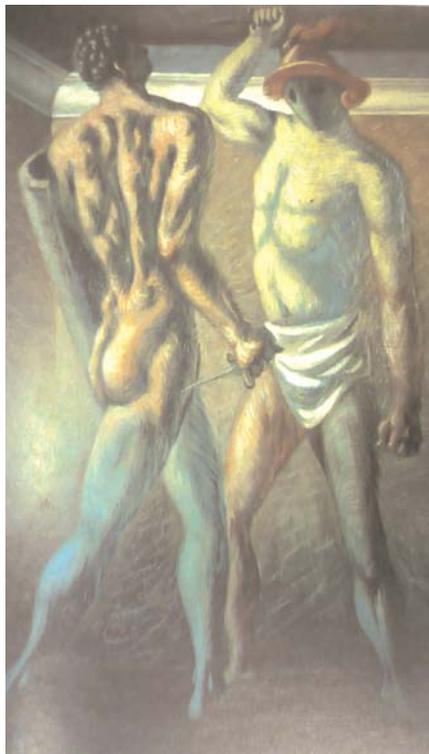
Tav. 50 *La conquista del filosofo* (1914), olio su tela, 25,7 x 100,3 cm, Chicago, The Art Institute



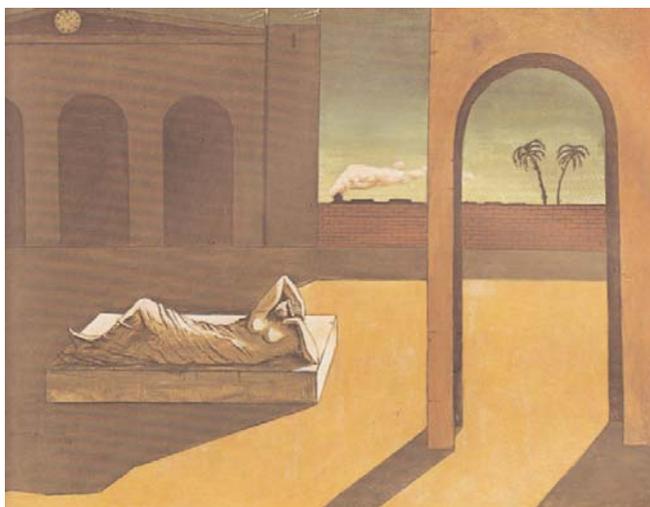
Tav. 51 *Il tempio fatale* (1914), olio su tela, 33,3 x 41 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art



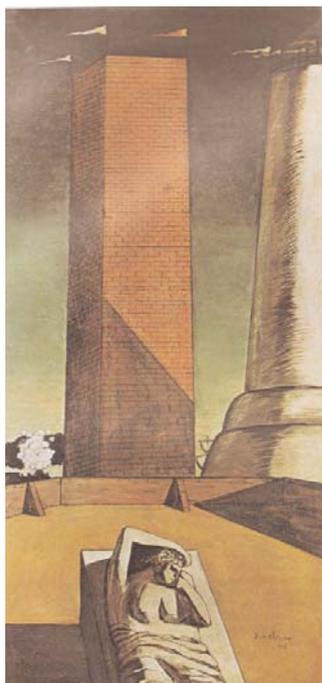
Tav. 52 *Il viaggio senza fine* (1914),
olio su tela, 88 x 39 cm, Hartford, The
Wadsworth Atheneum



Tav. 53 *Gladiatori* (1928), olio su tela,
160 x 95 cm, Roma, Collezione privata



Tav. 54 *La ricompensa dell'indovino* (1913), olio su tela, 135,5 x 180,5 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art



Tav. 55 *Il pomeriggio di Arianna* (1913), olio su tela, 134,5 x 65 cm, Parigi, Collezione privata



Tav. 56 *Gladiatori in riva al mare* (1929), olio su tela, 90 x 100 cm, Collezione privata



Tav. 57 *La meditazione autunnale* (1911-'12), olio su tela, 54 x 69 cm, Stati Uniti, Collezione privata



