





Fabio Benzi

# Giorgio de Chirico

La vita e l'opera



La nave di Teseo



La presente opera è stata realizzata in collaborazione  
con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini;  
la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine.

Jorge Luis Borges

L'enigma dell'arte racchiude in sé quello del mondo,  
però lo rende formalmente praticabile.

Fabio Mauri

L'editore dichiara la propria disponibilità ad adempiere  
agli obblighi di legge verso gli eventuali aventi diritto delle  
immagini pubblicate che non è stato possibile raggiungere.

© 2019 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-9344-850-5

Prima edizione La nave di Teseo maggio 2019

# Sommario

11	<i>Prefazione</i> di Paolo Picozza
13	<i>Premessa</i>
21	<i>Introduzione. “Eterno ritorno”/eterna avanguardia</i>
25	1. L'educazione in Grecia
35	2. Monaco di Baviera tra costrizione accademica e formazione intellettuale
43	3. Milano e i dipinti “böckliniani”
57	4. Il periodo fiorentino e la nascita della Metafisica
73	5. Un quadro proto-metafisico: <i>Processione su un monte</i>
77	6. Il primo enigma metafisico: <i>L'enigma di un pomeriggio d'autunno</i>
81	7. <i>L'enigma dell'oracolo</i>
89	8. <i>L'enigma dell'ora</i>
95	9. Parigi, la metafisica della nostalgia
119	10. L'evoluzione della Metafisica tra 1912 e 1913
135	11. Apollinaire e l'avanguardia
151	12. Il <i>Ritratto di Guillaume Apollinaire</i> e lo spazio onirico della Metafisica
159	13. De Chirico e Apollinaire: i non-luoghi dell'ultima Metafisica parigina, i manichini
175	14. La prima Metafisica ferrarese
199	15. Dal sodalizio con Carrà alle <i>Muse inquietanti</i>
219	16. Roma e il ritorno all'ordine di “Valori Plastici”
231	17. L'esordio del classicismo
255	18. Il periodo “romantico”

273	19. Il nuovo soggiorno parigino e il surrealismo
291	20. La rottura con Breton e le conseguenze critiche
309	21. Il classicismo mediterraneo
347	22. Gli inizi degli anni trenta: tra Renoir e Derain, una nuova idea di classicismo moderno
357	23. Tra “surrealismo” e pittura della realtà
375	24. Un’arte teatrale
383	25. Negli Stati Uniti: la Metafisica del mondo nuovo
397	26. Tra 1938 e 1940. Presagi di guerra
403	27. Il periodo della Guerra
417	28. La ripresa delle opere metafisiche
437	29. Il secondo dopoguerra e il definitivo ritorno alla pittura antica. Avanguardia/antiavanguardia
451	30. Gli anni cinquanta e sessanta: <i>Pictor classicus sum</i>
475	31. Gli anni ultimi: la nuova stagione metafisica e l’“eterno ritorno”
499	<i>Note</i>
533	<i>Indice delle immagini</i>
551	<i>Indice dei nomi</i>

### Abbreviazioni

<i>Lett.</i>	GIORGIO DE CHIRICO, <i>Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929</i> , a cura di Elena Pontiggia, Silvana, Cinisello Balsamo 2018.
<i>Mecc.</i>	GIORGIO DE CHIRICO, <i>Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943</i> , a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco, Einaudi, Torino 1985.
<i>Memorie della mia vita</i>	GIORGIO DE CHIRICO, <i>Memorie della mia vita</i> , Rizzoli, Milano 1962; nel libro viene citata l’edizione Bompiani, Milano 2008.
“Metafisica”	“Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”.
<i>Scritti/1</i>	GIORGIO DE CHIRICO, <i>Scritti/1 [1911-1945]. Romanzi e scritti critici e teorici</i> , a cura di Andrea Cortellesa, edizione diretta da Achille Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008.

## Prefazione

“[...] riprendo a scrivere le mie memorie, cioè a narrare cose viste, udite, lette durante quasi tre lustri ed a esprimere la mia opinione con chiarezza, sincerità e coraggio, su persone e fatti che [...] ho avuto agio di conoscere e di osservare.”

Sembra strano che a poco più di quarant’anni dalla scomparsa di uno dei massimi esponenti del panorama artistico del XX secolo, non sia stato scritto un evoluto elaborato editoriale che raccolga la vita di Giorgio de Chirico nella sua caleidoscopica interezza: dalla Metafisica alla Neometafisica, dalla nascita alla dipartita.

Un viaggio ricco di avventurose e prolifiche fermate che fino a oggi ci è stato raccontato, senza interruzioni frammentate da colte trattazioni dei suoi periodi artistici, solo attraverso la raccolta delle *Memorie della mia vita* scritte dall’artista stesso. Qui, come nella vita, il suo percorso artistico s’innesta dalla nascita generando un filo continuo che mette radici in direzioni diverse ma tutte alimentate dalla stessa linfa, in un racconto monografico che raccoglie l’univocità di una materia artistica multiforme.

Un compito arduo quello di raccogliere la vita e l’opera di Giorgio de Chirico in una monografia, che ritengo essere stato svolto con meticolosità, chiarezza e rigore scientifico da Fabio Benzi. Un’“essenziale”, “chiara” e “verificata” esposizione, risultato di una lunga analisi dei carteggi, delle fonti e delle opere del *Pictor Optimus* è pronta per fungere da matrice organizzativa dell’immenso corpus artistico e poetico-letterario, che finalmente potrà far chiarezza sull’incalzante *Duel à mort* ingaggiato da Breton e perseguito dalla critica fino e oltre la morte dell’artista. Un estenuante nugolo di pregiudizi, di faziosità e di false verità tenute in vita, in parte, da una mancata o insufficiente conoscenza non solo dell’artista ma anche dell’uomo. Un uomo che, per il suo carattere difficile, alle volte burbero e spesso ironico, di sovente generava un riscontro negativo della critica che concentrava il suo livore sull’opera del Maestro, non apprezzava i frutti del suo “ritorno all’ordine” e ne mistificava il senso.

Proprio grazie a questa epifanica monografia, l’opera di Giorgio de Chirico si ricompone davanti ai nostri occhi, assimilata non solo grazie alle parole

ma anche grazie alla miriade di immagini che popolano le pagine di questo volume.

Attraverso il drittofilo della ricerca metafisica, Fabio Benzi ci rende noto come, al di fuori del tempo e dello spazio, il genio di de Chirico si sia espresso attraverso la teoria nietzschiana dell'*eterno ritorno dell'uguale*. Spiegando e riabilitando l'esercizio del Maestro di creare copie e declinazioni di soggetti metafisici e chiarendo al lettore la consuetudine della retrodatazione.

“L'opera d'arte metafisica è, quanto all'aspetto, serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della 'profondità abitata'. Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo.”

Vasta come l'oceano, la carriera del Maestro ci ritorna alla fine così com'era all'inizio: una ricerca in costante esplorazione di una “metafisica continua” che spinge il *Pictor classicus* a navigare nei flutti della modernità e a farsi precursore e ispiratore di tendenze artistiche future. In questa prospettiva e rispettando l'etica di una verità non dogmatica ma sostenuta e verificata da documenti storici, la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico si pone, con la sua attività, come moderatore di un dialogo incessante tra gli studiosi della vecchia e della nuova generazione. Il fine di questa continua ricerca è creare una virtuosa e dialettica discussione sull'opera dechirichiana, finalmente scevra da personalismi, approssimazioni e risentimento.

Un primo lungo capitolo di questa storia è appena stato scritto.

PAOLO PICOZZA

Presidente della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

## Premessa

Perché oggi una monografia su Giorgio de Chirico? I motivi sono numerosi, e di molteplice natura. Primo tra tutti quello di rappresentare, come da lungo tempo non è stato fatto, e con una ponderatezza maggiore rispetto a un catalogo di mostra (che nella sua varietà e nel differente approfondimento dei saggi necessariamente perde il filo di una continuità e omogeneità di analisi), l'intero percorso artistico di de Chirico. Nessun artista moderno ha sofferto, più di lui, di una parcellizzazione forzata dei periodi di attività, che ne fa definitivamente perdere il senso e la prospettiva di personalità unitaria.

Prima considerato solo relativamente al periodo della Metafisica (1910-1918), poi rivalutato per quello della seconda metà degli anni venti parigini, ancora poco apprezzato per il ritorno all'ordine di “Valori Plastici” (1919-1922) e ancor meno per il successivo periodo “romantico” (1922-1924); in seguito ristudiato nei temi degli anni trenta, continua ad essere quasi ignoto il periodo degli anni quaranta, tollerato per il decennio successivo e in parte ristudiato per l'ultimo periodo della Neometafisica. Insomma, gettata sul letto di Procuste della critica novecentesca più e più volte, la lettura della sua figura complessiva, pur godendo di notevoli approfondimenti settoriali, non ha mai avuto il privilegio di una monografia approfondita (forse oggi un po' *démodé*, visto il prevalere di studi sempre più mirati su singoli periodi di un pittore), ossia di una lettura unitaria e onnicomprensiva del suo percorso artistico lungo settant'anni. E dire che, pur con tutti i suoi difetti di carattere, de Chirico non era certamente schizofrenico, unico elemento che avrebbe giustificato questa schizofrenica parcellizzazione.

Insomma, per ridare un corretto impulso agli studi sull'artista, occorreva ripartire da un principio unitario: che può solo essere positivo, facilitando così il dovuto, futuro approfondimento, senza accelerazioni o frenate irrazionali. Certamente la complessità della sua personalità labirintica pone molte questioni difficili, e la sua stessa tematica, che incardina il mistero, il sogno e l'irrazionale alla base delle sue riflessioni, non aiuta un approccio metodico e unificante. Ma un ostacolo è solo un elemento da superare nell'indagine storica, non da dare per scontato, assecondandolo.

In più, l'atteggiamento marcatamente polemico di de Chirico, che talvolta gli fa ritrattare posizioni assunte in precedenza, proprio per la polemica di cui è portatore fa sembrare fibrillanti gli spostamenti di gusto e di prospettiva che in altri artisti appaiono invece naturali. Ancora, il grande caso dei suoi dipinti falsificati ha fatto mettere in giro su di lui voci di cui personaggi sospettabili e insospettabili hanno profittato per tornaconti personali, stravolgendo la sua personalità e introducendo di fatto un ordito storico-critico malato e contraddittorio, che tuttavia ha rappresentato per anni e decenni la base delle principali considerazioni su de Chirico: deformante, fazioso, non privo talvolta di brillantezza ma sordido, incomprensibile alla resa dei conti del tempo e della distanza critica. Certamente molta dell'acredine che riscontreremo e analizzeremo nel corso di queste pagine, estranea all'onestà deontologica della critica d'arte, deve essere stata generata dal carattere difficile dell'artista: altrimenti non potremmo comprendere l'assommarsi di tanti e così importanti episodi di stroncature e distorsioni relative a uno dei maggiori artisti del XX secolo, certo il maggiore italiano. Ma come vedremo entrano in gioco anche fattori oggettivi, come la falsificazione delle sue opere, favorita dalla stupefacente mobilità cosmopolita dell'artista: lavorando in luoghi che poi abbandonava, non poteva operare sui rispettivi mercati il controllo dovuto, e ciò ha sicuramente facilitato il proliferare di falsi.

Altro ordine di ragioni è quello rappresentato da alcuni contributi comparsi negli anni, che mostrano evidenti carenze filologiche, ma che per le ragioni di diffusione editoriale che ogni storico conosce bene hanno contaminato l'esegesi corretta dell'artista. Errori ripetuti, citati all'infinito, riportando letture deformate che si replicano come per partenogenesi, hanno offuscato una lettura filologica corretta: mescolati a una quantità infinita di documentazioni anche originali, hanno creato un intrico che necessitava di essere dipanato solo per necessità di correttezza storica ed esegetica.

Questa monografia costituisce dunque – nella misura di un libro fondamentalmente essenziale, sintetico, che tralascia di riportare interamente documentazioni fluviali comunque prese in considerazione – una griglia volta a correggere errori e deformazioni, per ripartire da un quadro, ripeto, essenziale ma chiaro e verificato. Questo è anche il compito istituzionale della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, di cui faccio parte, che tutela la correttezza di lettura dell'opera dell'artista. Con ciò non intendo sostenere che questa presente costituisca l'unica lettura possibile, poiché ogni studioso è libero di dare le interpretazioni più disparate: e una personalità come quella di de Chirico lo consente, fortunatamente, con un'ampiezza illimitata. Ma ogni corretta lettura storica deve fondarsi su dati oggettivi e non deformati.

In questo senso il libro non è solo un repertorio di elementi storici già

noti, affrontati e riportati con un ordine logico. Sono molte le novità che esso presenta nella lettura dell'arte dechirichiana: prima di tutto dal punto di vista filologico, ad esempio la corretta risistemazione e datazione delle opere iniziali della produzione dell'artista (böckliniane, per intenderci); l'oggettivamente corretta esegesi della nascita della Metafisica; l'analisi della Metafisica scandita nelle sue diverse e numerose fasi, che ne mostri la costante evoluzione e non l'appiattisca sotto una facile etichetta; l'approfondimento del periodo del "ritorno all'ordine"; la corretta impostazione documentaria (a dir poco stupefacente) del rapporto di de Chirico con i surrealisti; la sistemazione storica e intellettuale del periodo del secondo dopoguerra; la questione delle repliche metafisiche. Si sono approfondite alcune note di storia della critica, spesso sottovalutate, che dal punto di vista della storia del personaggio sono invece estremamente significative. Non si sono tralasciati, quando particolarmente utili, anche alcuni aspetti interpretativi talvolta spinosi (l'interpretazione anche iconologica di alcuni capolavori fondanti della Metafisica, non ultimo *Le Muse inquietanti*; una serie di ipotesi ragionate sulla questione dei falsi; una nuova lettura del suo periodo "barocco" alla luce di fonti mai prima esaminate; la discussione di molteplici interpretazioni prive di fondamento). Sarà facile dire che alcuni punti non sono stati affrontati adeguatamente, che alcuni aspetti o dipinti non sono stati sviscerati come avrebbero meritato, che alcune bibliografie non sono state discusse. Ma la misura del libro lo imponeva, e altrettanto la volontà di sottrarsi alla sterile polemica sulla quale alcune recenti bibliografie sono impostate. Ci si è imposti di fare scelte di chiarezza e di linearità, fornendo una lettura che spiegasse e approfondisse (non addentrandosi più di tanto in discussioni che talvolta, anche inutilmente, avrebbero richiesto decine di pagine sottratte all'esegesi primaria, la più importante), basandosi su dati verificati e inoppugnabili, un percorso che in consuntivo è molto più coerente e logico di quanto si sia mai pensato, mai deragliato dai suoi binari originali. Questo ha fatto sì che la misura dedicata ai diversi periodi sia diseguale: ma le necessità storico-critiche, con le relative esegesi e approfondimenti, mi hanno fatto preferire un ritmo narrativo organico, conferito agli argomenti e alla loro novità e rilevanza storica, piuttosto che una simmetria astratta e paratattica. Si è ottenuto così, pur tra le contraddizioni di una personalità complessa e tormentata (che spero siano ben evidenziate), di restituire la figura di un artista così grande al suo reale percorso intellettuale, interpretato basandosi solo su dati acclarati, concreti, "ripuliti" da incrostazioni antiche e recenti.

