

DE CHIRICO A FERRARA. METAFISICA E AVANGUARDIE  
LA MOSTRA RACCONTATA DAI RAGAZZI  
**MANICHINO**

A Parigi, dal 1914, iniziano a comparire tra i soggetti delle opere di Giorgio de Chirico i manichini. Nello stesso anno il fratello Alberto Savinio pubblica sulla rivista “Soirées de Paris” di Apollinaire, il poemetto *Le chants de la mi-mort* dove descrive un “*homme sans voix, sans yeux et sans visage, fait de douleur, fait de passion, fait de joie*”: il manichino si mostra così come un uomo privato di ogni sua connotazione estetica personale, ridotto all’essenziale. Ispirandosi al *Golem* di Gustav Meyrink e all’*Übermensch* di Nietzsche, lo scopo dell’artista è di “sopprimere completamente l’uomo quale guida o come mezzo per esprimere dei simboli, delle sensazioni, dei pensieri, liberare la pittura una volta per tutte dall’antropomorfismo che soffoca la scultura; vedere ogni cosa, anche l’uomo, nella sua qualità di “cosa””. Attraverso l’iconografia del manichino, la figura viene assimilata all’oggetto e, contemporaneamente, diviene il simbolo di valori assoluti.

La prima opera in cui fa capolino un manichino, infatti, è *La nostalgia del poeta* (1), dipinta nella capitale francese nel 1914. Questo quadro riprende elementi

del famoso *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, il cui protagonista, nel suo poema *Le Musicien de Saint-Merry*, parlava di un uomo senza volto che, senza dubbio, ha contribuito a creare in de Chirico la suggestione per i manichini. *La nostalgia del poeta* presenta, in primo piano, disposto di profilo, un busto classicheggiante con occhiali da sole e, sullo sfondo, una sorta di pilastro cui è attaccata la sagoma di un pesce, simbolo di salvezza. L’elemento veramente inedito è, però, il manichino, che sembra quasi dialogare con il busto. Le statue marmoree della tradizione classica si spogliano del loro manto glaciale ammorbidendosi nella stoffa e perdono, contemporaneamente, l’umanità delle loro sembianze per apparire nella loro sola essenza, privata dell’anima. Il rapporto tra statua e manichino è evidente anche nel *Viaggio senza fine*, concepito sempre a Parigi nel 1914. Il manichino si trova sul basamento di una statua ed è abbigliato con un chitone greco. Ai suoi piedi, quasi gettato con noncuranza, si trova il volto di una statua, che sembra caduto dalla testa del manichino e che guarda in alto verso di esso. Tra i due si stabilisce, ancora una volta, uno scambio di sguardi, reso possibile dall’occhio centrale dipinto sulla testa del manichino, che rappresenta una delle prime manifestazioni del tema dell’occhio, presente nelle opere del periodo ferrarese dell’artista.

Una vera e propria centralità del manichino, quale protagonista nelle opere di de Chirico, si registra in uno degli ultimi dipinti parigini dell’artista: *Le Duo*. Nel quadro del 1915 l’artista, richiamando il ponte di una nave, rappresenta un pavimento ligneo sul quale si ergono due manichini. Nei due soggetti, che sembrano avere due età differenti, de Chirico vuole rappresentare se stesso e il fratello Alberto Savinio, che si può identificare nel manichino di minori dimensioni. Sul petto del manichino di sinistra, nel quale si riconosce l’artista, è disegnato un cuore stilizzato che richiama *Le Chants de la*



Fig. 1: Giorgio de Chirico, *La nostalgia del poeta*, aprile-giugno 1914  
Olio su tela, cm 89,7 x 40,7. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

mi-mort di Savinio dove vengono descritti degli uomini-ber-saglio schierati contro un muro, il cui cuore è rappresentato proprio come quello del manichino del quadro. Questo cuore stilizzato richiama i giocattoli di pezza con cui si è soliti giocare da bambini, ma, come scrive lo stesso artista nel 1942: “Il manichino non è un giocattolo, fragile ed effimero, che una mano di un bambino può spezzare, non è destinato a divertire gli uomini”. Nel cuore stilizzato de Chirico tenta una spersonalizzazione ultima dell’uomo e dei suoi sentimenti, semplificati in un simbolo che li racchiude tutti insieme. Il pittore toglie definitivamente al manichino la vita e l’anima umana riducendone le emozioni ad un’unica immagine: un cuore stilizzato. Proprio questa totale oggettività del manichino porta gli uomini a respingerlo, tanto da averlo in odio: l’assenza di anima e vita lo renderà eterno e superstite alla morte di ogni uomo.