III. 1 *Gallo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



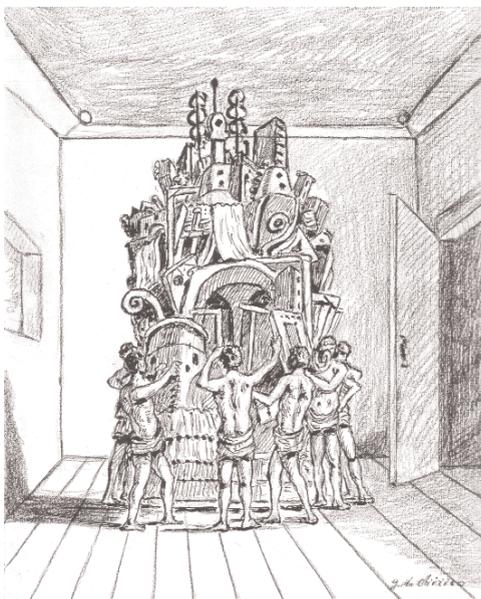
III. 2 *Gladiatori nella stanza* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



III. 3 *L'eternità* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti



III. 4 *La pioggia nel deserto* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



III. 5 *Il Trofeo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



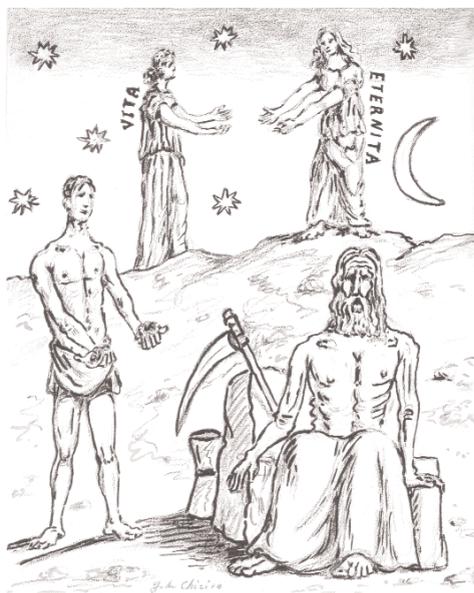
III. 6 *Angelo* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



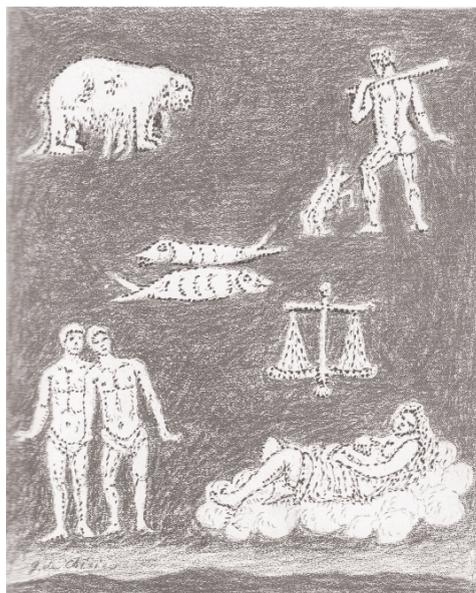
III. 7 *Mercurio* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



