

EL «SENTIDO ARQUITECTÓNICO EN LA PINTURA» A TRAVÉS DE LOS ESCRITOS DE GIORGIO DE CHIRICO.

Maite Méndez Baiges

RESUMEN.- La relación y a veces la identificación entre "metafísica" y arquitectura, tiene tintes de modernidad en los escritos de Giorgio De Chirico. Este posicionamiento estético aparece en dos series temporales de escritos: los llamados "parisinos", entre 1911 y 1915; y los correspondientes a los años 1918 a 1922, ya en Italia, momento en el que la pintura metafísica retoma el clasicismo en el llamado "retorno al orden".

«La primera impresión que se recibe al mirar un cuadro de Rafael es una impresión de solidez. Esta impresión nos procura un bienestar profundamente espiritual, una especie de ritmo consolador, como si nos encontrásemos en una estancia de arquitecturas perfectas, que tuviera en las paredes grandes ventanas rectangulares, recortadas en lo alto, a través de las cuales no se ve ni ángulo de naturaleza, ni construcción humana alguna, sino tan solo el cielo duro y extenso, y de la vida no se oyeran más que sonidos lejanos y confusos»¹. En este símil que Giorgio de Chirico establece entre la impresión que produce una obra de Rafael y «una estancia de arquitecturas perfectas» se pueden apreciar, sintetizados, algunos de los elementos principales que configuran su idea del «sentido arquitectónico en la pintura»². La imagen y la idea de arquitectura que alberga el pintor coincide a su vez con el significado de la metafísica: hasta tal punto que, en su vocabulario, «serenidad constructiva» (griega, para más señas) es sinónimo de «serenidad metafísica». Y en tanto en cuanto esa imagen se basa principalmente en la forma en la que el pintor experimentaba la arquitectura griega y romana, puede revelar, asimismo, claves sobre cómo leyó, interpretó e hizo suya la antigüedad.

De Chirico mide la profundidad de una obra de arte, y de un pintor, por el grado de intensidad que alcanza ese sentido constructivo en ella, tal y como se puede apreciar en los textos que dedica a artistas como Rafael (y junto a él al Perugino), Böcklin, Max Klinger, Renoir o Morandi; llena las páginas de sus escritos de referencias al carácter metafísico de algunas ciudades italianas como Milán, Turín, Ferrara («ciudad de la lujuria geométrica»), Bolonia, etc.; y para erigir su peculiar universo arquitectónico, aparte de inspirarse en estos pintores y ciudades, se deja guiar también por las sugerencias que encuentra en la lectura de Nietzsche, Schopenhauer, Otto Weininger, Giovanni Papini o Dino Campana.

¹ G. DE CHIRICO, «Raffaello Sanzio», *Il Convegno*, Milano-Roma, a.I, n. 3, abril 1920, pp. 53-63.

² Se ha tomado prestado el título de este artículo del de un texto del pintor: «Il senso architettonico nella pittura antica», *Valori Plastici*, a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 59-61.

La arquitectura, que a juicio del pintor expresa el espíritu de la antigüedad mucho mejor que cualquier otro arte (y esto es un lugar común entre los pintores italianos de la época), es uno de los principales fundamentos de la estética metafísica: todo lo arquitectónico tiene algo de metafísico, y viceversa, todo lo metafísico tiene algo de la solidez, la nitidez de líneas, el orden propios de la arquitectura.

La relación, a veces incluso la identificación, entre arquitectura y metafísica, el valor y significado de la línea en el cuadro, el misterio de la arcada romana, el deseo de representar una imagen «arquitectonizada» o petrificada del mundo, el conflicto entre arquitectura y naturaleza, la seducción que ejerce sobre el pintor la geometría lírica de las ciudades italianas, el bienestar espiritual que es capaz de conceder una estancia de «arquitecturas perfectas», la idea de presentimiento que entrañan los elementos arquitectónicos frente al cielo, la melancolía que destilan los perfiles exactos de las ciudades italianas, son algunos de los motivos recurrentes en los escritos del pintor que dejan entrever su idea sobre la arquitectura. A pesar de las precauciones que conviene tomar a la hora de analizar los textos de cualquier artista, y a pesar también de que los artículos de De Chirico que abordan la cuestión no agotan, es evidente, los significados de la metafísica arquitectónica, dichos textos forman, sin embargo, como una especie de afluyente subterráneo de su pintura metafísica de arquitecturas. Veamos cómo, dónde y cuándo nace y se articula la idea de metafísica arquitectónica en ellos.