Nell’Agosto del 1917 a Ferrara de Chirico inizia la serie dei grandi manichini: il *Trovatore* (2), *Ettore e Andromaca* e *Il grande metafisico* (3). Questi dipinti, a livello pittorico, risentono dell’atmosfera rinascimentale di Ferrara: rossi profondi e chiaroscuri marcati, tramonti che sembrano aurore boreali e donano ai quadri un senso di irrealtà, pose aggraziate che richiamano il manierismo. I manichini raggiungono ora la forma definitiva e risultano assemblaggi di elementi geometrici, squadre e pettorali di legno. Colti in atteggiamenti più intimi, essi appaiono umanizzati in confronto ai loro precedenti del 1914-15.

Il *troubadour* nella tradizione provenzale è il poeta cantore. Da qui prende spunto de Chirico nella sua opera omonima, soggetto che appare nella posizione di una statua classica, statica e vanitosa. Immortale, invulnerabile come un eroe greco, un Achille con un tallone inviolabile, senza aiuti divini, il manichino resta immobile nel tempo metafisico. La sua immagine spersonalizzata ne fa il simbolo del poeta moderno. Del *Trovatore* riecheggiano ancora le poesie: l’infinitezza dell’arte come unica conoscenza possibile, richiamo al Nietzsche della *Gaia Scienza*.

Al centro di una piazza vuota, rimando a Piazza Ariosteia a Ferrara, si erge una statua imponente, che, come racconta lo stesso artista, rappresenta l’Ariosto: è *Il grande metafisico*. Lo spettatore fatica a orientarsi, in una piazza deserta invasa dalle ombre scure di edifici misteriosi, trovando rassicurazione solo nei prospetti soleggiati delle case sullo sfondo; vi è poi la solitaria presenza di un uomo e della sua ombra, un elemento che ritorna dai precedenti “enigmi”. L’atmosfera è quindi cupa, misteriosa, giocata sui contrasti fra luci e ombre. A questo proposito l’anno seguente De Pisis scriverà: “Bisognerebbe che voi vi foste fermati un giorno nell’alta quiete meriggiata di Piazza Ariosteia a Ferrara, dove il quadro è stato dipinto, per sentire la grande suggestione che a me produce lo sfondo della tela.” Il fulcro dell’opera è rappresentato dalla enorme statua, un agglomerato di oggetti, simile a un



Fig. 2: Giorgio de Chirico, *Il Trovatore*, autunno 1917  
Olio su tela, cm 91 x 57. Collezione privata



Fig. 3: Giorgio de Chirico, *Il grande metafisico*, autunno 1917  
Olio su tela, cm 105 x 69,6. Collezione privata



Fig.4: Giorgio de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1918  
Olio su tela, cm 97 x 66. Collezione privata



Fig.5: Carlo Carrà, *Solitudine*, 1917-26  
Olio su tela, cm 91,5 x 55,5. Collezione privata

totem simbolico, che nell'estremità superiore termina con la testa e il mezzo busto di un manichino. A differenza di opere precedenti, come ad esempio *Il trovatore*, il manichino assomiglia sempre meno ad un uomo, dato che il corpo è scomparso per fare posto ad oggetti, parallelepipedi e squadre. Anche il volto non è più solcato dai segni che caratterizzavano i manichini fino al 1917. A questa nuova concezione farà poi eco Carrà con *Madre e figlio* o *L'ovale delle apparizioni*. *Il grande metafisico* appare dunque come il simbolo dell'uomo stesso, ingabbiato nella rigidità impostagli dalla vita, oscurato da ombre e illuminato da luci che non lo investono mai fino in fondo.