La bibliografia dechirichiana è davvero immensa. L'ho compulsata direi tutta, nei molti anni che ho dedicato allo studio dell'artista, riportando nelle note i contributi e i dati che maggiormente hanno prodotto acquisizioni e

discussioni valide. Si è evitata una bibliografia finale, perché sarebbe stata comunque riassuntiva, a meno di pubblicare un volume a sé: non ci è parso il caso, e nelle note si troveranno via via i contributi di maggior livello, quelli che hanno permesso le acquisizioni di maggior conto, o comunque quelli i cui errori e fraintendimenti, numerosi purtroppo nella storiografia dechirichiana, ci hanno imposto (per la particolare entità) di discuterli più ampiamente. Tuttavia, come vedremo, durante la vita dell'artista, benché emergessero contributi di straordinaria qualità, vi sono stati episodi di incredibile violenza e cinismo che hanno marcato scorrettamente la lettura della sua opera. Già prima della sua morte, però, sono comparsi tentativi di ripristinare una lettura meno faziosa. Ad esempio Wieland Schmied, lucido studioso tedesco, presentò la prima (e completa) grande retrospettiva di Palazzo Reale a Milano, nel 1970, in cui senza pregiudizi si mostrava l'intero percorso artistico e intellettuale di de Chirico. Claudio Bruni Sakraischik iniziò nel 1971 la pubblicazione del fondamentale Catalogo generale dell'opera di Giorgio de Chirico, in sette volumi editi fino al 1983, in collaborazione inizialmente con lo stesso artista, e dopo la sua morte con la consulenza di Isabella (Pakszwer) Far, moglie di de Chirico, e di Giuliano Briganti; nel 1986 la moglie assieme a Bruni Sakraischik istituì la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, che è rimasta il caposaldo per la tutela dell'immagine e degli studi sull'artista. L'anno successivo uscì l'VIII volume del Catalogo generale, calibrato come i precedenti sulla linea del catalogo generale di Christian Zervos su Picasso e concepito come un *liber veritatis* in cui si assommano le opere man mano emerse da collezioni e musei; la Fondazione ha continuato in anni recenti, con un lavoro che unisce allo schema tradizionale una ricerca bibliografica di base sulle opere, la pubblicazione delle opere autentiche non apparse negli otto volumi di Bruni, archiviate negli anni dalla Fondazione, emerse dal continuo studio e raccolta dell'opera dechirichiana.<sup>1</sup>

In Italia alcuni critici più giovani, Maurizio Calvesi e Maurizio Fagiolo dell'Arco, benché provenissero dalla medesima scuola di Lionello Venturi, allineata sostanzialmente alla tendenza che, vedremo, faceva capo ad André Breton e J.T. Soby, uscirono criticamente da quell'alveo intorno al 1978-1980 pretendendo di rivedere le carte e verificarle. La verifica iniziò proprio sulla Metafisica, che costituiva il grande nucleo di novità dechirichiana, ma si ampliò negli anni ai successivi periodi, mostrando una curiosità priva di pregiudizi e soprattutto una pervicace determinazione filologica con cui cercarono di rileggere episodi accantonati, ridotti, epurati.

Maurizio Calvesi scrisse nel 1982 *La metafisica schiarita*,<sup>2</sup> che rimane a tutt'oggi il contributo fondamentale all'analisi e interpretazione di quel periodo, preceduto nel 1981 da *La Metafisica. Museo documentario*,<sup>3</sup> prologo

al libro del 1982. In seguito molti altri suoi contributi sono usciti, arrivando ad approfondire anche periodi successivi del maestro, fino a quello finale della Neometafisica.

Fagiolo dell'Arco, da parte sua, iniziò a ristudiare sia il periodo metafisico sia quello successivo alla prima guerra mondiale, fino al surrealismo. Tre piccoli volumetti testimoniano questo esordio: *Il tempo di Valori plastici, 1918-1922*,<sup>4</sup> *“Le rêve de Tobie” 1917. Un interno ferrarese e le origini del Surrealismo*<sup>5</sup> e *Il tempo di Apollinaire. Paris 1911-1915*.<sup>6</sup> A questi contributi seguono indagini su periodi focalizzati progressivamente: *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*<sup>7</sup> e *De Chirico. Gli anni Trenta*.<sup>8</sup>

Occorre dire che se alcuni studi di Calvesi, alla luce di nuove fondamentali notizie documentarie, vanno leggermente registrati e modificati, più che nella sostanza, nei dettagli, anche quelli di Fagiolo dell'Arco mostrano numerose imprecisioni documentarie e soprattutto interpretative; ma entrambi hanno il crisma della volontà di svecchiare da antiche e torve polemiche la figura enorme dell'artista. Purtroppo va detto che alcuni contributi di Fagiolo dell'Arco, soprattutto associati alla figura del mercante Paolo Baldacci, hanno dato luogo a polemiche molto dure sui falsi ivi contenuti.<sup>9</sup>

In anni più recenti io stesso ho contribuito in diversi modi alla rivalutazione dei diversi periodi dechirichiani: la grande mostra del 1992 al Palazzo delle Esposizioni di Roma,<sup>10</sup> per la prima volta dalla retrospettiva di Milano del 1970 (quando l'artista era ancora in vita), presentava ogni periodo artistico di de Chirico con la stessa dignità e approssimativamente la stessa quantità di opere, permettendo una visione oggettiva e lineare della sua opera.<sup>11</sup>

La rivista “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”, edita a partire dal 2002 dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, ha presentato negli anni numerosi contributi, tra cui ricordiamo in esordio quello di Jole de Sanna con la nodale pubblicazione delle lettere di de Chirico ad André Breton e Paul Éluard (che ha permesso di iniziare a fare maggiore chiarezza filologica in quell'intreccio inestricabile dei rapporti con il surrealismo); attraverso le pagine della rivista molte delle infinite sfaccettature della personalità e dell'arte dechirichiana sono state discusse e approfondite, e sono state rese note fondamentali corrispondenze ancora sconosciute agli studi<sup>12</sup> e moltissimi contributi documentari inediti, che concorrono a incardinare la figura dell'artista nei suoi rapporti, nei fatti dell'epoca, nel travaglio complesso delle relative idee, sottraendolo a storiche incertezze e contraffazioni. La Fondazione ha inoltre supportato una serie di studi di grande interesse filologico e scientifico.<sup>13</sup>

Insomma, le oscure ragioni per cui de Chirico era stato relegato a un ruolo fondamentale nella storia dell'arte per solo otto anni della sua vita (quelli della Metafisica, 1910-1918) sono state rimosse lentamente. Stupisce, d'altra

parte, l'assurdità di un tale atteggiamento, che non ebbe riscontri paragonabili nel Novecento. Ad artisti come Kandinskij, Miró, Malevič, Braque, Léger, Grosz, Dix e innumerevoli altri, benché nei periodi successivi ai loro primi e innovativi trionfi abbiano avuto mutamenti radicali di stile o addirittura nette cadute di qualità, non furono mai riservati trattamenti critici anche lontanamente paragonabili a quelli di cui de Chirico fu destinatario.

Tuttavia anche in tempi recenti, e ciò appare stupefacente, si è tornati a intorbidare l'*affaire* de Chirico con metodi che sembrano usciti dalle risse degli anni venti. La pubblicazione da parte di Paolo Baldacci di un libro apparentemente cospicuo e non privo di pregi per la mole di informazioni accumulate<sup>14</sup> ha riaperto questioni che nuovamente hanno molto a che fare, più che con la storia, con la psicologia dell'autore e il mercato dell'arte. Ricalcando sostanzialmente, ampliandoli, *La Metafisica. Museo documentario* del 1981<sup>15</sup> e il volume di Fagiolo dell'Arco del 1984, *L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924*,<sup>16</sup> Baldacci compendia le numerose acquisizioni biografiche e documentarie degli anni precedenti. Tuttavia egli, basandosi su una riscoperta corrispondenza tra de Chirico e l'amico tedesco Fritz Gartz, suo compagno all'Accademia di Monaco, la interpreta in maniera scorretta – non essendo in grado di decifrarne i tranelli cronologici e paleografici – e non solo sposta la nascita della Metafisica dal 1910 (a Firenze, dove è effettivamente avvenuta) al 1909 (a Milano, accusando de Chirico di mentire, e con metodo, fin dagli esordi), ma soprattutto, come (peraltro incomprendibile) conseguenza di ciò, giunge ad affermare che la Metafisica fu un'invenzione collettiva di de Chirico e del fratello Andrea, in arte Alberto Savinio. E lo fa riproponendo paradossalmente una visione che vedremo essere scaturita come ultimo schizzo di veleno di Breton per offendere il suo nemico giurato de Chirico in data assai tarda, nel 1938: un punto di vista che persino Soby, benché succubo della visione bretoniana, aveva sdegnosamente rifiutato, trovandolo decisamente insostenibile.<sup>17</sup> Questa alterazione della verità storica, pervicacemente sostenuta in seguito contro ogni logica, benché contrastata da seri articoli filologici, è stata ripresa un po' alla rinfusa da diversi autori legati a Baldacci, per ingenuità o per tornaconti incomprensibili.<sup>18</sup> Benché recentemente, davanti all'evidenza, lo stesso Baldacci abbia ammesso e ritrattato l'errore di datazione di una di quelle lettere a Gartz – unico dato "filologico" che gli aveva consentito l'improbabile retrodatazione della nascita della Metafisica al 1909<sup>19</sup> – tuttavia un rancore intimo verso chi aveva tutelato la figura di de Chirico in quella circostanza (in particolare la Fondazione) ha continuato a fargli sostenere non solo l'improbabile retrodatazione della Metafisica, ma anche la sua invenzione bicipite, che lo stesso Savinio mai si sognò di ventilare. L'allontanamento dalla Fondazione, di cui

Baldacci ha fatto parte per un periodo, ha riproposto – *toute proportion gardée* – quello schema Breton-de Chirico cui si è accennato e di cui parleremo diffusamente nel libro. Lo screditare i pareri dell'artista sui suoi stessi quadri, sostenuto da Breton e poi da Baldacci, aveva l'effetto di riproporre quella melina nella quale i dipinti falsi si potevano avallare: una trappola nella quale quest'ultimo è caduto clamorosamente, essendo condannato in tribunale per un numero cospicuo di dipinti falsi immessi sul mercato.<sup>20</sup> Inoltre, poco attendibili sono nel libro le ricostruzioni filologiche dei singoli quadri, che mescolano dati reali e supposti, creando il terreno per future, dubbie immissioni. Ma il credito di quel libro, peraltro discreto nella parte della Metafisica ferrarese, ha reso possibile all'autore l'inserimento di falsi inquietanti in varie mostre alle quali ha collaborato, riuscendo a tenerne all'oscuro anche i curatori principali.<sup>21</sup>

Il rapporto col fratello Savinio è stato spesso per comodità interpretato come un percorso intellettuale perfettamente parallelo, sovrapponibile a quello di Giorgio. A causa di una vita per lungo tempo contigua, o comunque vissuta insieme alla madre, è apparso facile e comodo usare gli scritti e le memorie di Savinio per spiegare opere, periodi, incontri di Giorgio. Un arbitrio che ha portato alla lunga a pensarli come gemelli intercambiabili: che non sono mai stati. La mancanza negli epistolari dechirichiani della parte relativa alle lettere ricevute (evidentemente perse nei frequentissimi traslochi, o comunque non conservate) ha inoltre creato lacune filologiche non sempre recuperabili. Ma se lette con attenzione, le lettere autografe di de Chirico, conservate in archivi di tutto il mondo, sono di una qualità e di una precisione tali da resistere a qualsiasi verifica; non solo de Chirico non usava mentire, ma scriveva con facondia e con precisione mnemonica invidiabili.<sup>22</sup> La personalità del fratello, più giovane di tre anni, diversamente orientata, al contrario era molto debitrice al senso di protezione che il maggiore gli rivolge: i primi orientamenti filosofici (Nietzsche, Schopenhauer ecc.) sono a senso unico, e Giorgio li istilla con amore nel giovane fratello adolescente. Non emerge mai alcuna collaborazione: il senso di orgoglio e forse anche la personale autostima di entrambi lo impedì sempre, salvo nei primi tempi di difficoltà musicale di Savinio, per aiutare il quale Giorgio si prodigò generosamente. Ciò che unicamente si può scorgere, nella ben più tarda attività pittorica di Savinio (iniziata dopo la metà degli anni venti), è una ripresa talvolta letterale di molti dei temi del fratello, che peraltro non cessa di incoraggiarlo. Resistere alla tentazione di interpretare l'uno con le parole e le esperienze dell'altro è più che una precisa necessità, un dovere filologico. Ciò non toglie che talvolta, per marginali spiegazioni, si possa ricorrere a incroci tematici anche fruttuosi.

Il mio personale rapporto con de Chirico si realizzò quando avevo quattro o cinque anni: sua cugina Fernanda Floquet, pittrice, mi diede le prime lezioni di pittura e di storia dell'arte. Abitava in una casa al mare accanto a una della mia famiglia, dove trascorrevi parte delle vacanze e dove de Chirico fu più volte ospite dei miei genitori. Lì conobbi l'artista. Da allora molte persone mi hanno aiutato nello studio e nell'approfondimento della sua arte. Sarebbe davvero lungo ricordarle tutte: le ringrazio collettivamente, per non dimenticarne nessuna, con un pensiero grato. Tuttavia, un ringraziamento particolare lo devo a Paolo Picozza, che negli anni di redazione di questo libro mi ha costantemente incoraggiato, a Katherine Robinson, che lo ha riletto con attenzione nel revisionarne la traduzione inglese, a tutti gli amici della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico che mi hanno coadiuvato in questo lungo lavoro.