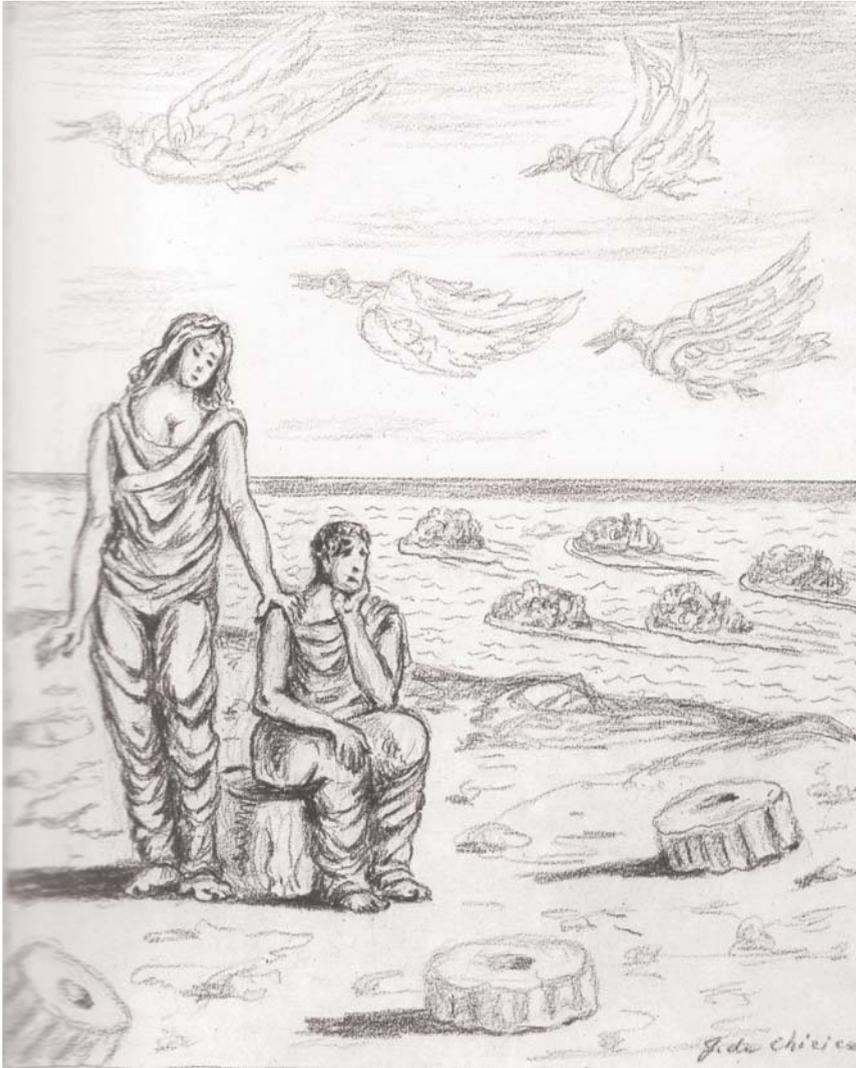
III. 8 *Il ritorno di Ulisse* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti



III. 9 *Il tempo e l'eternità* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm, Edizione Bestetti



III. 10 *Lo Zodiaco* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti



III. 11 *La consolatrice* (1972), matita, carboncino e acquerello su carta uso mano, 35 x 25,5 cm Edizione Bestetti

Viaggio nelle città di de Chirico

Non so come sono arrivato qui. Non ricordo cosa c'è fuori, forse un mare quasi nero da cui affiorano squame di mostri. Un cupo muggio si levava a perdifiato come dalla tromba-conchiglia d'un tritone; e si sa che i suoni, per fermarsi nel riposo d'un'eco e non propagarsi eternamente, hanno bisogno d'approdare a una riva, agli spalti d'un molo, ai muraglioni d'una città. Poco ricordo della città vista dal mare: bianca dietro i cipressi come quella da cui erano salpati gli Argonauti; scale di granito scendevano alla spiaggia sassosa dove il marmo delle statue era arrossato dal sangue dei capretti sacrificati alla Dea.

È dall'interno della città che ricordo la vicinanza del mare; o dirò meglio: la vicinanza del mare era un ricordo: una cortina nera sbatteva al vento sulla loggia d'un palazzo, e chi aspettava il compiersi d'oscuri oracoli guardava giù le onde rompersi alla base delle colonne. Se a terra l'aria era ferma, le cortine ricadevano pesanti nei pomeriggi d'autunno, ma sull'orlo cupo del mare la corsa del vento e delle vele passava alta sui tetti delle case.

La verità è presto detta: da quando sono entrato in questa città, la città è entrata in me; dentro di me non c'è posto per nient'altro. Da allora il mio sguardo scorre su superfici levigate, sgombre, che il sole fa dorate, l'ombra nere; ma a dire il vero io non so se il sole ci sia né dove sia, perduto dietro lo spessore d'un cielo verdebottiglia, o sfoggiando la sua giovinezza mattutina in nuvole leggere e bianche; non serena, perché mai la giovinezza lo è, bensì ansiosa, trepidante: scorrono i cirri,

veloci come rughe che affiorano su una fronte giovane e scompaiono.