El número de artículos en los que De Chirico habla de arquitectura, ya sea directa o referencialmente, es abundante. Para nuestro propósito, esto es, el sentido arquitectónico en la pintura metafísica más temprana, conviene tener en cuenta dos grupos correspondientes a distintas épocas. En primer lugar los así llamados *Manuscritos parisinos* que fueron elaborados durante su primera estancia en París, entre 1911 y 1915 y son, por tanto, estrictamente coetáneos de los primeros cuadros metafísicos: la serie de las *piazze*. Aunque originalmente escritos en francés, algunos de ellos verán la luz por primera vez en inglés en la influyente monografía de Soby. Su primera traducción al italiano apareció en *La pittura metafisica* (1979). Su catalogación y publicación más reciente y completa en francés es obra de M. Fagiolo dell'Arco en la antología *Il meccanismo del pensiero*, divididos en dos grandes grupos: *Manuscritos Eluard-Picasso* y *Manuscritos Paulhan*.³

³ J.T.SOBY, *G. de Chirico*, The MOMA, Nueva York, , 1966, 2ª ed. (se trata de una revisión de su ensayo de 1941, al que añadió un apéndice de escritos); VV.AA., *La pittura metafisica*, Neri Pozza, Venecia, 1979; FAGIOLLO DELL'ARCO, *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino, 1985. Aparte de su transcripción, Maurizio Fagiolo ha hecho un estudio exhaustivo de los manuscritos.

La segunda serie importante la componen los artículos publicados entre 1918 y 1922 en diversas revistas de la época (y en el momento en que en Italia se puede hablar de una auténtica cultura de las revistas): *Ars Nova*, *Il primato artistico italiano*, *Chronache d'Attualità*, *Il Convegno*, *La Voce* y la más importante de todas *Valori Plastici*⁴, la revista fundada por Mario Broglio en Roma en 1918. Aunque en los artículos de esta época De Chirico trata extensamente la metafísica, coinciden en el tiempo con un importante punto de inflexión de su trayectoria artística: el momento en el que la pintura metafísica está dando paso a un «clasicismo» o «retorno al orden» (cuya lejanía de la ortodoxia y complejidad debe advertirnos contra los tópicos al uso) que permite la representación de la figura humana, la ejercitación en el arte de la pintura por medio de la copia de los maestros antiguos, la exaltación de la materia y la técnica pictóricas, etc., y a través de ello de todo un conjunto de rasgos que estaban ausentes de la pintura metafísica más temprana. En esta serie de artículos se define progresivamente una auténtica articulación teórica de la estética metafísica; aunque los manuscritos parisinos ya contenían en germen muchas de las ideas que se desarrollarán en estos escritos posteriores, no poseen, sin embargo, su grado de sistematización teórica.

Ese desfase temporal entre la ejecución de la pintura metafísica (1911-1917) y su formulación teórica (1918-1923), -hecha excepción de la misma en los manuscritos parisinos - ha conducido a algunos críticos y historiadores a desaconsejar, cuando no censurar, el uso de los artículos de la época de *Valori Plastici* para intentar la comprensión de la metafísica⁵. La primera objeción a esta postura pasa por un planteamiento de orden general acerca del corte presuntamente tajante entre un De Chirico metafísico y un De Chirico no metafísico. Por razones que no corresponden a este momento y lugar su exposición, el abandono de la metafísica en un año concreto por parte de De Chirico y su exclusiva dedicación al clasicismo es posiblemente más relativo de lo que ha querido ver una parte de la crítica. En pocas palabras, la afirmación de que alrededor de 1919 De Chirico ha abandonado toda pretensión metafísica (y con ella toda pretensión vanguardista) para entregarse al «passatismo» clasicista, debe ser matizada, porque hay argumentos suficientes para creer que ni con anterioridad a ese momento había sido un vanguardista tan puro, ni con posterioridad es un clásico tan ortodoxo. Pero, aún considerando que los textos de la época de *Valori Plastici* supusieran un análisis *a posteriori* de la metafísica, habría razones de peso para tomarlos en cuenta: son la primera sistematización teórica del

⁴ La revista *Valori Plastici* no sólo mantuvo en su momento una encendida polémica con las demás sobre diversos aspectos del arte y la literatura contemporáneas (como era costumbre en estas revistas), sino que aún hoy se sigue discutiendo si debe ser interpretada como el órgano del retorno al orden o como un intento de apertura de la cultura italiana a la europea y sus últimas tendencias, aún cuando no ocultara sus simpatías por un clasicismo no tradicionalista. Un estudio exhaustivo de la misma en P.FOSSATI, *Valori Plastici*, Einaudi, Torino, 1981.

⁵ Esta es la opinión defendida por ejemplo por W. Rubin en «De Chirico and Modernism», en VV.AA., *De Chirico*, MOMA, Nueva York, 1982.

artista sobre la metafísica, y, por ello, De Chirico (metafísico o no) debe ser considerado el primer intérprete de la misma; y, por último, los escritos de la época de *Valori Plastici* no representan un corte radical respecto a los anteriores, sino más bien al contrario, su continuación, como ponen en evidencia, por ejemplo, los estudios de Paolo Baldacci, para quien en los manuscritos se encuentran en un estado intuitivo y expresados en forma lírica, *todos* los conceptos que De Chirico desarrollará posteriormente⁶.