## Introduzione. “Eterno ritorno”/eterna avanguardia

A chi consideri il vasto percorso artistico di de Chirico, durato ben settant'anni, una delle riflessioni che affiorano forse più insistenti riguarda la stupefacente varietà di espressioni apparentemente diverse dei suoi momenti stilistici, e spesso la sincronicità che le caratterizza. È una questione che analogamente ci si porrebbe sfogliando il catalogo generale di Picasso: la multiforme attività di un genio che attraversa un secolo come il Novecento non è in alcun modo paragonabile ad artisti dei secoli precedenti. Il “secolo breve”, con le sue contraddizioni, le sue due guerre mondiali, il vertiginoso progresso del pensiero, della tecnica e delle scienze, non è paragonabile a nulla che sia venuto prima. È logico che anche le figure che meglio lo rispecchiano, che più delle altre ne hanno seguito le fibrillazioni, non siano omologabili a figure del passato, o a tante contemporanee, col loro stile tutto compatto e omogeneo.

Tuttavia per de Chirico permangono alcune domande di fondo, sempre gravate, in un passato anche recente, da un pregiudizio che solo il nuovo secolo sembra poter intaccare. La visione monolitica, progressista ed evolutivista dell'arte moderna è ormai caduta come un vetusto muro di Berlino, e le domande e i dubbi, nonché nuove e articolate valutazioni, fanno più facilmente breccia nelle ideologie costituite che fino a poco tempo fa sembravano intoccabili. Soprattutto, de Chirico non appare più un *unicum* nel suo comportamento apparentemente non omologabile a quello di molti suoi contemporanei, e la distanza storica ci permette di annodare più facilmente i fili di posizioni che apparentemente sono distanti, ma sono invece nutrite da stimoli analoghi e da preveggenze non univoche, che solo la distanza temporale riesce finalmente a schiarire, fuori da polemiche contingenti.

Tra i primi avanguardisti del Novecento, de Chirico nel 1910 mette a punto una visione (la “Metafisica”) che, assieme a quelle contemporanee di Picasso, di Matisse, di Kandinskij, di Balla e di Malevič, costituiscono i grandi pilastri dell'arte contemporanea. In particolare de Chirico, evitando le ricerche formaliste ed astrattive, come le forzature cromatiche ed espres-

sioniste dei suoi grandi colleghi, proietta la sua ricerca nei territori fino ad allora inesplorati del sogno, del mistero del mondo e della memoria, tracciando una strada maestra che porterà al surrealismo e ad ogni espressione artistica che si riferisca all'inconscio.

Ma il percorso dechirichiano fu estremamente vario, pieno di scarti e di ribellioni, devoto principalmente alla somma libertà della sua ricerca artistica. La testarda libertà di ispirazione fu un lusso che in realtà egli pagò caro, con l'ostilità dei vecchi compagni di strada che si sentivano traditi dalla sua sprezzante capacità di ricerca. Una ricerca che al di là delle apparenze è sempre stata di modernità assoluta, anche quando egli sembra ispirarsi al passato. La citazione del classico, dell'antico, saldamente presente anche nella Metafisica, appare poi sempre più polemicamente rivolta contro avanguardie che lui stesso aveva contribuito a creare, e che giudicava ormai datate, sorpassate. Il succo amaro della polemica conferisce inoltre ad ogni sua azione il crisma nodale, semantico dell'avanguardia. Così, con sprezzo geniale, mostrava che la modernità è un modo di essere, non una formula immobile o un mero traguardo stilistico raggiunto; che nella relatività assoluta del mondo, ritornare al passato può essere più moderno e avanguardistico che perseguire stancamente strade già esaurite. L'invenzione della pittura Metafisica guardava a un tempo ancestrale, di primordio umano; era uno scandaglio lanciato prima del tempo storico: dunque, in qualche modo, fuori dal tempo. De Chirico trovò il modo, attraverso la suggestione della filosofia nietzschiana dell'eterno ritorno, di esprimere il suo genio come se fosse fuori dal tempo, pur guardando con profondo interesse e curiosità, quando non con polemica, ai fatti del proprio tempo. Un equilibrismo che produsse una delle più moderne e inquietanti entità artistiche del Novecento. Come scrisse Calvesi:

L'artista operò così una vera rivoluzione del soggetto; al soggetto esplicito, narrativo, che la pittura è chiamata a illustrare, de Chirico infatti sostituì il soggetto inattingibile, enigmatico che la pittura sospende come sopra se stessa, ovvero identificò il soggetto nell'enigma. Non tuttavia un enigma-problema suscettibile di soluzione, ma un enigma-stato d'animo irriducibile a un senso determinato. E se dunque l'immagine pittorica, pur non essendo astratta, puramente formalista e fine a se stessa, ma "rappresentativa" di qualcosa e quindi dotata di un "soggetto", al tempo stesso non riconduce a un senso definibile, ciò che essa esprime è in ultima analisi il "non-senso" e il dubbio che il "non-senso" sia il fondamento del reale. Al soggetto che "spiega" la pittura, o al soggetto assente, insignificante, dei cubisti, si sostituisce il soggetto che fa della pittura uno specchio del mistero, che incumbendo su di essa con il proprio interrogativo la piega a soluzioni spaziali incongruenti, ad accostamenti allarmanti di

colore, a vuoti ed ombre di muta risonanza. Il non-senso universale è il grande sospetto che alberga nell'animo del giovane de Chirico: esso nasconde un senso profondo, inattingibile o il nulla. Da buon nietzschiano, de Chirico rasenta un gratuito nichilismo, ma lo riscatta con il sapore di una grande poesia.<sup>1</sup>

Difficile appare oggi affrontare una monografia su de Chirico non avendo ben presenti le questioni storico-critiche che non solo gli si attagliarono, ma che lo coinvolsero direttamente, trascinandolo in una polemica serrata lungo quasi tutto il corso della sua vita, in un duello estenuante fatto di menzogne, pregiudizi, odi personali, faziosità. In un modo che, nel XX secolo, appare decisamente unico e atipico. È ovvio che nessuno studio su un artista possa prescindere dalla sua storia critica e filologica, ma per de Chirico questo aspetto assume una dimensione davvero gigantesca quanto paradossale, a partire dal quel 1926 che lo vedrà contrapposto a Breton e a una larga parte della compagine surrealista, che istericamente e schizofrenicamente lo vedrà osannato e maledetto, ingiuriato e contraffatto. Questa situazione di irrituale quanto unica (in campo artistico) guerra ideologica ci suggerisce, a dire il vero, a distanza di quasi un secolo dalla sua scintilla iniziale, più la dimensione enorme dell'artista che la veridicità delle ragioni di quello e dei successivi attacchi di cui de Chirico fu oggetto: a che prendersela con tanto livore se l'artista fosse stato veramente di poco conto nel suo percorso successivo? Ciononostante, come vedremo, le ambiguità scaturite da quell'attacco non sono morte e defunte con i loro protagonisti: il clima, il metodo di sistematico dileggiamento ha permesso, come un terreno fertile, anche in più recenti contributi, la messa in campo di ragioni surrettizie che quella confusione ha potuto far credere ad alcuni come vere, proseguendo un'opera di destrutturazione e falsificazione di una delle personalità più alte dell'arte del XX secolo.

Certo il mistero e l'enigma, che de Chirico diffuse nella sua opera e nel suo pensiero, che espose sempre come un motto araldico fin dal suo primo autoritratto del 1911 (*"Et quid amabo nisi quod aenigma est?"*)<sup>2</sup> e che considerò come l'essenza del proprio comportamento e della propria arte, hanno incredibilmente facilitato queste ambiguità sulla sua opera, anche dove non sussistevano motivi per operarle. Lo scopo perciò di questa monografia è anche – soprattutto – di riproporre la sua figura in termini filologicamente corretti, ben consapevoli che, tuttavia, l'enigma che qualche volta con meraviglia si riesce a sciogliere è un nodo gordiano così complesso che fortunatamente nessuno riuscirà mai a risolvere completamente: e che è anche la sostanza primaria del valore enorme della sua opera. Di tutta la sua opera.



La famiglia de Chirico, 1900 ca.



Giorgio de Chirico col cerchio, 1894 ca.

## 1. L'educazione in Grecia

Giorgio de Chirico nacque a Volos, in Tessaglia, una regione nel nordest della Grecia, il 10 luglio 1888. La sua nascita in quella città non fu casuale. Benché italiane, le radici della famiglia affondavano profondamente in un *milieu* cosmopolita mediorientale da generazioni. Il padre Evaristo era nato a Istanbul, nel cui cimitero (Katolik Mezarlığı) si trovava la cappella funeraria di famiglia, stabilitasi fin dall'inizio del XVIII secolo sul Bosforo; la madre, Gemma Cervetto, era forse nata a Smirne, benché da famiglia di origini genovesi.<sup>1</sup> Il nonno paterno era stato dragomanno, cioè traduttore ufficiale presso la Sublime Porta per conto degli zar russi, nonché rappresentante del Regno di Sardegna.<sup>2</sup>

La famiglia era facoltosa, pur con le instabilità economiche che le circostanze della vita comportano. Il fratello Savinio racconta diffusamente in un suo libro (*Infanzia di Nivasio Dolcemare*<sup>3</sup>) il clima di cosmopolitismo della loro infanzia, trascorsa tra i bizzarri personaggi che vivevano da espatriati, tra ricchezze incerte, espedienti artistici, fortune consolidate. Le lingue parlate in casa erano molteplici, oltre l'italiano che ricordava una origine sempre presente: il greco<sup>4</sup> (di cui persino negli ultimi anni di vita si percepisce la cadenza nelle interviste filmate dell'artista), il francese, che era la lingua degli studi e delle conversazioni e il tedesco,<sup>5</sup> che nella Grecia dell'epoca era legato al primo re, Ottone I, e alla continuazione dei legami culturali europei intrapresi e consolidati in quella prima fase, che non furono minimamente sfalsati dall'insediamento del re danese Giorgio I (1863). Certamente qualche parola di turco e forse qualche accenno d'inglese. Uno straordinario condensato d'Europa.

Il padre di Giorgio, Evaristo, era ingegnere civile, laureato in Italia e accreditato a Londra, e costruiva ferrovie in Italia, Turchia e Bulgaria prima, in Grecia poi. Se Giorgio de Chirico non fosse nato a Volos, dove in quel momento il padre lavorava, sarebbe probabilmente nato ad Atene, come suo fratello Savinio. Dunque la casualità della sua nascita è decisamente relativa. E le profonde radici cosmopolite, greche, anatoliche e mediorientali, oltre a



Gemma Cervetto de Chirico con la figlia Adelaide (morta nel 1891) e il piccolo Giorgio.

quelle italiane, furono sentite dal giovane non come episodi di un espatriato occasionale, ma come una decisiva e vissuta necessità, come un elemento ereditario.

Per capire il filo rosso che percorre tutta l'arte di de Chirico è necessario sempre tener presente questa posizione internazionale, anfibia tra culture diverse, che permetteva all'artista di muoversi ovunque con consapevolezza: non solo in Europa o negli Stati Uniti, ma anche nei territori più disparati dell'arte. Dall'infanzia greca trasse il senso unificante del mito greco, certamente il fulcro ideale più continuo e determinante della visione estetica di de Chirico, quello che più di ogni altro aspetto riesce a legare indissolubilmente opere e periodi dell'artista diversi e talvolta apparentemente molto distanti tra loro dal punto di vista degli intenti e delle manifestazioni. Tra i molteplici elementi che sono simultaneamente presenti nell'opera dell'artista, uno tra i massimi del secolo, il mito racchiude dunque, forse, il significato più cospicuo: come uno di quei complessi freudiani che, nelle forme più intense, sembrano in grado di dirigere un'intera esistenza in un'univocità di scelte.

Per de Chirico tuttavia il mito non è la mitologia, un insieme di storie e favole complesse, bensì tutto ciò di cui la mitologia diviene simbolo e metafora, archetipo e allusione filosofica. Prima della conoscenza diretta di Freud (e in periodo grosso modo contemporaneo), egli elabora un sistema di riferimenti simbolici, psichici, archetipici che riassumono il senso (sempre misterioso e inspiegabile) dell'esistenza umana, riuscendo ad attingere alla medesima intuizione primordiale che guidò la nascita delle favole omeriche e delle tragedie greche. Queste sensazioni furono ben presto consolidate in lui dalla lettura e dall'appassionata adesione al pensiero di Nietzsche, che carica l'ellenismo di un valore fondante per il pensiero europeo contemporaneo. Un dato sempre sfuggito alla critica dechirichiana, che si è prevalentemente orientata verso l'analisi della cultura figurativa greca dell'epoca (di esigua importanza per la maturità dell'artista), è l'influenza della letteratura e del pensiero neogreco sul giovane artista. Impossibile da ricostruirsi tramite documentazioni filologiche o testimonianze, che mancano totalmente, deve essere valutata dal contesto ambientale e, per così dire, indiziario. Ad esempio, la figura di uno dei grandi poeti greci del Novecento, Kostis Palamàs (già considerato allora il massimo poeta ellenico vivente), lungi dall'essere relegata in una nicchia colta e specialistica (cui pure de Chirico apparteneva), era assunta al turno del secolo a un ruolo pubblico emblematico tra i giovani – soprattutto universitari, come il giovane Giorgio – al punto che i suoi scritti, a favore del “volgare” *dimotiki* in luogo della lingua aulica *katharèvusa*, causarono nel 1903 scontri di piazza (addirittura con morti) tra gli studenti progressisti e quelli conservatori dell'università di Atene (di



*Mystère et mélancolie d'une rue*, prima metà del 1914,  
collezione privata.