Piazze, vie, spianate s'estendono davanti a me ostentando un'apparente accessibilità, come a dire: siamo lisce e sgombre, percorretemi. Chi potrebbe diffidare del loro invito? Solo un agorafobo. Forse l'agorafobia è un contagio che questa città trasmette a chi vi arriva senz'essersi premunito; anch'io ne soffro, devo dire, da quando mi trovo qui: gli spazi vuoti mi paiono ardui da attraversare; preferisco strisciare dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici, senza avventurarmi allo scoperto; tanto più che non saprei dove dirgermi. A chi potrei chiedere la strada? A quei due passanti laggiù in fondo? Mi sembrano lontani, troppo lontani; anche se adesso sono fermi e sembra che parlino tra loro, prima che io sia arrivato là certo si saranno allontanati. Potrei invece interrogare una statua? Se ne incontrano molte e paiono più facilmente raggiungibili. Ma quello che le statue insegnano, senza che io lo chieda, è una linea di condotta: devi stare immobile, lasciare che lo spazio circoli intorno a te; se ti situi nel modo giusto nello spazio, il tempo non avrà più presa su di te, la clessidra resterà sospesa.

Lo spazio ha dimensioni che presentano ognuna caratteristiche diverse: l'orizzontalità è un piano continuo, la verticalità è fatta di elementi isolati: torri, fari, ciminiere. In cima alle torri sventolano bandiere appuntite, stendardi, orifiamme d'ogni colore: se è per una festa, è soltanto lassù che essa viene celebrata; qua sotto tutto tace. O sarà per indicare ai naviganti da che parte tira il vento? Ma quaggiù non vola neanche un granello di polvere; solo l'alto cielo è trascinato dalle correnti. D'altronde non si vede anima viva sulle torri, dalla base alla vetta.

Da ogni parte mi giri, continuo a vedere quei due signori laggiù in fondo. Saranno sempre gli stessi, o in

ogni via, in ogni piazza, deserte, c'è un passante che incontra un altro passante e si fermano un momento a conversare? E cosa si staranno dicendo? Posso solo fare delle congetture: non arriveranno mai a portata del mio orecchio.

«La città – dice uno – non è disabitata, dato che ci siamo noi due».

«La città – dice l'altro – è estesa nello spazio, dato che siamo visti da lontano».

E il primo: «La città è maestosa, dato che sembriamo così piccoli».

E il secondo: «La città non è muta, dato che noi due parliamo».

«Parliamo – aggiunge il primo – e che cosa diciamo?»

A questo punto, non sono più tanto sicuro che quei due conversatori stiano conversando, che quei due passeggiatori stiano passeggiando, che quei due abitanti stiano abitando. Forse essi vogliono solo dimostrare che se la città è silenziosa, immobile, disabitata, lo è proprio perché qualcuno possa abitarvi, passeggiarvi, conversarvi. Qualcuno. Chi? Non io, non loro. Chi è l'ospite ideale che la città attende? Sento che questi portici vuoti, queste finestre chiuse, questi oggetti abbandonati mi respingono come se la mia presenza potesse turbarne la calma... No, è il loro turbamento che io non devo interrompere con la mia presenza, è una calma conturbante che la città impone e che mi respinge, una calma che non tollera la presenza fisica della mia persona... Mentre una parte di me ne è attratta, qualcosa si stacca da me e percorre invisibile quei portici, si inoltra in quelle piazze, sale su quelle torri: il pensiero.

Questa città è fatta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio, e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa. Qui il pensiero sente d'essere sul punto d'affacciarsi all'orizzonte della mente,

e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa.

Dal tempo in cui leggevo i filosofi molto tempo è passato, la mia memoria s'è fatta incerta, e ora sto cercando di ricordare quello che diceva un filosofo... Je pense, donc... il pensiero bisogna bene che sia da qualche parte, che occupi un luogo, il pensiero deve avere una residenza spaziosa, una città... Si pensa, dunque esiste una città del pensiero. Non sono sicuro di ricordare esattamente il filo di quel discorso, il meccanismo di quel metodo. Era un filosofo che pensava in una stufa, questo lo ricordo. Il suo pensiero aveva bisogno d'un luogo a forma di stufa intorno, doveva riempire lo spazio d'una stufa, occupare una città piena di stufe. I fumaioli, le ciminiere, gli alti camini in mattoni che si elevano ai margini di questa città forse sono tante stufe da cui si esala il pensiero.

E le torri?

Forse sono come quella torre che un altro filosofo guardava dalla sua finestra, a Königsberg. Raccontano le biografie di quel filosofo che ogni pomeriggio, di ritorno dalla sua passeggiata abituale, egli si sedeva vicino alla finestra e la presenza della torre, anche se appena intravista quando al calar del sole diventava un'ombra indistinta, era propizia alla sua meditazione. Tanto che, quando le vette dei pioppi d'un giardino vicino, crescendo, la nascosero, egli non riusciva più a concentrarsi e rimaneva in preda d'uno stato di disagio e inquietudine. Senza la torre, il filosofo non riusciva più a pensare; se ne lamentò col padrone del giardino, che fece potare le cime dei pioppi; la torre fu così restituita allo sguardo assorto del filosofo, che ritrovò la sua tranquillità d'animo e il piacere delle meditazioni al tramonto.