La estética arquitectónico-metafísica

El primer texto conocido escrito por G. de Chirico, fechado en 1911, está consagrado a «Una exposición en Florencia de algunas obras de Andrea del Castagno». En él escribe que lo más digno de destacar en el arte de Renacimiento es ya la ausencia de vaguedad de las formas y la belleza y solidez de las construcciones que perfilan sus arcadas y frontones soleados tras las vírgenes y los mártires. En los manuscritos se encuentran efectivamente varios asuntos que se irán afianzando en la pintura metafísica: la primacía de lo lineal y arquitectónico, el encuentro, fundamental en el universo estético de De Chirico, de los elementos arquitectónicos con la figura humana, y, por extensión con la naturaleza, y el papel de la luz (y, por supuesto, de la sombra: «hay más enigmas en la sombra de un hombre que camina bajo el sol que en todas las religiones presentes pasadas y futuras» se lee en los manuscritos) y su revelación en la materia inerte. En esta última idea no habría que despreciar la posible influencia de la lectura del discurso sobre la arquitectura en el libro III de *El mundo como voluntad y como representación*⁷ en el que Schopenhauer atribuía a la arquitectura la propiedad fundamental de revelar la naturaleza de la luz, es decir, la revelación de lo intangible a través de su contrario, la materia sólida e impenetrable.

La elección de la arcada como motivo principal de sus cuadros no es ajena a esta consideración. En los manuscritos lo ponía de manifiesto suficientemente : «nada como el enigma de la arcada inventada por los romanos. Una calle, un arco: el sol aparece distinto cuando inunda de luz una pared romana (...)La arcada romana es una fatalidad»⁸. Al poner en escena lo que García y Bellido a propósito del

⁶ BALDACCI, FAGIOLO, *G. de Chirico 1924-1929*, Philippe Davverio, Milano, 1982.

⁷ En el libro III: «El mundo como representación», Schopenhauer planteaba como único tema estético del arte en la arquitectura la manifestación del conflicto entre la rigidez o resistencia y la gravedad o peso; y añadía otra propiedad esencial de la arquitectura: revelar la naturaleza de la luz, opuesta a las dos anteriores. Para el filósofo, como para De Chirico, el arquetipo es la arquitectura griega; de hecho, reprochaba al gótico enmascarar ese conflicto fundamental.

⁸ «Manoscritto Eluard-Picasso: Testi teorici e lirici» Xb., en FAGIOLO, *op. cit.*, 1985. Aunque no hay constancia de que de Chirico conociera la correspondencia de Nietzsche desde Turín (hay una edición italiana posterior, de 1914, de cartas escogidas), es probable que la lectura de la misma le haya sugerido estas ideas. Hay curiosas afinidades entre los puntos de vista del filósofo y los del pintor en cuanto al motivo de la arcada.

El sentido arquitectónico en... los escritos de Giorgio Chirico

“Tabullarium” consideraba la cualidad estética fundamental de la arcada romana, el juego de luces y sombras sobre la tersa fachada, De Chirico quería poner de relieve que éste debía ser considerado uno de los aspectos esenciales de la arquitectura.

La lectura de los manuscritos parisinos corrobora de hecho que, mucho antes del supuesto «retorno al orden» del pintor, y completamente al margen del mismo, su referencia principal es la arquitectura greco-romana, sus ideas de calma y eternidad:

Lo gótico y lo romántico desaparecen y en su lugar aparecen las dimensiones, las líneas, las formas de la eternidad y del infinito: ese sentimiento revelador que guió a los artistas griegos, el mismo sentimiento que dio lugar a la arquitectura romana; por eso creo que los edificios griegos y romanos y los que se construyeron más tarde, aunque de algún modo transformados, representan lo más profundo que hay en el arte⁹.

De Chirico entiende la creación artística no como el producto de la contemplación de la naturaleza, sino como lo que alcanza «las profundidades más recónditas del ser» y entiende que sólo la arquitectura griega y romana se ha acercado a ello. La Revelación, método por excelencia de la pintura metafísica, estado por el cual se descubre el aspecto metafísico de los objetos, nace precisamente de la contemplación de espacios arquitectónicos, nunca de la de la naturaleza.

Los temas esbozados en los manuscritos se verán sistematizados progresivamente en los textos posteriores. Si ya en los manuscritos eran abundantes las referencias a la arquitectura, la consideración de la misma como portadora de un orden que será inútil buscar en la naturaleza y el papel que juega su inspiración en la pintura temprana de De Chirico, la metafísica, sin embargo, no aparecía más que de forma implícita. Habrá que esperar a los escritos de la época de *Valori Plastici* para encontrar menciones explícitas de ella; se empezará a hablar incluso de «Metafísica arquitectónica» o de «la naturaleza metafisada de la construcción arquitectónica». De hecho, es en los textos de esta época¹⁰ donde se articula todo un programa de

⁹ G. de CHIRICO, «Manoscritti Eluard-Picasso: Testi teorici e lirici», pto. V., FAGIOLO, *op.cit.* 1985.