L'ombra della bambina col cerchio ricorda la sorella morta prematuramente.

cui Palamàs era, peraltro, segretario generale). Non sappiamo se Giorgio de Chirico partecipasse a tali scontri – nel 1903 si era iscritto al Politecnico – né in tal caso da quale parte fosse; tuttavia, un parente e amico stretto del padre (suo cugino: era figlio del fratello di sua madre), il poeta Lorèntzos Mavilis,<sup>6</sup> era decisamente dalla parte di Palamàs, sicché possiamo figurarci facilmente una comunanza di idee in tal senso. Un giovane inserito nel *milieu* culturale ateniese, che frequentava il Politecnico, non poteva essere all'oscuro del più grande scrittore e polemista greco dell'epoca, che infiammava gli animi dei suoi compagni di studi e di gran parte della Grecia colta.<sup>7</sup> Le idee e la poesia di Palamàs, nutrite del pensiero di Nietzsche, attualizzavano la cultura greca antica riversandola nel contemporaneo, creando un modello identitario profondo. Sia tale aspetto di capacità di sintesi della cultura antica greca attualizzata, sia i riferimenti alla filosofia di Nietzsche dovettero dunque operare, fin dalla prima giovinezza, nella formazione e nell'animo sensibile dell'artista, disponendolo al futuro approfondimento di questi temi.

Il senso dell'infanzia, complessivamente inteso e filtrato poi attraverso la filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, dell'infanzia a un tempo del mondo, dell'umanità e dello stesso artista, governò trasversalmente le sue poetiche: l'infanzia come crogiolo di archetipi, come senso di una scoperta primordiale, come forma iniziale e priva di pregiudizi della conoscenza, come stato di coscienza pura e ancestrale. E naturalmente questa infanzia aveva la sua collocazione spaziale e temporale nella Grecia al torno del 1900. Come Freud, de Chirico avrebbe capito che il senso di una vita, e tutta la sua storia, sono legati indissolubilmente all'infanzia con nessi infrangibili e potenti. Le immagini di Atene e di Volos, di Olimpia e di Delfi, aleggeranno senza soluzione di continuità nell'immaginario di de Chirico per tutta la sua vita.

Atene e la Grecia rimasero difatti impresse nella sua mente in maniera complessa e indelebile, ricordate con accenti di lirismo incondizionato indifferentemente in diversi e anche tardi momenti della sua vita: "D'altra parte, il paesaggio di Atene (questa città magnifica) contribuiva potentemente a far inclinare il suo spirito verso quel lato romantico, enigmatico e oscuro che fu la vera forza vivente del classicismo greco";<sup>8</sup> "Tutti quegli spettacoli di eccezionale bellezza che vidi in Grecia da fanciullo, e che sono stati i più belli che io abbia visto finora nella mia vita, m'impressionarono così profondamente, mi rimasero così potentemente impressi nell'animo e nel pensiero."<sup>9</sup> Il contrasto tra antiche rovine e moderni manufatti industriali irti di ciminiere, come il quartiere di Gàzi,<sup>10</sup> il cui complesso industriale diede la prima elettricità pubblica alla città, adiacente al monumentale cimitero del Keramikòs (allora non ancora scavato) e in vista dell'Acropoli, segnò l'immaginario de-chirichiano quanto le locomotive e le ferrovie paterne e altri dettagli della



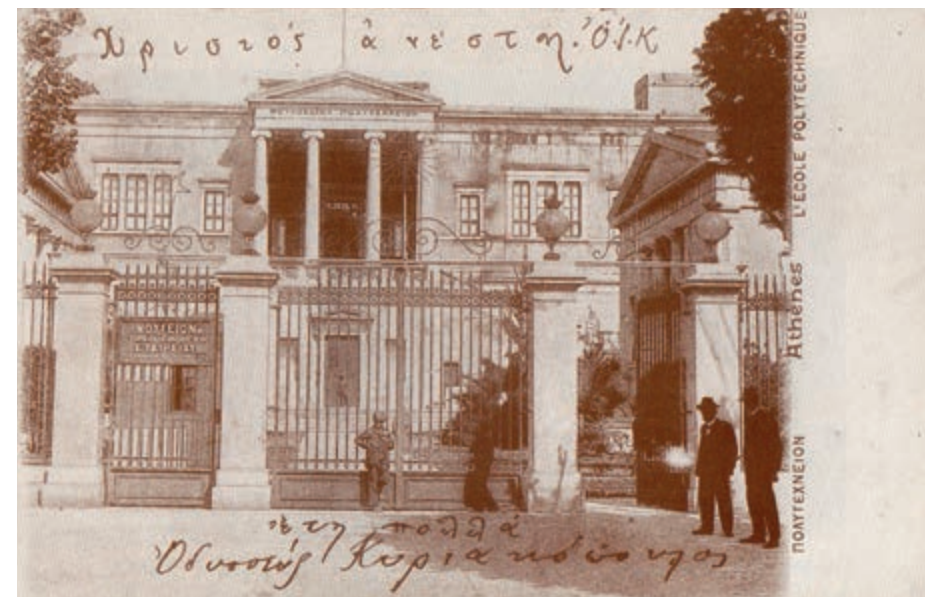
Stazione di Volos, progettata e costruita da Evaristo de Chirico nel 1882.



Piazza Sintagma col monte Licabetto sullo sfondo in una foto del 1910. De Chirico abitò in una delle due case a sinistra negli ultimi tempi del soggiorno ad Atene.



Treni nel museo ferroviario di Volos.



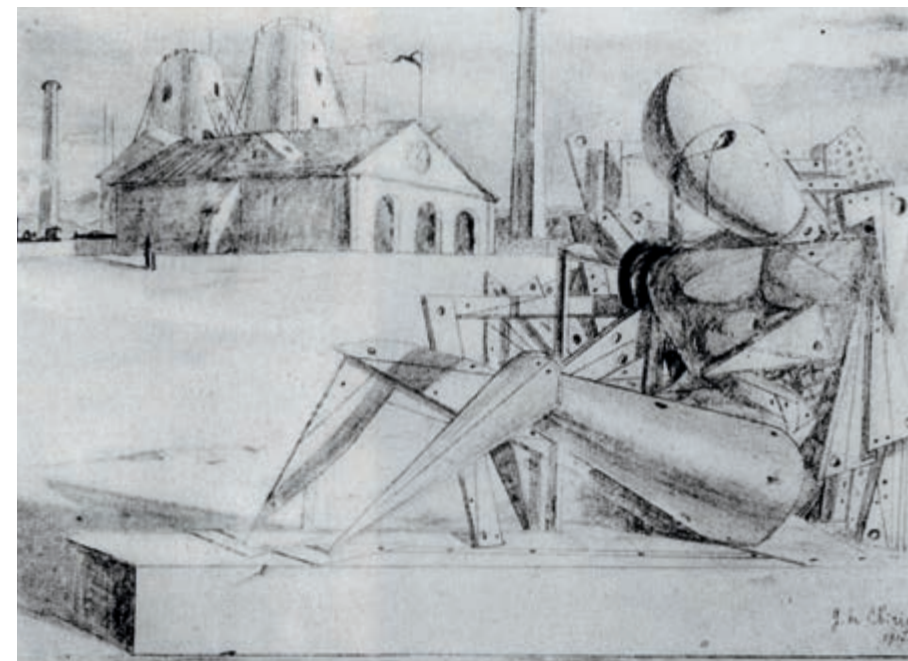
Il Politecnico di Atene in una foto del 1910.



Veduta delle officine di Gàzi ad Atene.

città: un ibrido architettonico neoclassico reso contemporaneo da una vita quotidiana sempre memore dell'antichità archeologica, dove le strade erano (e sono) intestate agli dei antichi (Ermete – Ερμού, la principale strada dei negozi, Atena – Αθηνάς ecc.) e le case portavano sui fastigi le loro effigi in pietra o terracotta, in una selva di antefisse, acroteri, timpani e colonne.

Tra Atene e Volos si svolsero dunque i primi studi di de Chirico,<sup>11</sup> subito indirizzati al disegno e all'arte: prese lezioni dal pittore greco Mavrùdis, dall'italiano Carlo Barbieri, dallo svizzero Jules-Louis Gilliéron, personalità oggi cadute nell'oblio di un onesto dilettantismo e accademismo. Dopo studi al liceo Leonino di Atene e poi privati, si iscrisse nel 1903 all'Accademia di Belle Arti del Politecnico. L'idea iniziale era di studiare da ingegnere, come il padre, ma il percorso pittorico ebbe la meglio, favorito da una condiscendenza dei genitori a seguire le inclinazioni del figlio.<sup>12</sup> I suoi maestri del Politecnico si erano tutti educati all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, dove avevano trascorso lunghi periodi, e rappresentavano il legame della moderna pittura greca con le novità espressive del continente. Per meglio dire, incarnavano l'idea di modernizzazione dello stato greco nel linguaggio che idealmente costituiva, tramite un legame prevalentemente mitteleuropeo, un indirizzo che rinnovasse l'arte greca fino ad allora legata eminentemente alla pittura sacra di icone.



*Solitudine*, 1917,  
Museum of Modern Art, New York.

Konstantínos Volanákis, Geòrgios Roilòs e Geòrgios Jakobìdis furono i suoi tre principali maestri all'Accademia. Inutilmente si cercherebbero influenze di questi artisti sulla pittura matura di de Chirico, anche se certamente nelle sue prime prove (oggi tutte perdute) egli dovette essere devoto seguace del realismo accademico espresso dalla loro pittura in paesaggi (Volanákis), ritratti e scene di genere di vieto gusto borghese (Jakobìdis), o anche scene più ricercate e intellettuali, mosse da una conoscenza parigina dell'impressionismo (Roilòs). Come vedremo più avanti, comunque, una memoria della pittura tradizionale di icone, che certamente il giovane de Chirico avrà sperimentato, godrà invece di una più curiosa ripresa nel periodo del "ritorno all'ordine" dei primi anni venti, intesa come ultima manifestazione della pittura greca delle origini. La pittura di icone era peraltro praticata da uno dei suoi più cari amici e colleghi ateniesi, Stávros Kantzikis. Altri amici di quell'epoca, che ritrovò non casualmente sia a Monaco sia a Parigi nei suoi successivi spostamenti, furono Dimìtris Pikiònìs, il maggiore architetto greco del Novecento e uno tra i grandi europei, e Geòrghios Bouziànìs, che trasferitosi a Monaco divenne secessionista ed espressionista.

Seppure molti documenti vadano ancora emergendo su quest'epoca adolescenziale e giovanile di de Chirico, essi ricostruiscono un disegno biografico più minuzioso che sostanziale: gli stimoli accademici erano di fatto limitati a una routine poco sperimentale, ma de Chirico si distingue già allora perché si avvicina spontaneamente ad alcuni dei futuri protagonisti della migliore arte greca d'avanguardia del Novecento, e da indagare più approfonditamente sarà invece, come si è detto, il legame con il vivace ambiente letterario e filosofico greco.<sup>13</sup>

Soprattutto il clima che respirava in Grecia, a metà tra mito immanente, memoria e cultura contemporanea (condensato poeticamente nell'opera di Palamàs, come si è accennato), formò in lui una mistura strana e inedita che, assieme a una predisposizione al cosmopolitismo, lo dispose a una ricerca ansiosa di novità e di radici culturali da reintrecciare, che in modi diversi avrebbe condiviso con altri pilastri della contemporaneità. Dalle periferie colte dell'Europa si stava del resto avvicinando ai suoi maggiori centri il più grande vento di innovazione del nuovo secolo: Picasso dalla Spagna, Kandinskij dalla Russia, Marinetti dall'Egitto.

## 2. Monaco di Baviera tra costrizione accademica e formazione intellettuale

Quando il padre di de Chirico, Evaristo, muore nel maggio 1905, la famiglia è squassata. Le finanze non sono floridissime, ma certo i de Chirico erano benestanti: il padre stava dirigendo la costruzione della ferrovia tra le due maggiori città greche, Atene e Salonico, e questo lavoro, insieme a quello già intrapreso in Tessaglia, ad altri in Turchia, Bulgaria e Italia precedentemente, doveva aver lasciato un piccolo patrimonio in eredità. Una vita tuttavia dispendiosa e senza risparmi, per mantenere un livello sociale appropriato, consumò lentamente la rendita, che senza lussi eccessivi ma con un certo agio dovette durare fino agli anni venti per la vedova Gemma e per i due figli.<sup>1</sup> Al momento della morte del padre, Giorgio ancora doveva compiere 17 anni; il fratello Andrea ne aveva appena 13 e mezzo. Non vi era ragione apparente per rimanere ancora in Grecia. L'anno successivo, nel settembre 1906, la madre prende la decisione di trasferirsi a Monaco di Baviera, dopo essersi liberata delle proprietà e dei vincoli ellenici. L'intera famiglia vi giunge nel mese di ottobre.

La decisione è senza dubbio presa in funzione della carriera del giovane Giorgio:<sup>2</sup> in tal modo, iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti, egli avrebbe riannodato e ripercorso il tracciato decisivo e quasi obbligato dei suoi stessi maestri del Politecnico. Di fatto, Monaco era allora culturalmente più influente di Parigi per le regioni dell'est Europa: lo stesso Kandinskij vi trova, partendo dalla Russia, la sua prima educazione e maturità pittorica. La questione non vale per il fratello, che comunque continuerà a studiare musica privatamente, prima (per un breve periodo) presso Max Reger e poi con altri musicisti. Egli avrebbe potuto studiare tranquillamente composizione in Italia (antica patria non solo dei de Chirico, ma del bel canto e della musica), dove peraltro nel tragitto da Atene si erano fermati: sia a Roma che a Venezia e Milano.