Quest'episodio dimostra che il pensiero ha bisogno di luoghi su cui posarsi, ma che solo alcuni luoghi sono

adatti a ospitarlo. Non c'è nulla che inviti al pensiero quanto l'immobilità delle statue, non importa se rappresentano dee avvolte in drappaggi o uomini pubblici in redingote: basta che siano di marmo, basta una figura su un basamento con intorno uno spazio vuoto, una piazza, oppure isolata nel vano d'una nicchia; ed ecco la mente si sente subito propensa a sostare, a riflettere.

○ La città del pensiero non suggerisce pensieri d'una specie o d'un'altra, né obbliga a riflettere sulle apparizioni e gli incontri che in essa occorrono, o a indagare i suoi misteri. Luce, ombra, facciate, monumenti, esseri, oggetti vi sono disposti in modo da distogliere la mente da emozioni e passioni e condizionamenti esteriori. Da quel momento il pensiero, rimossi tutti gli ostacoli, può partire in ogni direzione, con passi ora fulminei ora lentissimi.

○ Certo che in queste piazze puoi incontrare i due Dioscuri, nudi, con una lancia, o Edipo, cieco, col bastone. Ma tu sai che i Dioscuri sono e saranno sempre i Dioscuri, che Edipo sarà sempre Edipo; il loro modo d'essere ha l'inevitabilità delle cose sicure sotto il cielo, sulle quali l'attenzione scorre senza incagliarsi, e basta la loro apparizione a introdurti in un clima assorto, a invogliarti alla meditazione, al distacco.

○ Certo in queste piazze puoi incontrare figure ieratiche, rigide come manichini, con teste a clava o a uovo, senza volto: se nei loro corpi di legno o pietra esse incarnano là le nostre inquietudini, ciò vuol dire che l'inquietudine è ormai tutta contenuta in loro, e in noi non resta che una calma assorta e melanconica; come quella che ci ha sempre ispirato l'angelo della melanconia, che ci sottrae le nostre angosce nascondendole in una collezione d'oggetti eteroclitici e asimmetrici. Queste figure prendono su di sé le nostre inquietudini fino a renderle strane ed estranee ai nostri occhi; perciò l'ispirazione che traiamo da loro è silenzio e quiete, e quando le incontriamo

nelle piazze della città le salutiamo come le nostre muse. Le muse sempre hanno comunicato con gli uomini da un al di là sconosciuto; ma l'al di là da cui queste ci parlano è l'ombra dentro di noi, che esse si guardano bene dal rischiarare, anzi spingono più indietro, più lontano, e ce ne offrono solo una struggente penombra. È la malinconia che illumina queste strade, non l'angoscia: anche nella luce meridiana troppo viva che batte sulle bianche arcate d'una via interminabile e trasforma in ombra la bambina che gioca col cerchio. Ecco un'altra ombra si profila al crocevia, un'ombra umana... Una minaccia? Un incontro col destino?

Tutto ciò che il futuro può rivelare è poca cosa. Conta solo il ricordo, che è già presente nel presente, l'incertezza d'un attimo che resta uguale a se stesso e si ripete. Torna la strada con luce ed ombre, torna a correre la bambina (ora salta alla corda), torna l'ombra a sbarrare la via (ora è l'ombra d'un fumaiolo di fabbrica), sulla destra non c'è più il furgone misterioso, o si è spostato, il palazzo dalle arcate ora è sormontato da una loggia con l'orologio, forse è una stazione, una stazione marittima; siamo in un porto, ora in fondo alla strada si vede il mare e un veliero.

Le figure misteriose potrebbero far credere a qualcuno di trovarsi nella città del sogno. Errore! Il sogno si svolge in città dai contorni imprecisi, dove s'incontrano persone che cambiano d'identità e di forma. Qui tutto è esatto, definitivo, stabile: quel che c'è c'è e, per strano che sia, non potrebbe essere altrimenti. Siamo in una città da vivere a occhi aperti, una città della veglia, dove l'attenzione si posa uniforme e costante sulle cose, come la luce, impassibile. Nei sogni la mente è prigioniera di ciò che vede o crede di vedere e che le incute spavento o meraviglia: qui la mente razziocinante si sente spinta al di là dello spessore delle apparenze, là dove si aprono gli spazi siderei delle idee.