¹⁰ En la época de *Valori Plastici*, De Chirico dedica al menos cuatro artículos específicos a la metafísica: «L'arte metafisica della mostra di Roma», *La Gazzetta Ferrarese*, 18 giugno 1918, «Arte metafisica e scienze occulte», *Ars Nova*, Roma, a III, 3-I-1919, «Noi metafisici», *Chronache d'Attualità*, Roma, 15-II-1919 y «Sull'arte metafisica», *Valori Plastici*, Roma, a.I, n. 4-5, abril-mayo 1919. (Existe traducción española de «Noi metafisici» y de «Sull'arte metafisica» en DE CHIRICO, *Sobre el arte metafísico*, Arquitectura, Col. Aparejadores Murcia, Murcia, 1990, antología a cargo de JJ. LAHUERTA y en O. SAENZ, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, UNAM, México D.F., 1990).

estética arquitectónica-metafísica. Bajo el epígrafe «Estética metafísica», el pintor evoca precisamente todo un mundo de poesía arquitectónica :

En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc., se encuentran las bases de una gran estética metafísica. Los griegos tuvieron un gran escrúpulo en tales construcciones, guiados por su sentido estético-filosófico: los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erigidas como plataformas ante los grandes espectáculos de la naturaleza; la tragedia de la serenidad. En Italia tenemos modernos y admirables ejemplos de tales construcciones¹¹.

Encuentra en esta estética el sentido de toda su obra precedente. En «Sobre el arte metafísico», de 1919, explica que toda su pintura de los años 1910 a 1914 es fruto de una intensa meditación sobre «el problema de la metafísica arquitectónica italiana». Y en otro artículo escrito el mismo año pero que no sería publicado hasta años más tarde, en el que el pintor traza una suerte de breve *curriculum vitae*, escribe:

En aquel tiempo (se refiere a los años parisinos) De Chirico pintaba a Italia. Desde las orillas del Sena (...) su pensamiento regresaba a las ciudades de Italia, a la severa melancolía y al geometrismo lírico de las plazas, los pórticos, de los palacios, de las avenidas de Turín, de Bolonia, de Florencia, de Roma. Así se formó todo un mundo de poesía arquitectónica definido por el propio pintor: arquitectura metafísica¹².

Ahora bien, en qué consiste esta metafísica de la arquitectura de las ciudades italianas, que según De Chirico fue ya intuída por el polaco Nietzsche, pero cuyo descubrimiento, si hemos de creerle, no corresponde más que a sí mismo. En la mayoría de los casos que De Chirico escribe sobre el sentido arquitectónico en la pintura está tratando cuatro tipos de problemas: la objetivación del mundo a través del arte; la representación del mismo mediante «la magia de la línea»; la idea de la correspondencia o contraposición entre arquitectura y naturaleza; y, por último, la de que ciertos elementos arquitectónicos estimulan una idea de presentimiento.

¹¹ DE CHIRICO, «Sull'arte metafisica», *op.cit.*

¹² DE CHIRICO, «G. de Chirico è nato a...», *La pittura metafisica*, Neri Pozza, Venezia, 1979.

Verlo todo, incluso al hombre, en su cualidad de cosa

Para comprender el alcance de su reflexión sobre los vínculos entre arquitectura y metafísica, es necesario previamente tener en cuenta que lo que el pintor entiende por metafísica no tiene nada que ver ni con el mundo suprasensible de Platón¹³, ni con un «más allá», ni con la «vida eterna» («ideas asesinas de todo lo bello que hay en la vida y en la muerte»), sino con algo inmanente, que reside en los objetos mismos, vistos en su soledad, es decir, al margen del orden que les impone habitualmente el hombre, su mirada, su lógica y su lenguaje: para dar una idea de cómo se ve el mundo desde este punto de vista, De Chirico alude a la visión que obtendría una mirada desprovista de memoria, y por tanto de lógica o sentido común, dirigida a un escenario de objetos cotidianos: al interrumpir la lógica que les aplicamos habitualmente obtendríamos una sensación de extrañeza y soledad¹⁴. Ahí, ajena a los nombres y los usos que el hombre le ha dado, la materia despliega toda su «insensata y tranquila belleza» metafísica, es devuelta a un estado originario, no utilitario, en el que puede volver a ostentar otros significados (en ello consiste el acto poético por excelencia según Octavio Paz). De ahí precisamente la ausencia del hombre en sus primeras *piazze*, o su aparición en el lienzo, a partir de 1914, en forma de maniquí, es decir, de objeto, pues a él antes que a cualquier otra cosa se quiere aplicar el imperativo de «suprimir completamente al hombre como guía o medio de expresión de los símbolos, de las sensaciones, de los pensamientos, liberar la pintura, de una vez para siempre, del antropomorfismo que ahoga a la escultura; verlo todo, incluso al hombre, en su cualidad de cosa»¹⁵. Siguiendo seguramente a Nietzsche, De Chirico considera, como éste, que la teoría que considera el arte como expresión del yo es el producto de un idealismo conciliador incapaz de vivir el conflicto y lejano de la auténtica experiencia estética. Este acercamiento al objeto por sí y en sí mueve a una parte nada desdeñable de la creación artística contemporánea; es, de hecho, uno de los rasgos más característicos de la misma, pero en la medida en que implica la pretensión de prescindir del sujeto posee también indudables connotaciones clásicas, en su vertiente antirromántica¹⁶. Todavía más si pensamos que ese mundo ajeno a lo humano implica asimismo una ausencia de tiempo e historia. No es extraño, por eso, que De Chirico se haya fijado en la