È il soggiorno monacense che costituisce comunque la seconda pietra di volta per la cultura artistica di Giorgio. Anche di questo soggiorno non si sa molto, se non dati biografici, indirizzi, e qualche frequentazione: non certo

tutte, perché solo alcune emergono dalle sue memorie e dai documenti. Ma i punti nodali sono questi: conosce la pittura di Arnold Böcklin e le incisioni visionarie di Max Klinger, assieme a una più nitida e consapevole percezione della filosofia di Schopenhauer e di Nietzsche; riguardo all'approfondimento di quella di Otto Weininger, usualmente collocata in questo primo periodo, essa dovette diventare attiva ed influente solo a Parigi, diversi anni dopo.<sup>3</sup> È a Monaco che avviene senza dubbio la sua concreta lettura di Nietzsche, intorno alla riflessione sul quale si svilupperà in seguito la nuova idea della pittura metafisica.<sup>4</sup> De Chirico del resto doveva aver già familiarizzato ed esser predisposto, pur in forma generica (attraverso la cultura letteraria ateniese, soprattutto di Palamàs, come si è accennato nel capitolo precedente), verso la visione nietzschiana. Egli inoltre parlava e leggeva correntemente il tedesco e, a questa altezza cronologica, l'approfondimento di tale passione filosofica e letteraria è attestata indiscutibilmente non solo da alcune sue testimonianze autobiografiche, ma anche da un epistolario con l'amico Fritz Gartz.<sup>5</sup> Anche se tale conoscenza filosofica non avrebbe dato una reale svolta alla sua pittura fino al 1910, tuttavia va considerato, come riferisce l'amico storico dell'arte Giorgio Castelfranco, che "quel che forse oggi non tutti sanno è che la diffusione degli scritti di Nietzsche, l'energia di penetrazione di essi fu enorme; egli è stato realmente per molti e molti anni, col suo scritto caustico, penetrante, eccitante, un dominatore di menti, un suggestionatore prepotente, come pochi nella storia delle letterature europee".<sup>6</sup> Un suggestionatore la cui voce de Chirico doveva aver già percepito nei circoli culturali e giovanili ateniesi.

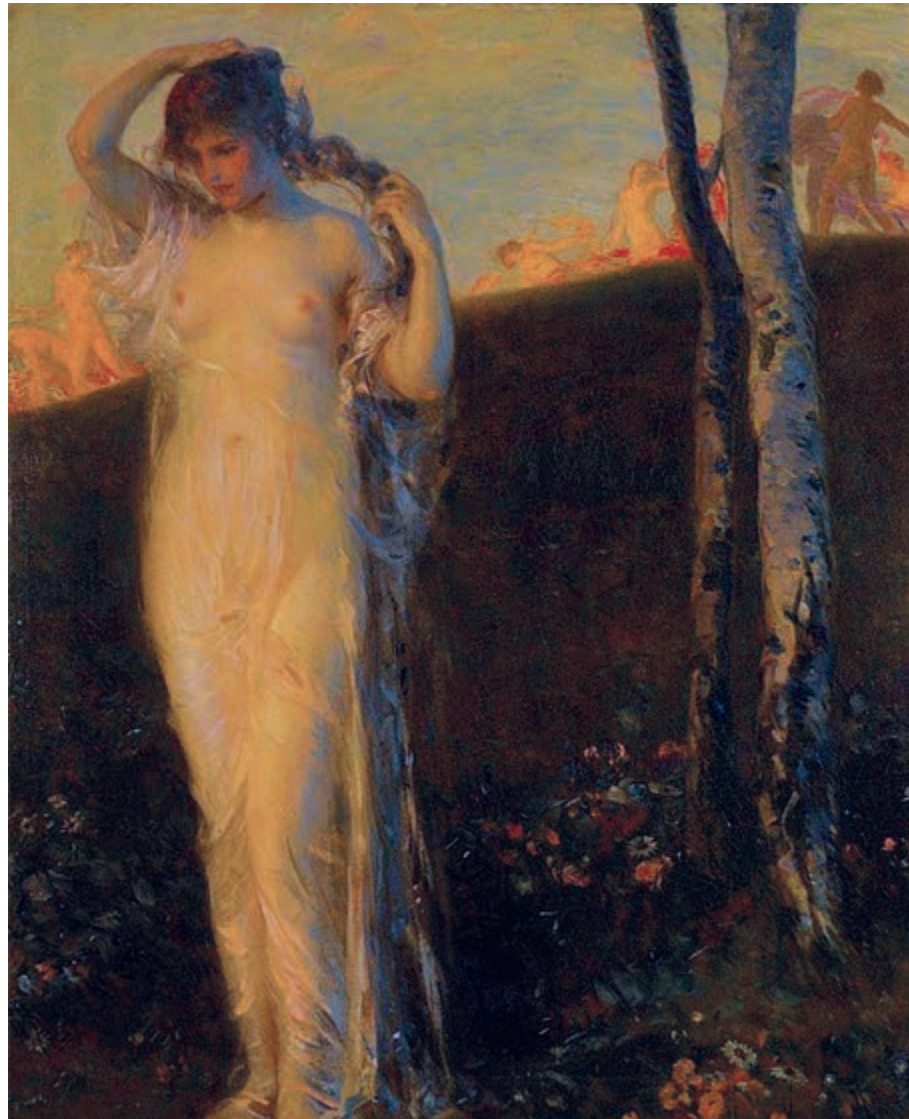
La pittura che viene insegnata all'Accademia di Belle Arti di Monaco non è comunque molto diversa da quella che aveva appreso ad Atene: uno dei suoi professori, Gabriel von Hackl, è immerso in quel bozzettismo realistico e borghese che aveva già sperimentato con Jakobidès. Tuttavia lo spirito artistico generale della città è diversamente orientato su una pittura di moda secessionista, tardo simbolista (Franz von Stuck), cui parzialmente si ispira anche Carl von Marr, anch'egli professore di de Chirico; comunque le novità internazionali, a cominciare dall'impressionismo e dal sintetismo *nabis*, erano note e presentate nelle mostre delle Secessioni.

I suoi amici a Monaco sono vivaci e intelligenti, spesso greci come lui espatriati per studio (Pikiònis, Bouziànìs), ma anche tedeschi: in particolar modo stringe amicizia con Fritz Gartz, un suo collega di Accademia, col quale rimarrà in contatto anche dopo il suo trasferimento in Italia.

Non si conosce nulla di cosa egli dipinga in questo periodo, poiché le sue opere monacensi sono apparentemente tutte disperse salvo un piccolo e poco significativo ritratto di un compagno di studi. Una foto di de Chirico



Giorgio de Chirico nello studio di Monaco nel 1907, accanto a un suo dipinto.



Carl von Marr, *I flagellanti*, 1900 ca.,  
collezione privata.



Hans Thoma, *Apollo e Marsia*, 1886,  
collezione privata.

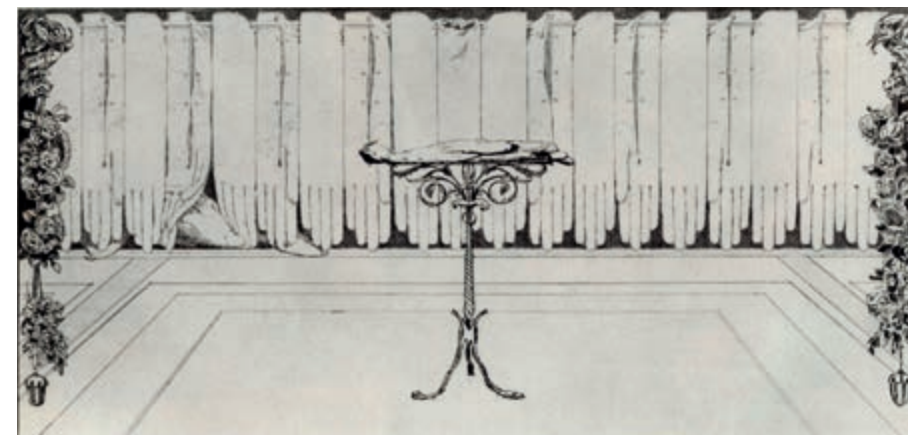
nello studio (forse dell'Accademia), tuttavia, ci mostra un'immagine sbiadita di un suo quadro sul cavalletto: un nudo femminile di schiena, accademico, che echeggia lontanamente stilemi Jugendstil. La foto, presente anche in casa de Chirico (oggi negli archivi della Fondazione), è, nella versione appartenuta all'artista, mutilata nella parte del quadro: segno evidente di una *damnatio memoriae* relativa ai quadri dipinti a Monaco da parte dell'artista. La data 1907 iscritta al retro della foto appartenuta all'amico Gartz ci mostra che la sua scoperta di Böcklin, avvenuta sicuramente al suo arrivo a Monaco nel 1906 e immediatamente approfondita nella sala d'attesa del musicista Max Reger mentre attendeva il fratello che prendeva lezioni,<sup>7</sup> all'altezza del 1907 non aveva ancora dato frutti visibili: erano piuttosto il suo epigono Hans Thoma<sup>8</sup> e il suo professore von Marr a influenzare e dirigere il gusto ancora accademico del giovane. Ciò non deve stupire, in quanto il rigido indirizzo dei professori dell'Accademia impediva deviazioni di gusto moderne



Arnold Böcklin, *Tritone e Nereide*, 1873-1874, Schack-Galerie, München.

o “eclettiche”, sicché anche un interesse personale dell’artista per Böcklin e i suoi seguaci (Max Klinger) non avrebbe potuto sfociare in una pratica pittorica condotta sotto il controllo del corpo docente poco flessibile e severamente incline al realismo accademico, ancorché venato di simbolismo, ma decisamente antagonista di Böcklin.<sup>9</sup>

Nonostante l’ambiente monacense gli fornisse stimoli letterari e filosofici inediti (Nietzsche e Schopenhauer), nonché figurativi (non solo Böcklin e il campione delle Secessioni Klinger, ma anche Anselm Feuerbach e Hans von Marées,<sup>10</sup> certamente anch’essi visti e studiati alla collezione Schack di Monaco), il portato di “sincretismo classico-romantico” (Castelfranco) di questo bagaglio doveva essere ancora celato e dormiente sotto la cappa pesante dell’accademismo. Gli anni di studio accademico furono dunque divisi tra ricerche e approfondimenti personali e una pratica ben altrimenti indotta dalla scuola, che limitava fortemente i confini di qualsiasi sperimentazione. Questo preciso dato ci viene confermato da un testo dechirichiano di pochissimi anni successivo, scritto a Parigi,<sup>11</sup> dunque certamente attendibile e non passibile di eventuali deviazioni mnemoniche tardive: “Quando, *dopo* [il corsivo è nostro] aver abbandonato l’Accademia di Monaco mi accorsi che la strada che seguivo non era quella che dovevo seguire, mi ero impegnato in cammini tortuosi verso alcuni artisti moderni, tra cui soprattutto mi attrassero Max Klinger e Böcklin.” Sicché appare chiaro da queste parole, contro molti errati tentativi di ricostruzione del suo primo periodo



Max Klinger, dalla serie *Un guanto*, 1878-1881, collezione privata.

böckliniano,<sup>12</sup> che a Monaco egli ancora non aveva tentato quella strada, che va situata immediatamente *dopo* l’abbandono dell’Accademia, quindi nel successivo periodo milanese. Proprio da questo rapporto, evidentemente scisso e teso, dovette scaturire una certa ostilità per gli studi accademici, che sfociò nel definitivo abbandono, prima del termine degli studi, dell’Accademia di Belle Arti.

Nel marzo del 1907 il fratello Andrea, accompagnato dalla madre, dopo soli pochi mesi di soggiorno tedesco si era trasferito in Italia, dove evidentemente non solo meglio si orientava con la lingua (a differenza del fratello non parlava bene il tedesco), ma aveva certamente più concrete opportunità musicali. Giorgio rimane dal canto suo ancora a lungo in Germania, da solo, fino alla fine del terzo anno di corso, che segna anche il suo abbandono dell’Accademia. Evidentemente, nei circa due anni e mezzo che trascorre senza la famiglia in Germania,<sup>13</sup> penetra nell’ambiente culturale tedesco e approfondisce i suoi interessi letterari e filosofici (ne ha tutto il tempo), leggendo avidamente Nietzsche (di sicuro *Così parlò Zarathustra*),<sup>14</sup> discutendone con gli amici tedeschi (tra i quali, principalmente, Fritz Gartz e suo fratello Kurt, che “era ossessionato dalle idee filosofiche di Nietzsche”<sup>15</sup>) e costruendo lentamente un suo mondo interiore che, su tali basi, approderà in seguito alla nascita della Metafisica.

### 3. Milano e i dipinti “böckliniani”

Non si conoscono le date dei primi dipinti “böckliniani” di de Chirico. Due soli sono datati. *La partenza degli Argonauti*, datato 1909, mostra nel cielo un lucido accenno a nuvole del Quattrocento italiano che l’artista deve aver viste in numerosi dipinti nel suo viaggio a Firenze di quell’anno (effettuato nell’ottobre durante il soggiorno lombardo, recandosi anche a Roma), visitando gli Uffizi, e fu dunque realizzato sicuramente dopo l’abbandono dell’Accademia di Monaco e il suo trasferimento a Milano nella seconda parte dell’anno. L’altro, il *Ritratto del fratello*, è datato 1910 ed è sempre riferito a Milano (“Mediolano M.CM.X” è iscritto nell’epigrafe del quadro), quindi relativo alla fine del suo soggiorno milanese (il dipinto fu dunque compiuto tutt’al più nel marzo di quell’anno).

Sicuramente de Chirico deve aver lasciato dietro di sé, a Monaco, tutta la sua produzione pittorica precedente, e averla probabilmente distrutta, giudicandola ormai banale e inadeguata.<sup>1</sup> Che le nuove prove böckliniane possano datarsi già alla fine del periodo monacense<sup>2</sup> non è possibile stabilirlo con dati concreti, anche se pare decisamente improbabile secondo la sua stessa chiara dichiarazione autobiografica parigina (che abbiamo riportato poco sopra), resa a brevissima distanza cronologica (non più di due-cinque anni dai fatti): cioè che esse iniziarono successivamente all’abbandono dell’Accademia, coinciso col trasferimento, nell’estate, a Milano presso la sua famiglia. Attesta con ancora maggiore chiarezza questa tesi il passo di una lettera all’amico Fritz Gartz del 27 dicembre 1909, da Milano, nella quale afferma chiaramente: “Ho lavorato molto e studiato molto e ora ho degli scopi completamente diversi da prima.”<sup>3</sup> Gartz era ovviamente perfettamente al corrente di quanto de Chirico dipingeva al tempo di Monaco; essendo egli in quell’epoca milanese decisamente ispirato a Böcklin, non avrebbe avuto senso avvertire Gartz di una svolta radicale se questi ne fosse stato già a conoscenza.<sup>4</sup> Il rinnovamento böckliniano fu dunque sicuramente sviluppato dopo la sua partenza da Monaco. Non escludendo del tutto che qualche prova più autonoma, estranea agli insegnamenti accademici, lo



*Tritone e sirena*, estate-autunno 1909,  
collezione privata.



possa aver condotto alla decisione di abbandonare gli studi, non si dovrebbe trattare che di qualche tentativo: ma la chiarezza e concordanza delle sue affermazioni ci spinge a credere che tale mutamento sia avvenuto proprio grazie al senso di liberazione dalla pratica accademica.