Pure il sogno – anzi, il sonno – e il pensiero hanno aspetti simili: sono entrambi degli «stati secondari» in cui devi entrare staccandoti dal mondo esterno; e come esistono immagini che conciliano il sonno, così altre conciliano il pensiero. Per esempio una lavagna dove sono tracciate delle rette, delle curve, delle formule, ha il potere d'introdurti in un mondo scorporato, rarefatto, quale potrebbe essere quello della ragione, o almeno a portarti fin sulla sua soglia e fartene intravedere gli abissi o comunque a dartene una nostalgia, o un presagio. Ciò non implica affatto che tu ti metta a decifrare i segni sulla lavagna, teoremi, proiezioni di linee, diagrammi; già sai che quei segni sul fondo nero sono solo una lontana approssimazione a un universo ben più vasto. Come la scacchiera, la squadra, l'uovo, la mappa delle coste d'un arcipelago, questi oggetti che incontro sul mio cammino, come fossero i veri abitanti della città – no, come fossero l'habitat del pensiero, abitante uno e molteplice.

Tutte le prospettive hanno un limite: un muro o un parapetto sbarra in fondo le vie: dietro passa un treno. Qualcosa sempre indica l'altrove: il treno con la nuvola di fumo bianca è come la vela bianca della nave sul mare oscuro.

Queste immagini di movimento a me sembra non facciano che confermare una cosa: io sono qui, fermo immobile, e ci resto. Treni e navi in partenza, sempre, per me: l'ultimo treno, l'ultima nave, e io non sono partito, non sono mai io quello che parte. E chi, allora? Forse nessuno: la locomotiva fischia e fuma, ma le stazioni sono vuote. Gli orologi – si sa che i treni e gli orologi vanno sempre associati, come appartenessero a specie biologicamente complementari – gli orologi mi avvertono che il tempo scorre ancora, minuto per minuto. Anche il tempo è un altrove che mi esclude, murato come sono dentro un istante sempre uguale. Anche il treno è mura-

to, non sa dove andare, corre tra muri e arcate di gallerie. Non c'è nulla di più statico di una partenza: se penso all'angoscia della partenza vedo uno scenario di piatta calma, le ultime case della città, i terreni vaghi, una ciminiera solitaria, un vagone-merci abbandonato fuori dei binari.

Insomma, non è d'agorafobia che io soffro, qui. Al contrario, sento che sono diventato claustrofobo; mi sento chiuso in questo labirinto di vie e piazze, continuo a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri, a scontrarmi con gli stessi muri di mattoni. Cerco altri spazi, dove regni un altro ordine, un'altra luce. Ed ecco che ogni tanto mi si aprono paesaggi di città diverse, forse non meno melanconiche di questa, ma d'una normalità ostentata, con grandi stabilimenti industriali, ville in collina, vedute in cui tutto appare al suo posto, ogni ombra, ogni luce, ogni colore. Ma queste vedute sono piatte, incorniciate, appoggiate a cavalletti in mezzo a strumenti da disegno. Se un albero fiorito finalmente s'illumina tra due oscuri muri di palazzi, si scoprirà che è solo un fondale di tela appeso. L'aria aperta qui è solo dipinta, un impiantito di palcoscenico è il terreno in cui si posano i nostri passi.

Esterno e interno si scambiano i ruoli. Le colonne e gli alberi s'ammucchiano in una stanza; le poltrone e gli armadi a specchi si posano sui prati. È per farmi rinunciare a pensare al fuori? Per escludere che un fuori esista? La città del pensiero vieta che si possa pensare a qualcosa fuori dal pensiero? Alle volte gli oggetti, come spinti da una frenetica forza d'attrazione, si stringono uno all'altro, s'accatastano e compenetrano, fino a che compongono la loro eterogeneità in una figura allampinata e spigolosa, dalle dimensioni e proporzioni di persona umana. È una nuova stirpe d'abitanti che sta prendendo forma, generata dalla città per il bisogno di colmare un vuoto, un'assenza?