¹³ Contra la crítica platónica del arte como parte del mundo sensible, De Chirico arguye que todo pertenece realmente a este mundo: «Aquello que él (Platón, generalísimo del pompierismo filosófico) antepone al arte: la relexión y la virtud, también son sensualidades en cuanto tienen como meta la consecución de la felicidad», en «Noi metafisici» *op.cit.*

¹⁴ Maurizio Calvesi se apoya en esta acepción de la metafísica para explicar la influencia de Papini (silenciada por De Chirico) sobre el pintor, ya que en las obras del escritor, sobre todo en *Il tragico quotidiano* se puede leer, por ejemplo: «ver el mundo común de manera no común, he ahí el verdadero sueño de la fantasía». Véase CALVESI, , *La metafísica esclarecida*, Visor, Madrid, 1990.

¹⁵ DE CHIRICO, «Manoscritti Paulhan: Que pourrait être la peinture de l'avenir», en FAGIOLO, *op.cit.*, 1985.

¹⁶ Por esto precisamente, está en lo cierto Baldacci cuando dice que esclarecer los contenidos de la metafísica significa comprender su dúplice aspecto de vanguardia y de retorno, de pasado y de futuro. Véase BALDACCII, *op.cit.*

arquitectura clásica. Llevar a la tela una visión de mundo semejante, bajo este aspecto metafísico, exige dotar a los objetos de una apariencia inmutable, sólida, duradera y lineal. En la pintura de arquitecturas De Chirico encuentra un ámbito privilegiado para cumplir este propósito: la naturaleza lineal y geométrica de una arquitectura habituada a perfilarse nítidamente contra un cielo azul procura una imagen inmóvil, sólida, intemporal, donde parece no haber intervenido el azar.

Atque color nulla, Linea fuit

Esta voluntad de objetivación pasa, en primer lugar, por la línea, «la magia de la línea» que impregna la pintura y el pensamiento estético de De Chirico: reducir las figuras al alfabeto religioso de los signos, a sus limpios y simples contornos. Las formas arquitectónicas se prestan a una representación lineal y esquemática, acorde con el imperativo metafísico de la esquematización, contrario a la confusión y la nebulosidad: «es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia que me parece metafísica, y tanto más metafísicos me parecen aquellos objetos que por claridad de color y exactitud de medidas están en las antípodas de cualquier confusión y de cualquier nebulosidad».¹⁷

Esta aspiración tiene también una raíz clásica, pues para el pintor, «el hecho del clasicismo es una cuestión de poda y ramoneo. Reducir el fenómeno, la primera aparición, a su esqueleto, a su signo, al símbolo de su inexplicable existencia». Desprovistas de todo detalle superfluo, las arcadas de sus piazze son el más claro ejemplo de esa reducción de las formas arquitectónicas a su esqueleto, para mostrar, por encima de cualquier otro rasgo, el juego de luces y sombras.

En las construcciones geométricas, De Chirico busca formas limpias, precisas, nítidas y a pesar de que desde muy temprano se ha identificado su estilo con lo onírico, sus primeras *piazze* no tienen nada de los rasgos nebulosos y los blandos y confusos contornos de las imágenes del sueño; desde su escritura exhorta continuamente a los artistas a «non abbuiare, non liquefare...» Por eso admira al primer Rafael, destaca que Boecklin no trazó jamás un contorno indeciso y cita el epitafio de Andrea del Castagno, en el que se puede leer: «atque color nulla, linea fuit». Ha sido un escritor, Italo Calvino, quien ha señalado que ese carácter lineal de su pintura remite a lo definitivo, no a la ensoñación de lo onírico: «Las figuras misteriosas podrían hacer creer a alguien que se encuentra en la ciudad del sueño. ¡Error! El sueño tienen lugar en ciudades de contornos imprecisos, donde se encuentran per-

¹⁷ DE CHIRICO, «Noi metafisici», *op.cit.*

sonas que cambian de identidad y de forma. Aquí todo es exacto, definitivo, estable: lo que es, es, y, por extraño que parezca, no podría ser de otra forma»¹⁸.

Solidificar

Una de las imágenes que atrae más poderosamente la atención del pintor es la del recorte de los nítidos perfiles de las formas geométricas de la arquitectura frente, o contra, el azul de la bóveda celeste. Ya se ha visto cómo en los manuscritos había menciones a ello. Ahora De Chirico dedicará una parte nada despreciable de sus escritos al encuentro del rigor de las líneas precisas de los edificios con el cielo o el paisaje; por ejemplo el artículo «Riflessioni sulla pittura antica» tiene como objeto la explicación de cómo el paisaje y las figuras deben ser representadas o bien en correspondencia con algún elemento arquitectónico, o bien asemejándolos a éste, tal y como hacían los maestros antiguos, para conferirles su solidez: «El paisaje, encerrado en las arcadas del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico ya que gana solidez y queda aislado en el espacio que lo rodea» dice el pintor en «El sentido arquitectónico en la pintura antigua»¹⁹, sentido con el que, indudablemente, se identifica.