La quantità dei dipinti cosiddetti “böckliniani” (otto dipinti in totale rimasti) è congruente a quanto può aver dipinto in quei pochi mesi milanesi, a partire dall'estate del 1909 (circa una decina di mesi, cui vanno però sottratti anche i periodi dei viaggi a Venezia, Roma<sup>5</sup> e Firenze intrapresi in quel breve tempo). Tuttavia, nei primi mesi fiorentini del 1910 certamente dipinse, anche se, come vedremo, assai poco; e il dipinto più “fiorentino” in questo gruppo è *Serenata*, che deve collocarsi probabilmente tra l'aprile e l'estate del 1910: dal paesaggio sì böckliniano, ma con caratteri di veridicità toscana, fiesolana, che ne suggeriscono l'esecuzione in loco. Certo è che l'artista sembra essersi posto, a partire dall'estate 1909, in una direzione del tutto nuova, finalmente frutto di sue scelte mature e autonome, indipendenti dagli insegnamenti ricevuti, che prosegue senza scarti fino all'autunno del 1910: scene di centauri, paesaggi animati da presenze monumentali nascoste nelle fattezze delle rocce, cieli corruschi, paesaggi ellenici con Argonauti. Il debito verso la pittura di Böcklin è fortissimo (tritoni e nereidi, ville sul mare, paesaggi mitici), e certamente risente della considerazione che Nietzsche aveva per l'artista come un pittore che cerca “strade nuove”, ma la pittura filamentosa e piatta mostra un più stretto contatto con quella di Klinger, cui riconducono anche diverse iconografie. Si tratta di una pittura sprezzata, sintetica, che suggerisce anche in senso lato un'adesione a certe vene di secessionismo modernista.

Dopo aver lasciato a Monaco, de Chirico si trasferisce dunque in Italia, seguendo la madre e il fratello che lo avevano preceduto, e soprattutto abbandonando quegli studi che evidentemente non lo soddisfacevano più. Per pochi mesi si stabilisce a Milano, tra il luglio 1909 e i primi tempi del 1910 circa (nell'aprile lo troviamo già insediato stabilmente a Firenze, forse dal mese precedente).<sup>6</sup> Ma la città lombarda non ha attrattive per lui, anzi comincia a soffrire di un lungo e penoso disturbo gastro-intestinale, forse di origine nervosa e psicosomatica, che non lo abbandonerà per molto tempo.<sup>7</sup> Milano è solo un punto di appoggio temporaneo per individuare il luogo dove vivere stabilmente. Si dipanano però in questi mesi (e in quelli successivi di



*Centauro morente*, estate-autunno 1909,  
Collezione INA Assitalia.

Alle pagine precedenti:  
*Lotta di Centauri*, estate-autunno 1909,  
La Galleria Nazionale, Roma.

minore attività fiorentina) probabilmente circa sei o sette degli otto dipinti böckliniani oggi noti, che costituiscono evidentemente un tentativo di applicare alla sua nuova pittura il metodo nietzschiano: è lo stesso de Chirico a sottintenderlo, nel brano dei Manoscritti Picasso poco sopra citato. Dopo aver parlato di Nietzsche e della profonda impressione che aveva avuto su di lui, aprendogli un mondo primigenio paragonabile alla stupefazione di un bambino di fronte al mondo estraneo, cita Böcklin e Poussin che “arrivarono in pittura ai limiti estremi; ancora uno sforzo e anche la pittura avrà il suo quadro che ci condurrà *al di là di tutti i quadri*”.<sup>8</sup> De Chirico evidentemente alludeva in quel passo a se stesso e al ruolo propedeutico che Böcklin aveva avuto nella sua pittura, e che, dopo un ulteriore sforzo, lo avrebbe condotto alla visione assoluta della Metafisica.

Nel contesto mitico di Böcklin egli aveva colto la possibilità di esprimere un mondo ancestrale, sospeso tra natura primigenia (centauri, tritoni) e mitologia antica, sorgente dell'umanità. Un'aurora dell'uomo in cui ogni cosa stupisce e il tempo è fermo, circolare, un presente ancora senza storia dove è possibile l'eterno ritorno nietzschiano. Certamente gli otto quadri o poco più che avrà dipinto a Milano e nei primi mesi fiorentini toccavano soggetti sospesi in quella trance zarastriana che così profondamente lo aveva coinvolto negli anni monacensi. L'unico datato “Milano 1910” fu evidentemente dipinto nei primi mesi del 1910 (gennaio-marzo) come un affettuoso omaggio al fratello in vista della partenza per Firenze. Non c'è nessuna ragione di contestarne la data, iscritta nella pittura fresca in modo più che evidente, strutturale, nell'architrave della finestra di fondo,<sup>9</sup> che si apre su un mondo ellenico e mitico, abitato da un centauro e costellato di altari e templi: Giorgio inserisce il fratello, allora appena diciottenne, nel suo personale mondo mitico e nietzschiano. I mesi di Milano, lungi dall'aver rappresentato un periodo di collaborazione tra i due fratelli, devono esser stati invece d'insegnamento e aggiornamento intrapreso dal maggiore Giorgio nei confronti del giovanissimo Andrea: il centauro collocato sullo sfondo del ritratto, che si ispira a un modello classico visto a Roma (Musei Capitolini) e comunque diffusissimo, è probabilmente Chirone e sembra alludere proprio a quel rapporto esemplare di maestro-allievo, tra i più classici *topoi* mitologici e iconografici.<sup>10</sup> Questo rapporto di tutorato culturale nei confronti del più giovane fratello emerge ancora poco più tardi, quando de Chirico scriverà a Gartz di averlo aiutato a scrivere la sua musica.<sup>11</sup> In effetti la prova di tale aiuto è nello stesso programma del concerto che il giovane Andrea tenne a Monaco nel gennaio del 1911, dove una parte dei brani sono firmati dallo stesso Giorgio. La forma del “Poema fantastico”, l'allusione esplicita nel titolo a Nietzsche (*Rivelazioni sull'“enigma dell'eterno ritorno”*) rivela come



*Prometeo*, inverno 1909-1910, collezione privata.



*La partenza degli Argonauti,*  
inverno 1909-1910,  
collezione privata.

de Chirico debba aver introdotto il fratello alla filosofia nietzschiana, che aveva scoperto e approfondito (in tedesco, lingua che Andrea non parlava) nel lungo e solitario soggiorno monacense. Il programma generale per scene riecheggia altresì quello del “poema sinfonico” *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss, illustre precedente di traduzione musicale della filosofia nietzschiana.



*Ritratto del fratello*, gennaio-marzo 1910,  
Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin.

## 4. Il periodo fiorentino e la nascita della Metafisica

Nel 1910, anno trascorso nella sua nuova città d'elezione, Firenze, ancora provato dalla malattia intestinale cronica che nessuna medicina riusciva a risolvergli, de Chirico dipinge poco (forse, quasi nulla) e si dedica soprattutto alla lettura.<sup>1</sup> Certamente avrà approfondito il suo studio su Nietzsche, come emerge dal primo libro consultato alla Biblioteca Nazionale di Firenze il 23 aprile 1910 (*L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*), oltre a consultare diversi libri di filosofia (Kant, Schopenhauer, Platone), di archeologia e storia antica, di letteratura anche moderna (come si evince dalla richiesta di una "Revue", che può essere forse identificata con la "Nouvelle Revue Française"); ma analogamente avrà avuto modo di rendersi conto di ciò che nella Firenze dell'epoca, una delle città del dibattito letterario ed artistico più vive, in Italia, si andava svolgendo. Senz'altro vide la *Prima mostra italiana dell'Impressionismo* al Lyceum di Firenze, aperta nell'aprile 1910, organizzata da Ardengo Soffici;<sup>2</sup> non doveva essere una novità assoluta per de Chirico, che alle Secessioni di Monaco aveva già avuto modo di conoscere opere impressioniste, tuttavia essa costituì per Firenze un'occasione di novità che mise Soffici su una ribalta di avanguardismo che la rivista "La Voce", una delle principali pubblicazioni culturali italiane, aveva già contribuito a porre. La rivista, punta di diamante dell'intellettualità fiorentina, vedeva la triade Prezzolini-Papini-Soffici definirsi come una delle leadership culturali del Paese, nutrita da un cosmopolitismo indiscusso, che aveva sopravanzato le già importanti emergenze rappresentate dalle riviste "Hermes", "Leonardo" (che costituisce l'antefatto della "Voce") e "Il Marzocco", anch'esse fiorentine. La rivista inoltre amplia parecchio il raggio prevalentemente letterario del "Marzocco", assumendo un piglio anche artistico e filosofico. Non c'è dubbio che de Chirico fosse al corrente di tutto ciò: Calvesi<sup>3</sup> ha ben illustrato il complesso intreccio tra le idee di Papini e gli incunaboli intellettuali della Metafisica dechirichiana. Anche se non necessariamente da anticiparsi ad un primissimo e più ipotetico soggiorno fiorentino, come ipotizza Calvesi prima della scoperta di altri documenti, la dialettica papiniana deve aver



*Serenata*, primavera-estate 1910,  
Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin.

certamente lambito, e profondamente, la formazione inquieta di quel 1910 che avrebbe condotto all'elaborazione dei primi quadri della nuova "visione". Nietzsche, Schopenhauer, in minor misura Weininger, bagaglio anche papiniano discernibile nei suoi numerosi scritti, costituirono per de Chirico un contraltare tutto fondato su analogie di intuizioni. Notiamo, in aggiunta a ciò, che "La Voce" stessa era una palestra per tali riflessioni: citiamo a questo proposito un saggio di Giulio A. Levi, in realtà una lunga recensione intitolata al filosofo Oskar Ewald, di data molto significativa (22 settembre 1910), comparso sulla "Voce" assieme ad un importante articolo di Soffici sull'uso della prospettiva (che apre riflessioni fondamentali per l'uso eccentrico della stessa prospettiva nella Metafisica dechirichiana, già rimarcate da Calvesi).<sup>4</sup> Nell'articolo si esaminano i saggi di critica filosofica di Ewald su Nietzsche e le sue analogie col pensiero di Otto Weininger: cioè esattamente le riflessioni dechirichiane di quel momento.

Tuttavia, dalla predominante, anzi esclusiva trattazione di Calvesi riguardante un eventuale quanto evidente rapporto Papini-de Chirico, tutto proteso sul versante della visione filosofica, letteraria e poetica, rimangono esclusi gli elementi stilistici, pittorici, che condussero alla concreta elaborazione di un nuovo stile figurativo di de Chirico. E soprattutto manca il rappor-

to col pensiero pragmatico e critico, specificamente artistico di Soffici, che costituisce il grande tassello mancante di quel complesso nodo di riflessioni concentriche che porterà nell'autunno 1910 alla definizione della poetica pittorica metafisica.<sup>5</sup>

Infatti, il punto cruciale della novità metafisica dechirichiana risiede nell'elaborazione non solo di un nuovo sistema poetico ed estetico, già imbastito attraverso le riflessioni filosofiche degli anni precedenti, ma soprattutto di un sistema completamente nuovo di rappresentazione, in una discontinuità evidente con la sua produzione böckliniana precedente (milanese, per intenderci), rispetto alla "nouvelle vague" iniziata con i quadri dipinti a partire dall'autunno 1910: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*. Tale novità non è solo di contenuti, ma deve la sua originale forza espressiva all'adozione di una nuova e inedita tecnica pittorica, che in maniera radicalmente diversa dalla precedente riesce a condensare il senso oggettivo dei simboli svuotati da ogni significato, di un'evidenza icastica e scarna che costituisce la base essenziale di quella nuova *Stimmung* ("atmosfera in senso morale", come tradurrà la parola lo stesso artista) che de Chirico riesce finalmente a realizzare compiutamente nell'autunno 1910.

Ci sembra, questo, un fatto evidente, dimostrato da un confronto tra i quadri più letteralmente böckliniani precedenti e i nuovi dipinti metafisici, nei quali lo stile pittorico ha intrapreso e realizzato un'evoluzione radicale che ne cambia sostanzialmente il valore linguistico ed espressivo. E questa differenza non è tanto legata ad un allontanamento dalle iconografie böckliniane, che difatti continuano a emergere, talvolta anche sotto forma di citazioni, nei nuovi dipinti. Si tratta più propriamente di un abbandono totale e radicale del precedente stile pittorico e rappresentativo, derivato dal realismo di Böcklin e di Klinger, da quel modo di dipingere a pennellate minuziose e strisciate, pastose e tremolanti dei dipinti milanesi, legato ancora tanto al linguaggio del realismo ottocentesco (appreso in Accademia), quanto a quello del simbolismo mitteleuropeo. Tale stile viene risolto e superato nei nuovi dipinti in una stesura *à plat* delle campiture, in un abbandono pressoché totale delle vibrazioni pittoriche che le pennellate dei quadri precedenti ancora evocano e che conferiscono un valore fenomenico e realistico anche a soggetti del tutto fantastici, come centauri o personaggi immersi in un'antichità mitica.

Risulta talmente evidente, questo passaggio di stile, e di una radicalità così assoluta, che dà il passo e la misura alla stessa novità dei nuovi dipinti metafisici. Eppure si stenterà a trovare, nelle indagini critiche anche recenti, una spiegazione, o anche un suggerimento, relativi a tale mutamento tecnico, e di conseguenza linguistico, d'importanza così capitale. Infatti, tale subitanea messa a punto del linguaggio pittorico e stilistico metafisico viene



*L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, ottobre-novembre 1910, collezione privata.

data essenzialmente come il risultato dell'evoluzione e messa a punto di un pensiero eminentemente filosofico, che trova una precipitazione significativa e finale con l'elaborazione dei due quadri citati. Questa è anche, nella sostanza, l'interpretazione che ne fornisce de Chirico stesso, non alludendo ad alcun suggerimento "visivo", ma solo teorico e filosofico, ai fini di tale realizzazione. Tuttavia, due punti mi sembra debbano indurre a ricercare ulteriormente nella direzione di precise suggestioni di natura più eminentemente "figurativa". Il primo è relativo alla stessa riflessione estetica, che non cambia di binario, pur approfondendosi, ponendosi sul registro Böcklin-Nietzsche fin dai tempi, almeno, del soggiorno monacense:<sup>6</sup> il che non può aver generato i motivi invece di discontinuità che sono riscontrabili nelle nuove opere pittoriche. L'altro, in parallelo, è che in effetti una suggestione, un riferimento visivo più concreto deve esserci stato, per aver determinato un mutamento "linguistico" di tale portata. In pratica, non essendo mutato sostanzialmente l'indirizzo teorico, una scintilla che lo ispirasse a cambiar così radicalmente stile rappresentativo è, dal punto di vista filologico, un dato di essenziale necessità. *Natura non facit saltus*.