*Le Muse inquietanti* del 1918 (4) costituiscono una delle più famose e significative opere di Giorgio de Chirico, e possono essere considerate il manifesto dell'arte metafisica. L'opera, datata 1918, è incentrata sulle figure di due manichini, su un pavimento che ricorda un immenso palcoscenico, delimitato dalla mole del Castello Estense e da un edificio con due ciminiere. La scelta di rappresentare come soggetto principale le Muse è tutt'altro che casuale, per un artista legato alla sua terra natale, la Grecia, e costituisce un'allusione al mondo classico e alle invocazioni alle muse cantate da Omero e a Virgilio. I forti contrasti cromatici del rosso del castello e del bianco spento delle due muse creano una dimensione surreale e inquietante, nella quale lo spettatore è trasportato, accresciuta dalla scelta di raffigurare il castello lontano dai soggetti in primo piano.

Nel marzo del 1917 arriva a Ferrara Carlo Carrà, che capta subito le novità della pittura di de Chirico. I manichini, spesso affiancati dal motivo del pesce di metallo, e le prospettive stranianti entrano a far parte del linguaggio pittorico dell'artista. Ne è un chiaro esempio *La camera incantata*, che rappresenta la stanza dell'ospedale neurologico di Villa del seminario dove Carrà viene ricoverato nell'aprile del 1917 assieme a de Chirico. Il ricordo della leva militare e della guerra è trasfigurato in una moderna Wunderkammer [una camera delle meraviglie che si ricollega ai camerini rinascimentali] gremita di elementi ricchi di significati simbolici e rappresentati secondo punti di vista diversi e incongruenti. Si riconoscono iconografie tipiche della metafisica di de Chirico, come i manichini, i galleggianti e il pesce di latta, immerse in un'atmosfera "incantata" che vuole evocare la "magia delle cose". L'opera, oggetto di numerosi ripensamenti da parte di Carrà che sovrappone vari strati di colore, suggerisce allo spettatore l'impressione di trovarsi di fronte a un rebus, cui si deve dare un'interpretazione logica. *Solitudine* (5), dello stesso anno, è altrettanto segnato dall'incontro con de Chirico. Il suo dipinto *Il filosofo e il poeta*, del 1915, costituisce il modello di *Solitudine*. Carrà utilizzò uno spazio pittorico semplificato rispetto alle prospettive di de Chirico impiegando però gli stessi elementi emblematici quali la la-

vagna, il manichino di spalle sul parallelepipedo e la stanza vuota con il pavimento ligneo; in questo quadro Carrà usa colori squillanti, e dipinge superfici ben definite in sintonia con il linguaggio delle avanguardie.

Anche *Il dio ermafrodito* del 1917 riporta al grande tema del soggetto antropomorfo. La figura è infatti di stoffa, con la testa ovoidale e bianca e con i segni tratteggiati che ricordano le cuciture dei manichini da sartoria. La composizione è giocata sull'essenzialità delle forme calibrate nello spazio. Altrettanto fedele alla pittura metafisica è *L'ovale delle apparizioni*, del 1918. Quell'anno de Chirico inviò all'amico tre quadri, tra cui *Natura Morta Evangelica II* nel quale convivono profondità e assenza di prospettiva, che creano nell'osservatore un'analogia sensazione irreal e sospesa dello spazio. È inoltre rilevante l'alto caseggiato sul fondo, presente in entrambe le opere, e la forma ovale del quadro di Carrà, ispirata alla corrente cubista.