En las formas arquitectónicas, tal y como fueron representadas por Giotto, Rafael, Poussin o Claudio de Lorena, De Chirico encuentra las herramientas necesarias para dotar al universo del aspecto sólido e inmutable de la materia: «al pintor familiarizado con la arquitectura que conoce bien la perspectiva y que siente profundamente todo el lirismo y la metafísica de la construcción, cuando está frente a un paisaje, incluso desprovisto de cualquier elemento arquitectónico, también ve un árbol, un bosque, una montaña, con la exactitud de las líneas de un edificio, del aspecto solemne y compacto de los palacios, las torres, los pórticos y los frontones, como resultado los paisajes que pinta no tienen nada de ese aspecto banal, realista y superficial que adquieren si los pinta alguien que no siente e ignora la arquitectura (...) la naturaleza aparece transformada». Si en un cuadro un árbol se transforma en una columna, tanto peor para la naturaleza, habría apostillado Eugenio D'Ors²⁰. En los cuadros de De Chirico, como bien diría Castelfranco, la botánica pertenece a la arqueología.

Esta necesidad de representar el mundo solidificado, arquitectonizado, tal y como se propugna también en «Arte metafísica e scienze occulte», de dotarlo de esa apariencia estable, inmóvil, y sobre todo intemporal, que caracteriza a la arquitectura

¹⁸ CALVINO, «Accanto a una mostra», *FMR*, n. 15, 1988.

¹⁹ DE CHIRICO, «Il senso architettonico nella pittura antica», *op.cit.*

²⁰ D'ORS, E., *Tres horas en el Museo del Prado*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 19.

clásica, nace de la voluntad que el pintor compartía con Alberto Savinio de representar las cosas como un recuerdo inmutable y definitivo de las mismas. En la pintura metafísica no hay sólo un radical antinaturalismo, sino una auténtica aversión a las formas orgánicas. La arquitectura se presenta ante los ojos del pintor como el paradigma del orden y la solidez frente al cambiante y azaroso mundo de los fenómenos, aún cuando la intuición del sinsentido de todo introduzca un grado de tensión en esa aparente estabilidad. Frente a la materia inerte de los edificios, frente a su carácter de piedra tallada, geometrizada, construida, la vida no emite más que rumores confusos, catastróficos, desordenados: «más allá de las paredes, escribe De Chirico ya en los manuscritos, la vida continúa como una catástrofe».

Pero el arte, como un bello sueño profético soñado con los ojos abiertos y en pleno mediodía frente a la inexorable realidad, nos precede continuamente y nos aconseja hoy más que nunca *el encuadramiento* y la solidificación total del universo. El cielo debe ser encerrado entre los rectángulos de las ventanas y las arcadas de los pórticos urbanos para que lo puedan amamantar sabiamente las grandes mamas de su cúpula traidora. La propia tierra, dura y compacta que sentimos bajo la suela de nuestras botas, se ve hoy derrotada por la metafisicidad de las humanas construcciones, a pesar de las cadenas de sus graníticas montañas, las noches de sus selvas seculares, la inquietud de sus mares tormentosos e infecundos.²¹

Esa misma adversidad frente al cielo se reitera en *Vale Lutetia*. En ella el artista narra su partida de Turín y la llegada a París, y se señalan las diferencias arquitectónicas de ambas culturas basándose en la relación de sus construcciones con el cielo: la arquitectura italiana, la mediterránea en general, utiliza la arquitectura como protección frente a la amenaza del mismo. Conforme se avanza hacia el norte los edificios se coronan de tal forma que parecen establecer un cordial diálogo con el cielo.

Había dejado Turín, la metafísica, el día anterior, por la tarde (Turín es la ciudad posmeridiana por excelencia), (...) Tenía todavía en mente todo el extraño lirismo de su fatal construcción geométrica. Turín es todavía una ciudad italiana y, a pesar de ciertos aspectos engañosos nórdicos y occidentales, una ciudad mediterránea.

El cielo del mediterráneo la cubre (...). Y el cielo mediterráneo, el antitecho por excelencia; los hombres destinados a vivir bajo ese cielo tienen el deseo de la habitación cuadrada (antigótica); de la habitación no alta, sino bien fija a la tierra. De los griegos a todos los pueblos itálicos la construcción rectilínea ha sido necesaria como un escudo contra la terrible amenaza del cielo implacable. Y aún diré que los pueblos más astutos como fueron los griegos alcanzaron el

²¹ DE CHIRICO, «Arte Metafísica e scienze occulte», *Ars nova*, 1919, p. 3.

El sentido arquitectónico en... los escritos de Giorgio Chirico

colmo de la solidez cuadrada sobre todo en la construcción de sus templos y sus santuarios que para los hombres amenazados por los demonios debían ser, en cuanto a defensa y protección, la última ratio.
(...)