Uscendo dalla particolare suggestione fiorentina (sempre di natura filosofico-letteraria) di Papini, e guardando nel contemporaneo contesto toscano, si può significativamente individuare il punto responsabile di questo "salto" tecnico, che finalmente giunge a realizzare la completa e matura applicazione del sentimento di straniamento metafisico.

Tentativi di individuare alcuni riferimenti stilistici di de Chirico metafisico a quell'altezza cronologica sono stati fatti, e con molta efficacia, da Calvesi:<sup>7</sup> la pittura giottesca e di Paolo Uccello, sostanziata da una lettura critica della prospettiva "primitiva" che dalle pagine della "Voce" veniva proprio in quel momento enfatizzata da Soffici<sup>8</sup> (e tuttavia essa risulta più evidentemente applicata in opere appena successive alle due iniziali); l'influenza di Gauguin, che però lo stesso Calvesi è portato a collocare in una fase più avanzata, "parigina", del pittore, così come quelle di Van Gogh e Picasso. Anche un'influenza di Tiziano, che però è certo meno evidente e sostanziale se comparata a quei "piani cromatici, sempre intrisi anzi d'una certa cupezza, come quegli straordinari verdi o rossi che, quand'anche in luce, non splendono".<sup>9</sup> Anche l'influenza di Matisse, evidenziata criticamente già alla fine degli anni novanta del Novecento in un allestimento temporaneo del MoMA di New York e ripresa da Baldacci,<sup>10</sup> non è databile a quella fase del 1910 (il solo dipinto di Matisse esposto a Firenze alla mostra impressionista, che l'artista poteva conoscere, è assai lontano dai piani monocromi e uniformi dechirichiani): una linearità che oppone *silhouettes* cromaticamente contrastate, assieme a un sintetismo formale, è presente soprattutto in certi nudi più tardi, come *Étude* e *Nu (au cheveux noirs)* del 1913, che ricorda anche nel tratteggio scuro certi analoghi nudi matisiani.

Soffici, da parte sua, accanto a quel significativo articolo sull'uso della prospettiva dei primitivi che tanto dovette operare sulla rappresentazione dechirichiana successiva, segnatamente parigina (ove cioè le prospettive sembrano contraddirsi, creando scenari tanto oggettivi quanto spiazzanti, ancora non evidenziabili nelle opere fiorentine), dedicò sul numero della "Voce" del 15 settembre 1910 un articolo al Doganiere Rousseau. L'articolo, già impostato tempo prima da Soffici, che aveva all'inizio dell'anno acquistato ben due dipinti dal pittore francese (una *Natura morta* e un *Paesaggio*), viene terminato e pubblicato dopo la notizia della morte del pittore. Tra la pubblicazione dell'articolo e la visione e realizzazione da parte di de Chirico del primo dipinto metafisico, nell'ottobre-novembre<sup>11</sup> del 1910, passano circa uno o due mesi che possiamo immaginare di attente e significative riflessioni. Soffici, nell'introduzione al suo scritto, parla della pittura popolare, che sostiene essere una delle rivelazioni più significative per un'intelligenza affaticata<sup>12</sup> (da notare che anche de Chirico sentiva la novità metafisica



Nessuna proporzione, nessun equilibrio fra le varie parti del dipinto. Disegno e colore atroci [...] Quel soldato duro come il legno e lustro come una casseruola, quella serva infagottata [...] soli, in quella piazza immensa; quel cocomero, quel cane e quel muro bianco in fondo! Desolazione domenicale dei quartieri eccentrici, dintorni di caserma, passeggiate mute e solitarie insidiate dalla fatalità del capitano e del maggiordomo! [...] Un tranvai color canarino [...] arriva strisciando sulle verghe nere in curva, tracciate con le seste. Nel fondo, una fila di case marrone chiaro sbadigliano dalle cento finestre in riga, spietatamente quadre, aperte sulle stanze buie, vuote e – si sente – disabitate. Eguale disegno eguale colore. Ma anche qui, come in mille altri dipinti di questa sorta, egual senso d'irreparabile, quotidiana, diuturna, malinconia.<sup>18</sup>

De Chirico descrive poco tempo dopo, ormai in Francia, scene pressoché identiche per effetto e *Stimmung*, in cui domina il senso della malinconia: “E l'enigma della scuola, la prigione e la caserma; e la locomotiva che fischia la notte sotto la volta di ghiaccio e le stelle”;<sup>19</sup> “Di colpo mi trovai in una città grande e squadrata. Tutte le finestre erano chiuse, ovunque era silenzio, ovunque meditazione”;<sup>20</sup> “La città squadrata dei vincitori, delle grandi torri e delle grandi piazze assolate, il treno scorreva bruciato dagli ardori canicolari [...] non c'era più gioia. Il soldato nel vagone e la tristezza delle famiglie.”<sup>21</sup> “Fu solenne. Fu melanconico. Quando il sole arrivò al centro della curva celeste, si inaugurò alla stazione della città un nuovo orologio. Tutti piangevano. Un treno passò fischiando perduto”;<sup>22</sup> “Dietro i muri la vita corre come una catastrofe.”<sup>23</sup>

L'impressionante linguaggio di Soffici, che sembra una descrizione dei quadri dechirichiani enunciata ancor prima che essi siano stati dipinti, ci dà una misura di come, appena uno o due mesi prima della sua intuizione, de Chirico dovesse aver letto queste pagine, sentendole cariche di un presagio ancora non realizzato: descrizioni di piazze deserte, di melanconie struggenti e di oggetti privati di significato, di lirismo spogliato di razionalità.

Inoltre Soffici parla di “infantilità del mondo”, un concetto che anche de Chirico sta estraendo da Schopenhauer, e soprattutto dallo studio di Eraclito, profondo interesse dechirichiano che trovava riscontro anche in Nietzsche: “Un'opera d'arte veramente immortale non può nascere che con una rivelazione. È forse Schopenhauer che ha meglio definito e anche, perché no, spiegato un tale momento”;<sup>24</sup> “È l'ora dell'enigma. È l'ora anche della preistoria”.<sup>25</sup>

Seguono poi nel testo di Soffici quelle descrizioni che devono essere risuonate come un presagio, o una rivelazione, nell'animo di de Chirico:

Com'egli abbia saputo rendere la sinistra tristezza di uno *square* inospitale, di una viuzza spopolata, di una distesa di tetti parigini foschi sotto la volta della

bigia nuvolaglia [...]. Composizioni [...] immense dove il grottesco si sposa al tenero, l'assurdo al magnifico e l'assoluto bislacco all'innegabile bello e poetico [...] Novo miscuglio di genialità e di strabismo mentale. [...]

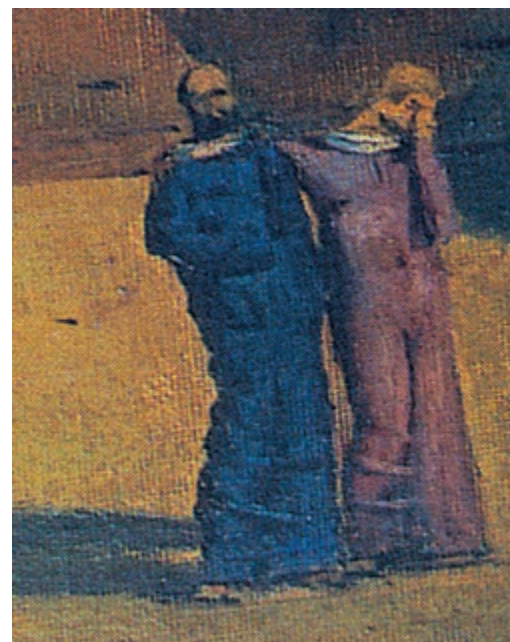
Ora vien fatto di domandarsi: che cosa significa questo affollamento di cose eterogenee, discordanti fra loro, avvicinate senza nessuna verosimiglianza [...] Che cosa significa? Ebbene: non significa nulla. [...] Gli è che Henri Rousseau, che non ragiona ma opera di primo impulso e secondo il suo particolar modo di concepire, aveva capito questa verità, che nell'arte tutto è permesso e legittimo se ciascuna cosa concorre alla sincera espressione di uno stato d'animo. Quel canapè, quel corpo nudo, quella luna, quegli uccelli, quelle belve, quei fiori, sia per il loro colore, sia per la loro struttura, rappresentavan per lui tante immagini che, indipendentemente da qualunque logica discorsiva, consentivano nel suo spirito in una unità puramente artistica, ed egli se n'era servito come degli elementi più appropriati ad estrinsecare una sua personale visione. Conformandosi in tal maniera alle tendenze della moderna scuola di pittura la quale vuole sempre più espellere dall'arte ogni elemento razionale per abbandonarsi tutta all'esaltazione lirica emanante dai colori e dalle linee, visti e concepiti indipendentemente dalla loro pratica destinazione e dal loro ufficio di delimitatori e differenziatori di corpi e di oggetti. Onde, piuttosto che domandarsi che cosa voglion significare quelle cose, che per il pittore non sono che immagini, sarà meglio vedere se dalle loro forme e colori rispettivi esca quel senso di poesia che egli ha voluto ne uscisse e, se sì, riconoscere la sua forza, e nello stesso tempo il suo buon diritto di libero creatore.<sup>26</sup>

I riscontri con le parole, le poetiche e i concetti di de Chirico metafisico sono impressionanti: “Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che cambiano d'aspetto, che qualche volta rompiano come dei bambini per vedere come sono fatti dentro”;<sup>27</sup> “Mi accorsi che c'è una folla di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura”;<sup>28</sup> “Ciò che soprattutto serve è sbarazzare l'arte di tutto quello che contiene di conosciuto fino ad ora, ogni soggetto, ogni idea, ogni pensiero, ogni simbolo deve essere messo da parte”;<sup>29</sup> “È soprattutto una grande sensibilità che si deve avere. Rappresentarsi ogni cosa nel mondo come degli enigmi, non solo le grandi questioni che ci si è posti da sempre, perché il mondo è stato creato, perché nasciamo, viviamo e moriamo, poiché forse, dopotutto, come ho già detto, non vi è alcuna ragione in ciò”;<sup>30</sup> “Spogliare l'arte di tutto quello che potrebbe ancora contenere di routine, di regola, di tendenza a un soggetto, a una sintesi estetica; sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione o un pensiero [...] vedere tutto, anche l'uomo, come una cosa. È il metodo nietzschiano”.<sup>31</sup> Tutti questi elementi trovano una precisa rispondenza nelle parole di Soffici su Rousseau.

Anche sul concetto di “stato d’animo” si pone una consonanza significativa: “Gli è che Henri Rousseau, che non ragiona ma opera di primo impulso e secondo il suo particolare modo di concepire, aveva capito questa verità, che nell’arte tutto è permesso e legittimo, se ciascuna cosa concorre alla sincera espressione di uno stato d’animo.” La parola *Stimmung*, che de Chirico pone alla base della sua percezione metafisica, significa in tedesco esattamente “stato d’animo”, e de Chirico stesso, molti anni più tardi, ricordando di aver derivato il concetto da Nietzsche, definì così questa sua intuizione estetica: “Tale novità è una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria, che si basa sulla *Stimmung* (uso questa parola tedesca molto efficace che si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera nel senso morale).”<sup>32</sup>

Ma l’interesse forse maggiore di questo articolo su Rousseau, che descrive la sua poetica e le sue immagini da alba del mondo, è il brano in cui Soffici descrive “tecnicamente” il suo innovativo processo pittorico, in termini che certamente non mancarono di suggestionare de Chirico, costituendo un parallelo di evidenza davvero inconfutabile: “E anzitutto i suoi colori, quantunque ottenuti bizzarramente (egli stende sulla tela i suoi toni uno alla volta; prima, per esempio, tutti i verdi, poi tutti i rossi, poi tutti i celesti e così via) sono raffinati e magnifici [...] hanno sfumature e tinte di una dolcezza e ricchezza inaudite.”

Non c’è dubbio che il suggerimento tecnico, di concretezza pittorica e non solo di affinità poetica e filosofica, sia esattamente quello messo in pratica da de Chirico nelle sue primissime realizzazioni metafisiche, assolutamente diverso dalla tecnica pittorica utilizzata precedentemente. Le nuove stesure divengono ampie e monocrome, rialzate da leggere pennellate chiare o scure per dare volume alle forme: una tecnica che assolutamente è diversa dallo sfrigorante tessuto in cui pennellate sovrapposte costruivano le forme dei dipinti böckliniani. L’assunzione di questa tecnica nuova ha, per de Chirico, un duplice valore: da un lato esprimersi attraverso un linguaggio “moderno”, che abbandona le faticose tradizioni ottocentesche di paste pittoriche che si sforzano di aderire alle forme e alla realtà; dall’altra riesce a rappresentare un mondo in cui l’astrazione del colore dona alle forme un’assolutezza noumenica, astrattiva, mentale, che realizza una visione inte-



Alla pagina a fronte, dall’alto in basso:  
Henri Rousseau le Douanier, *La Muse inspirant le Poète* (prima versione), 1909,  
Museo Pushkin, Mosca.

*L’enigma di un pomeriggio d’autunno*, 1910 (particolare),  
collezione privata.

riore e sintetica. Se i due dipinti rappresentati nell'articolo su Rousseau sono in bianco e nero, e dalle loro tematiche non emerge (solo apparentemente, come vedremo tra poco) una reale associazione con le forme dechirichiane, tuttavia la rivelazione di un "metodo" nuovo, che dona al colore preziosismi sorgivi, "primitivi", è un suggerimento pratico per una svolta decisiva nella ricerca di un linguaggio in grado di esprimere le novità solo intellettuali e filosofiche fino a quel momento elaborate.