Il pittore bolognese Giorgio Morandi è tra i più originali interpreti della pittura metafisica. Egli abbandona ogni pretesa di carattere spirituale o filosofico per riportare il linguaggio alla pura essenza plastica. In *Natura morta con manichino*, del 1919 (6), è ben evidente l'influenza dechirichiana nella ripresa della figura emblematica del manichino, di cui, in quest'opera, compare solamente la solida ed immobile testa di legno, che svetta silenziosa sul tavolino, di cui è parte compositiva integrante. Attorno all'inespressivo capo sono sparpagliati vari oggetti, che rimandano agli interni metafisici di de Chirico: tra di essi un foglio ripiegato, che non lascia intravedere alcuna informazione scritta e contribuisce a donare all'opera un'aura di mistero. Morandi elimina dagli oggetti ogni elemento superfluo, restituendone i volumi puri. Le campiture di colore sono piatte e rigorosamente bilanciate, la gamma cromatica si avvale di poche tinte e predominano il giallo e le sfumature di marrone, caratteristiche del legno. Il manichino di Morandi non è il protagonista assoluto dell'opera, e a differenza dei manichini di de Chirico, che alludevano o simboleggiavano sempre qualcosa, vale in quanto forma perfetta: il suo volume, la sua fisionomia e lo spazio immobile in cui è collocato rappresentano la sua stessa misura plastica.

La presenza del manichino è riscontrabile altresì nel codice linguistico dell'avanguardia Dada. Nella foto di Raoul Hausmann, *Jeux Mécaniques*, del 1957, conservata al Centre Pompidou di Parigi, il soggetto principale della composizione è la *Testa Meccanica* del 1919 (7), denominata "lo spirito del nostro tempo" poiché rappresenta la condizione umana in un momento di massima tensione, sia sociale che politica, nella Germania socialdemocratica del primo dopoguerra. La testa, in legno, è arricchita in cima da un bicchiere telescopico in ferro, mentre ai lati e davanti sono appesi un portafoglio, un portagioie, un cannello di pipa, una vecchia macchina fotografica ed un righello in legno, "oggetti ritrovati" tanto cari alla poetica del Dadaismo; sono



Fig. 6: Giorgio Morandi, *Natura morta con manichino*, 1919. Olio su tela, cm 49,3 x 59,3. Milano, Museo del Novecento



Fig. 7: Raoul Hausmann, *Lo spirito del nostro tempo (Testa meccanica)*, 1919. Manichino in legno con oggetti applicati. Parigi, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

inoltre presenti due manichini che sembrano danzare in una sovrapposizione di immagini e proiezioni. Come nell'arte metafisica è la figura che affascina e spaventa poiché immortale, senza sesso, meccanizzata e senza sentimenti.



Fig. 8: Salvador Dalí, *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes (fantasie rétrospective)*, 1932  
Olio su tela, cm 65 x 54. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Anche il pittore surrealista Salvador Dalí, celebre per le scene suggestive e bizzarre delle sue opere, s'ispirò alla pittura metafisica di de Chirico per realizzare alcuni dei suoi lavori, come per esempio *Les Plaisirs illuminés*, nel quale è recuperato il tema dechirichiano del quadro nel quadro e il topos pittorico dell'ombra di un misterioso personaggio esterno alla composizione; o come in *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes* (8), realizzata tra il 1931-32, appaiono, in primo piano, due figure strette in un intenso abbraccio, che ricordano i manichini del quadro *Ettore e Andromaca* di de Chirico, che si stagliano sullo sfondo di un paesaggio indefinito e vago la cui prospettiva vertiginosa rimanda alle celebri piazze dechirichiane. L'elemento architettonico sullo sfondo evoca paesaggi urbani deserti e sospesi nel tempo, mentre le dune di sabbia e l'albero, al margine del rudere, ricordano l'ambientazione di *Pino sul mare* di Carlo Carrà. Dalí aveva soprannominato sua moglie, Gala, "Gradiva", come la protagonista del romanzo di Wilhelm Jensen che, a sua volta, fu oggetto di interpretazione da parte di Sigmund Freud. Questa figura femminile è molto frequente nelle opere dei Surrealisti, tanto da essere considerata una musa ispiratrice per questi pittori.

#### CREDITI

Prof.ssa Angela Pampolini

Anna Baldazzi, Tiberio Bragaglia, Sara Casari, Federico Di Bisceglie, Ilaria Ferraresi, Anita Fonsati, Lea Majoli, Diego Mambelli, Carlotta Osti