Pero para quien se aleja de la atmósfera del mediterráneo hacia el norte o el oeste el cielo se hace más clemente . Hay como una alianza entre cielo y tierra. El hombre, fuera de casa, no se siente ya perdido; se encuentra como en una segunda casa con el techo más alto y entonces sus arquitecturas se elevan; el constructor toma el gusto a los juegos del trapecio, se hace ojival o triangular, los tejados se alargan, el constructor se divierte trabajando(...) Así pensaba yo viendo aparecer y desaparecer, a través de la ventanilla de mi compartimento de segunda clase, las primeras ciudades de Francia(...).²²

Si en las definiciones de arquitectura basadas en su contraposición con la naturaleza, la de Simmel, por ejemplo, la arquitectura es considerada un pacto temporal entre el hombre y la naturaleza, pacto que no elimina el conflicto latente entre ambas y que rompen las ruinas, venganza de la una sobre el otro, si en Schopenhauer suponía la puesta en escena del conflicto entre fuerzas primitivas, en De Chirico es una defensa y una precaria conquista de lo cultural frente a la amenaza de lo natural, del orden sobre el caos.

De este modo, no deben resultar sorprendentes las afinidades que De Chirico encuentra entre el hombre contemporáneo y el primitivo. Como para éste, de acuerdo con las tesis de Worringer, el arte contemporáneo nace del impulso de abstracción con la pretensión de acotar espacios donde reinen la ley y el orden, mientras fuera de él se extiende el caótico y azaroso mundo de los fenómenos. Curiosamente, el propio Worringer establecía este paralelismo, citando nada menos que una de las referencias del pintor: Schopenhauer. Sin embargo para De Chirico, al contrario que para el alemán, también el arte clásico responde a esta necesidad: no ha nacido del impulso de empatía hacia la naturaleza, sino de una radical hostilidad. El arte antiguo, a ojos del pintor, no se funda en el presupuesto goethiano de un «hombre a gusto dentro de los amables confines del mundo», sino que se erige sobre la Grecia trágica de Nietzsche: «El griego -escribía el filósofo- conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente

²² DE CHIRICO, «Vale Lutetia, (seguido da un epodo)», *Rivista di Firenze* 1924. Aunque tan solo sea por contraste vale la pena citar a Herbert Read que explica el expresionismo, a través de Worringer, precisamente como la respuesta a una condición hostil. Para H. Read, de acuerdo con los argumentos de Worringer en *Formprobleme der Gotik* «La condición general del hombre nórdico, es una condición de ansiedad metafísica y, como se le niegan la serenidad y la claridad, características distintivas del arte clásico, su único recurso es aumentar su inquietud y confusión hasta el punto que le proporcionen estupefacción y alivio», H. READ, *Historia de la pintura moderna*, Serbal, Barcelona, 1988, 2ª ed. p. 220.

criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo (...) fue superada constantemente una y otra vez por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los Olímpicos»²³. Es un sentido semejante del arte y la arquitectura griegas lo que hace a De Chirico intuir la tragedia que subyace a la serenidad; desde este presupuesto puede afirmar:

*Y las perspectivas de las construcciones se elevan llenas de misterios y presagios, los ángulos esconden secretos, y la obra de arte ya no es un episodio seco, la escena limitada a los actos de las personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los oprime en su espiral, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, desnudan el aspecto enredado y temeroso que el hombre se imagina fuera del arte, para revestir la apariencia eterna, tranquila y reconfortante de la construcción genial*²⁴.

Ya en 1923, Giorgio Castelfranco había intuido que la antigüedad a la que se remitía el pintor estaba procurando una nueva lectura de la misma, estaba dilatando sus horizontes más allá del clasicismo canónico, hacia una experiencia de la antigüedad que acoge algo de lo instintivo del primitivismo. En los cuadros de De Chirico, decía, «no hay nada del Renacimiento italiano, ni de la Grecia de Pericles, que había dejado en Atenas, sino más bien el misterio profundo y sereno de ciertos aspectos del primer arte y la primera vida helénica, cuando el sentido armónico de la belleza se encontraba todavía alejado de la vida, todavía no había dominado y asimilado la forma viviente»²⁵.

Precisamente porque, como para Nietzsche, el arte encubre a la mirada un conflicto radical y primigenio, tras todo ese orden que la arquitectura le inspira, se extiende el pathos: «lo terrible de las líneas y de los ángulos», «las alegrías y tristezas que se encierran en un pórtico, en la esquina de una calle o también en una habitación...». Y ciertamente, bajo la aparente inmovilidad de su *piazze* subyace una perspectiva extravagante que se resiste a ser unificada en un punto de fuga único y central, un espacio donde no hay una escala unitaria, y mucho menos humana, presidido por el enigma del tiempo y la Melancolía que se atribuye tradicionalmente a la tarea constructora del hombre.

²³ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1978, 3ª ed., p.52.

²⁴ DE CHIRICO, «Il senso architettonico nella pittura antica», *op.cit.*

²⁵ G. CASTELFRANCO, «G. de Chirico», *La Bilancia*, Roma, n.6, Diciembre 1923.