Nello stesso tempo le persone che sembravano passanti qualsiasi avvicinandosi si rivelano esseri compositi, mutanti in cui non sai mai ciò che è manichino, ciò che è statua, ciò che è essere vivente. Il punto d'arrivo del filosofo è questo? Annettere l'uomo al mondo delle cose, solido e misurabile e sicuro, identificare l'io nell'accumulazione di vestigia dei secoli? Quanto di umano era esiliato nel meccanico, ecco ritorna, come figliuol prodigo, a ricongiungersi all'umano fissato nel marmo delle convenzioni, ad abbracciare la statua paterna della storia?

Ogni tanto qualche oggetto che incontro sulla mia strada mi risveglia il ricordo della natura provvida e generosa che un tempo mi nutriva: carciofi, caschi di banane, ananassi, e io m'aspetto che la marèa di linfa e succhi vitali torni a sollevarmi nella sua onda calda e densa; quello che sento invece è un invito a deporre, con questi ultimi doni terrestri, ogni peso materiale che ancora mi trattiene.

Non so da quanto tempo sto vagando attraverso questa città; non so più chi ero quando sono entrato tra le sue mura, né quanto sono cambiato da quando ho imparato a considerare tutto ciò che vedo come spoglia che devo lasciare alle mie spalle, relitto d'un mondo di cui la mente deve liberarsi per raggiungere l'esattezza, l'impassibilità, la trasparenza.

Non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo alle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara, ma non so valutarne né i guadagni né le perdite. Alle volte penso che andando avanti sempre più nel cammino che questa città mi indica, arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa? Questo non lo so.

Certe mattine un nitrito prorompe altissimo, vibra

nell'aria; un altro nitrito gli risponde, e un altro, un altro, ora sembrano allontanarsi, ora farsi più vicini, insieme con un gran battito di zoccoli. Da tempo tutti i cavalli sono fuggiti dalla città e si aggirano sulle spiagge deserte. C'è chi li ha visti galoppare sulla riva del mare, con le criniere e le code fluenti che volano al vento, il pelo lucido sulle forti groppe. Non so perché questi nitriti mi turbano. Non so perché mi senta spinto dall'improvviso desiderio di raggiungerli e poi trattenuto come da paura. Pare che i cavalli siano tornati selvaggi, dotati d'una forza folle che sbriciola le rovine dei templi. Nessuno più potrebbe sottometerli alle redini e alla sella. Quando s'imbizzarriscono il rimbombo del loro scalpitare risuona come un terremoto che fa tremare la città.

Inserto 1. Italo Calvino, *Viaggio nelle città di De Chirico* (1982), p. 10

Roma 2 Marzo 1976

Per il Maestro Giorgio de Chirico METAFISICA vuol dire al di là delle cose fisiche: guardando certi oggetti e anche pensando, appaiono delle forme, degli aspetti e delle prospettive che noi comunemente conosciamo, quindi questo procura al pittore che ha il dono o la specialità di sentire e vedere queste cose "al di là delle cose fisiche" di immaginarsi un soggetto che può essere un soggetto che si vede nell'interno di una camera oppure di Piazza d'Italia come quelle che si vedono a Torino.

Alcune immagini metafisiche appaiono tra il sonno e la veglia, quando non si è proprio addormentati.

L'immagine nell'aspetto metafisico procura sempre una gioia mista a sorpresa.

Ma salvo l'aspetto metafisico che hanno certe città come Torino, gli aspetti metafisici più ricorrenti appaiono sempre in una stanza nella quale sul fondo compare una finestra.

Questi oggetti metafisici hanno sempre aspetti geometrici ben definiti: triangoli, rettangoli, trapezi, qualche volta si intravede anche la sagoma di un tempio.

Giorgio de Chirico

Inserto 2. Giorgio De Chirico, *Metafisica*, Roma, 2 marzo 1976

LA RACCOLTA

SOMMARIO DEL N.° 1

C. CARRÀ - Il ritorno di Tobia.
S. RAIMONDI - Viaggio - L'Inferno in terra - Sicilia.
R. BARDINELLI - Genova.
A. FIANCHI - Roma - Ospedale Reale - Firenze.
A. SAVINO - Genova.
F. DE PIERA - Elzevir e Alcegastrata.
TERRAZZA.