Il meccanismo del pensiero

A juicio de Italo Calvino no es el hombre, sino el pensamiento el que parece habitar los espacios de las *piazze* de De Chirico. Esos espacios crean (o han sido pintados con la intención de crear), al menos, las condiciones para abrir el pensamiento a horizontes más vastos.

El más metafísico de todos los elementos arquitectónicos es el vano: el arco, la ventana. La lectura del pensador austríaco Otto Weininger, sirvió a De Chirico para aclararle «la impresión eminentemente metafísica que siempre me han producido los pórticos y en general las aberturas arqueadas». En este caso, la impresión metafísica se produce en virtud del presentimiento que se respira a través de los arcos y las ventanas de la construcciones, sobre todo cuando enmarcan un paisaje o un trozo de cielo. La costumbre de situar los retratos junto a puertas y ventanas, escribe el pintor, sirve no sólo para dar solidez a la figura representada, sino también para poner en escena una porción de mundo que induce la mente al pensamiento de lo que «podría haber tras la pared donde está enmarcada la ventana, o, si a través de ella sólo se ve el cielo, qué paisajes y qué ciudades podría haber bajo ese cielo»²⁶. Por esta razón uno de los cuadros más metafísicos de toda la historia de la pintura es el *Matrimonio de la virgen* del Perugino; pero, como añade De Chirico:

También en Giotto el sentido arquitectónico alcanza altos espacios metafísicos. Todas las aberturas (puertas, arcadas, ventanas) que acompañan a sus figuras dejan presentir el misterio cósmico. Un cuadrado de cielo limitado por las líneas de una ventana es un segundo drama que se inserta en el que representan las figuras. En efecto, más de una pregunta turbadora surge cuando la mirada encuentra estas superficies azules o verdosas, encerradas en las líneas de la piedra geometrizada: ¿Qué habrá más allá? ¿Acaso domina ese cielo un mar desierto, o una ciudad populosa? ¿O se extiende sobre la gran naturaleza libre e inquieta, los montes selváticos, los oscuros valles, las llanuras surcadas por ríos?...²⁷

Las ventanas son, sin lugar a dudas, el motivo más constante de la larga y proteica trayectoria del pintor; resistirán, como ningún otro, el paso de sus distintas “manieras”: la metafísica, la vuelta al orden, la romántica, la surrealista, la neometafísica (quizá la renoiriana y la neobarroca sean las únicas excepciones) y esta es una de las pruebas del estrecho contacto entre ellas.

²⁶ DE CHIRICO, «Riflessioni sulla la pittura antica», *Il Convegno*, 4-5, 1921.

²⁷ DE CHIRICO, «Il senso architettonico nella pittura antica», *op.cit.*

Así como la solidez de la arquitectura conlleva una dimensión trágica, así la precisión que De Chirico cree encontrar en las formas arquitectónicas da pie, paradójicamente, a conjeturas sobre lo indefinido, lo indeterminado, lo oculto e infinito.

Los muros de ladrillo que surcan los horizontes de sus piazze, los marcos de las ventanas que se abren al cielo, y también, aunque menos frecuentemente a paisajes, y, por extensión, todos los encuentros de las aristas de las construcciones del hombre con el cielo juegan un papel análogo al del seto de Leopardi, en el poema *L'infinito*, que oculta a la mirada los interminables espacios que se extienden más allá del mismo. Y junto a ellos la aparición, tras los muros, de trenes y veleros, detenidos o en movimiento, en sus incesantes partidas y llegadas, incitación al viaje, a todos esos otros lugares, ciudades, paisajes. El ocultamiento de las fuentes de luz, y la incógnita sobre su procedencia, contribuye a reforzar esta sensación. Curiosamente Leopardi, en un apunte del 20 de septiembre de 1821 del *Zibaldone di pensieri*²⁸, cita todo un repertorio de efectos lumínicos que permiten esa sensación de incertidumbre, y parte para ello del placer que puede provocar un punto de vista que oculte la fuente lumínica, el contraste entre luces y sombras, especialmente en un pórtico, la manera en que se recortan las sombras, etc. En el apunte de ese mismo día, acabará refiriéndose también a la agradable sensación que produce la contemplación del firmamento en correspondencia con elementos terrestres.

En la poética metafísica hay pues un impulso que conduce a arquitectonizar el mundo, la naturaleza: dotarla de un aspecto sólido e inmutable, y reducirla a lo lineal y esencial. Despojar las formas de todo lo accidental y transitorio, no añadirles nada, sino desnudarlas, petrificar el mundo para dotarlo de una apariencia inmóvil y duradera es en lo que ha consistido, a juicio de De Chirico, el gran logro del clasicismo, y lo que él mismo quiere emular en su pintura metafísica, nacida en el París de las vanguardias.

²⁸ Véase G. LEOPARDI, *Il zibaldone di pensieri*, 20 settembre 1821, (1745 y ss) Vol II, Mondadori, Milán, 1993.