FUGIO TESTO: la rinfessione d'un quadro di C. Carrà

Tobia ritornava da suo padre con nell'anima gli odori dei laboratori d'America, e andava ripetendosi che presto laggiù si sarebbe conquistato chimicamente la forza dei santi antichi, ed esorcitato un castigo per tutti i peccati.

(L'orologio della torre-circolare avvalorava in quel momento l'ora delle età evangeliche).

Tobia, allora, volto all'ovest, disse:

"Ben venga la vostra saggezza.

La sosta non sarà lunga.

Mai più, mai più!"

Il vento turbinante portò via le sue parole. Allora, Tobia, si sentì quasi riscattato da ogni idea punitiva.

..

Arrivato alla caserma-vostà Tobia si ricordò l'abbraccio degli ubriachi sopportato nelle bettole d'America e disse: "Vedo sulla porte della casa d'Europa, vedo la palma di ringo."

Poi, ripreso il cammino, dagli Hangars udì frullare le eliche. E disse: "Ecco le nostre macchine animate nei nuovi viaggi metallici, questo prova che siamo entrati nel regno della nuova astrologia..."

..

Arrivato al Politecnico, il Progresso di genio (pila voltata e ruota dentata) lo salutò festosamente. Tobia, rispose: "Fa pure il tuo calcolo più lungo di quello anteriore. Pagnicchio effimero del mondo meraviglioso!"

Dalla parte di Pallade-Tougnese uscì un fischio ovattato dalle concave volte-Risorgimento.

Tobia, per quanto fosse un uomo spregiudicato, rimase un poco interdetto.

Poi cammina cammina arrivò alla casa di suo padre. Vide che la porta era aperta: non ne fu sorpreso. Vi entrò. L'ambiente gli apparve al lampo di magnesio.

L'essenza fantastica di quelle realtà aveva una gravità silenziosa che dava agli oggetti (mappamondi di cartapesta, termometri, magnetometri, lavagne, tre fantocci elettrici) un senso spettrale, fantomatico, abberrante.

Tobia sentì che quelle vecchie cose lo guardavano lo guardavano. Quel silenzio stereoscopico che ebbe comunione nelle sue plastiche

con le immagini primitive della divinità, ora diceva gl'incantesimi ironici di Satana.

Invano, invano Tobia cercava persuadersi che tutte le maledizioni si fermano al limitare del cielo.

..

Geometrico dilatarsi. Aula scolastica stupefatta nello spirito verticale del SILENZIO!

Vi è forse un mandato imperativo che bisogna accettare, come una affermazione preparatoria di più alta purezza? Perché la sua organica incapacità a formulare un atto di volontà in funzione risvegliatrice?

Quel silenzio quel silenzio voleva forse il nome della sua prossima oscurità faranica?

Era l'incubo a mezzogiorno!

Tobia sentiva liquefarsi!

"O Purezza, o Follia!"

Il suo spirito gli cigolava in gola.

Quel silenzio aveva un ritmo unico e come un ronzio minerale, monotono persistente paradossale.

Con uno sforzo disperato, Tobia irruppe nella camera vicina. I cadaveri dei suoi amici - supreme delicatezze di cera - nel frack nero terrorizzante giocavano a carte al tavolo bianco intonato.

Allora, Tobia, comprese che il suo destino si era compiuto.

..

Le campane della città squillano, squillano! Squillano le campane e venne la gente che dissero:

— Chi avrebbe mai immaginato una così cattiva morte?

— Poverino era ancora così giovane.

— Era ricco e poteva essere felice.

— Com'è caduto in questa disperazione?

— Informatevi se era impazzito.

— Oh codesto lo si diceva.

— Anche a noi risulta.

— La qualcosà comporta che la sua roba vada al pubblico per legge!

CARLO CARRÀ

Milano Febbraio 1918

dont j'ai la faiblesse de juger la plupart extrêmement désordonnés, les historiettes qui forment la suite de ce volume m'en fournissent une preuve flagrante. Je ne les tiens à cause de cela, ni pour plus dignes, ni pour plus indignes, de figurer aux yeux du lecteur les gains que l'apport surréaliste est susceptible de faire réaliser à sa conscience.

Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler **POÈME** ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux :

POÈME

**Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan**

Les plus belles pailles
**ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS**

Inserto 4. Estratto dal *Manifesto del Surrealismo* (1924)