Il "metodo Doganiere" viene applicato diligentemente da de Chirico: le stesure sono ampie e monocrome, e su di esse egli interviene con rare velature e segni di contorno neri, per dare concretezza agli elementi. Si vedano i muri in pietra e mattoni, ottenuti con un fondo uniforme a cui sovrappone semplici e schematiche linee; le facciate uniformi, senza contrasti se non di rade ombreggiature, i cieli non più vermicolanti di riflessi ma intatti e monolitici come smalti. Se si opera un confronto con i dipinti appena precedenti, la differenza tecnica appare davvero abissale: il nuovo mondo metafisico ha preso forma sulle indicazioni rivelate da Soffici a proposito di un pittore, come lui, al di fuori delle mode e dei movimenti. E da queste suggestioni de Chirico ha tratto il modo di trasformare una realtà ancora realistica e fenomenica in una forma archetipica e ferma, assoluta: ha aperto la strada a quella "diasprificazione totale dell'universo"<sup>33</sup> che porterà a definitivo compimento a Parigi.<sup>34</sup>

Un elemento di diretto riferimento iconografico a Rousseau, comunque, sembra sussistere, anche se de Chirico intende progredire sulla sua personale strada e sfumare il confronto con il Doganiere, una specie di fratello elettivo che conosce solo attraverso le parole di Soffici (che gli rivelano scenari di città deserte gravate da un senso di malinconia inspiegabile) con le due mediocri riproduzioni riportate sulla rivista, apparentemente fuori dalle sue corde. Se la prima è una foresta tropicale con una fiera che divora un bufalo, l'altra, *La musa che ispira il poeta G. Apollinaire*, a ben vedere è quasi letteralmente citata nel suo primo dipinto rivelatore, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*: le due figurine perse in mezzo alla piazza sono, indubbiamente, vestite all'antica, un uomo e una donna che si tengono abbracciati, e la loro posizione, in controparte, è la stessa del poeta e della sua musa ritratti dal Doganiere; per inciso, anche la Musa di Rousseau indossa un peplo all'antica e tiene una mano alzata, l'altra appoggiata dietro le spalle del Poeta. Difficile non pensare che anche le figurine dechirichiane rappresentino il Poeta e la sua Musa, in un quadro così programmatico: e che siano allo stesso tempo un silenzioso omaggio a Rousseau.

Un marginale riscontro, a posteriori, di questa stretta analogia tra de Chirico e Rousseau ci è fornito dallo stesso Soffici, quando, per primo in

Italia, scrive di de Chirico, che aveva incontrato a Parigi nello studio di Apollinaire nel 1914. L'articolo è molto interessante, perché utilizza Paolo Uccello come sostanziale ed esclusivo paragone per la pittura metafisica di de Chirico, l'unico pittore che secondo lui aveva profonde analogie anche con il Doganiere. Evidentemente aveva scorto nella purezza delle stesure cromatiche di entrambi un comun denominatore che, soprattutto nelle opere parigine di de Chirico, aveva trovato l'ulteriore riscontro di una visione diretta delle opere del Doganiere, artista prediletto da Apollinaire. Ma anche Apollinaire era stato colto dalla sensazione di un'analogia con Rousseau, salvo poi cancellarla dal suo giudizio che, come vedremo, considerava de Chirico un pittore totalmente e straordinariamente indipendente dalle avanguardie francesi: "Non saprei veramente a chi paragonare Giorgio de Chirico. La prima volta che vidi i suoi quadri pensai istintivamente al Doganiere, soprattutto per la religiosità che egli mette nel dipingere i cieli. Oggi devo tuttavia confessare che si trattava di un paragone azzardato."<sup>35</sup> Apollinaire non poteva sospettare una conoscenza di Rousseau da parte di de Chirico ancora a Firenze. E possiamo esser certi, comunque, che de Chirico non avrebbe mai confessato ad Apollinaire o ad altri il suo debito fugace ma determinante nei confronti del Doganiere.

Una domanda ulteriore occorre porsi, alla quale non si può però, bisogna dirlo, trovare ad oggi una risposta determinante: cioè se nel davvero ristretto ambiente fiorentino del 1910-1911, dove si poteva incontrare chiunque solo passando davanti al caffè Le Giubbe Rosse, de Chirico abbia potuto avere un contatto diretto con gli intellettuali della "Voce", che come si è visto ebbe un'influenza assai determinante per l'elaborazione della sua svolta pittorica, e in particolare con Soffici. Nessuno dei due protagonisti ne parla, né sembra accennarvi. Non è tuttavia da escludere (ma nemmeno da dare per acquisito, allo stato attuale delle conoscenze) che un incontro pur occasionale possa essersi realizzato. In tal caso de Chirico potrebbe aver visto dal vero i due dipinti di Rousseau in casa di Soffici, in particolar modo la *Natura morta*, il cui sfondo verde ha la stessa risonanza di certi cieli della *Metafisica*, la stessa inquietante solidità di pietra dura del cielo dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dell'*Enigma dell'ora* e dell'*Autoritratto*, dipinti a Firenze. Una eventuale, pur fugace, conoscenza avvenuta quattro anni prima dell'incontro parigino del 1914 tra de Chirico e Soffici, quando de Chirico era ancora totalmente sconosciuto, potrebbe anche essere stata dimenticata da Soffici (non certo da de Chirico), e non rammentata da questi al nuovo amico che lo vedeva ormai assurto nell'Olimpo apollinairiano. Eppure un tratto della recensione, nella quale i due fratelli de Chirico vengono definiti "fiorentini" (in base solamente a un anno di soggiorno a Firenze, o a uno zio



Pablo Picasso, *la baronessa Hélène d'Oettingen, Serge Férat e Léopold Survage a cena, con sullo sfondo l'Autoritratto di Rousseau*, 1914, collezione privata.



Henri Rousseau le Douanier, *Natura morta*, 1910, già di proprietà di Ardengo Soffici.

che vi abitava) da un fiorentino “doc” come Soffici, lascia un largo margine di plausibilità a questa ipotesi. Ecco il testo di Soffici, che è anche il primo ampio commento sull’artista, pubblicato sul numero di “Lacerba” del 1° luglio 1914:

Figurarsi un pittore che in mezzo al fuoco di ricerche sempre più azzardose divampate tutt’intorno in questa città che è il crogiuolo del genio mondiale, continua a dipingere con la calma e l’applicazione di un vecchio maestro solitario, una sorta di Paolo Uccello innamorato della divina prospettiva e insensibile a tutto che non sia la sua geometrica bella. Ho scritto il nome di Paolo Uccello senza alcuna intenzione di stabilire una somiglianza essenziale. Giorgio de Chirico è anzitutto assolutamente moderno e se la geometria e gli effetti della prospettiva sono gli elementi principali della sua arte, i suoi mezzi d’espressione e di emozione, è anche vero che la sua opera non somiglia a nessun’altra, antica o moderna, che sia formata su cotesti elementi. La pittura di de Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni. Per mezzo di fughe quasi infinite d’archi e di facciate, di grandi linee dritte; di masse immani di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei, egli

arriva ad esprimere, infatti, quel senso di vastità, di solitudine, d'immobilità, di stasi, che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima quasi addormentata. Giorgio de Chirico esprime come nessuno l'ha mai fatto la malinconia patetica di una fine di bella giornata in qualche antica città italiana, dove in fondo a una piazza solitaria, oltre lo scenario delle logge, dei porticati e dei monumenti del passato, passa sbuffando un treno, staziona il camion di un gran magazzino o fuma una ciminiera altissima nel cielo senza nuvole. I due fratelli sono fiorentini.<sup>36</sup>

I termini con cui Soffici si esprime su de Chirico sono assai simili, talvolta identici, a quelli impiegati per Rousseau. Pur tenendo ben presente l'originalità di de Chirico, anche il richiamo a Paolo Uccello impiegato nel 1910 per Rousseau diviene estremamente significativo:

Anche il buon Donatello rideva ai suoi giorni delle stramberie pittoriche del suo timido amico Paolo Uccello; ma chi sa cosa voglia dire arte e bellezza, sa oggi che aveva torto, e il pazzo che non sapeva costruire un cavallo secondo anatomia, era uno de' più freschi, de' più sinceri, de' più coraggiosi, e perciò de' più grandi pittori del Quattrocento e di tutti i tempi, di Firenze, d'Italia, del mondo. Rammentando Paolo Uccello ho forse nominato, senza volerlo, l'unico artista europeo al quale Henri Rousseau possa esser comparato. Come lui egli vive in un mondo strano, fantastico e reale ad un tempo, presente e lontano, a volte risibile a volte tragico: come lui, si compiace nella dovizia lussureggiante delle verdure, dei frutti e dei fiori, nella compagnia immaginaria d'animali, di belve e d'uccelli, come lui passa la vita nel lavoro ignorato, raccolto e paziente, salutato da risa e da scherni ogni volta che esce dalla sua solitudine per mostrare al mondo il frutto delle sue fatiche.<sup>37</sup>

## 5. Un quadro proto-metafisico: *Processione su un monte*

Qualche parola va detta su un dipinto che, all'unanimità, viene considerato un precedente immediato della nuova via metafisica, un anello di congiunzione tra i dipinti più strettamente böckliniani e i primi dipinti di *Enigmi: Processione su un monte*.<sup>1</sup> La composizione deriva da una suggestione di un dipinto di Camillo Innocenti di sicuro visto alla Biennale veneziana del 1909, come suggerito da Calvesi,<sup>2</sup> o meno probabilmente da una composizione di Charles Cottet presente sia alla Biennale di Venezia del 1903 sia a quella del 1907, come suggerisce Leo Lecci:<sup>3</sup> il che ci mostra la capacità di cogliere stimoli e impressioni da elementi davvero disparati e imprevedibili, come la pittura di Innocenti, che non sembra avere alcun punto di contatto con le riflessioni o anche i modelli centrali dechirichiani di quel momento. È insomma una cartina tornasole dell'onnivora capacità di de Chirico di utilizzare suggestioni a diversi livelli di coscienza delle immagini, della intensa capacità di rielaborazione e metabolizzazione di suggestioni anche occasionali e linguisticamente disperate. Ma oltre a queste riflessioni, che semmai riescono a circostanziare le modalità eccentriche attraverso cui assume e trasforma una meditazione in grado di colpirlo, come fu con l'articolo su Rousseau, corredato di due foto apparentemente lontane dalla sua sensibilità (ma dai contenuti invece assai consonanti con le sue riflessioni ansiose di ricercare un nuovo stile per esprimere nuovi contenuti), ciò che colpisce della *Processione* è la realizzazione tecnica: totalmente diversa dal modello di Innocenti, si avvicina enormemente a quella dei primi tre *Enigmi* e alle stesure cromatiche monocrome e piatte di Rousseau così come lette da Soffici: toni stesi "uno alla volta" in larghe campiture, assenza di pennellate rilevate e tremolanti, definizione sintetica e "infantile" delle forme. Non c'è dubbio che il soggetto sardo di Innocenti ricordasse all'artista un'immagine della Grecia (fatto che probabilmente lo colpì, evocandogli una scena di aspro paesaggio greco con una tipica chiesa bizantina di campagna), ma le figure fantasmatiche che si muovono a coppie, prive di vibrazioni luministiche, appartengono già alla trasfigurazione "tecnica" metafisica. Quel che di



*Processione su un monte*, settembre-ottobre 1910,  
Galleria Civica d'Arte Moderna, Brescia.

primordiale e di *naïf* sussiste nella composizione ha un diretto rapporto con le semplificazioni del Doganiere, con i suoi personaggi “infagottati”, con la desolazione solitaria dei suoi paesaggi (e al contempo si distacca nettamente dalle naturalistiche figure di Camillo Innocenti, coi vestiti mossi dal vento), così come ci sono descritti da Soffici: “basta guardare i suoi ritratti, i suoi gruppi familiari, le sue scene di vita popolare, campestre o cittadina, i suoi sposalizi, le sue nature morte, i suoi paesaggi, per sentire con quale acuta ancorché bonaria e quasi simpatica penetrazione egli abbia intuito lo spavento delle anime vuote dei suoi modelli, la miseria infagottata del borghese suo simile e parente.” La lontana parentela con Gauguin, ventilata da Calvesi e ripresa da Lecci attraverso il tramite di Cottet, non è invece presu-



Camillo Innocenti, *Al rosario*, 1908,  
esposto alla Biennale di Venezia del 1909.



Henri Rousseau le Douanier, *Pavillon*, 1901,  
disegno già di proprietà di Ardengo Soffici (particolare).

mibile a quell'altezza cronologica, rispetto alle opere impressioniste viste a Firenze: il sintetismo della figurazione è invece intimamente legato a quello del Doganiere, e il sintetismo *nabis* risulta una pura assonanza. Da notare, inoltre, che le figurine "infagottate" di Rousseau erano note a Firenze, oltre che per le riproduzioni della "Voce", anche tramite almeno un disegno di proprietà di Soffici: e mostravano una somiglianza strettissima con quelle del quadro dechirichiano.<sup>4</sup>

La somiglianza certamente ancor più pregnante di questo quadro con quelli di Rousseau, anche nel soggetto e nella sua stessa resa, suggerisce che esso fu realizzato prima degli altri più maturi (e questo è un dato acclarato e accettato unanimemente, come si diceva, dalla critica), ma comunque, vista l'evoluzione dello stile pittorico a campiture piatte e silhouettate, sicuramente dopo la lettura e la meditata suggestione dell'articolo di Soffici su Rousseau: dunque dopo il 15 settembre 1910. Non solo l'evidente debito di questo dipinto al Doganiere corrobora quanto abbiamo detto poco sopra, ma la data del quadro è di conseguenza strettamente contigua a quella dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, e va quindi situata all'inizio di ottobre, costituendo il primo esperimento, ancora acerbo ma destinato rapidamente a condensarsi nella nuova visione, nella direzione dell'invenzione metafisica.

## 6. Il primo enigma metafisico: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*

De Chirico stesso, in vari scritti che vanno dal primo periodo parigino (1911-1915) al secondo dopoguerra, ricorda come la nascita del suo primo quadro metafisico fosse legata a un tempo, l'autunno, e a un luogo preciso, piazza Santa Croce a Firenze, oltretutto a una particolare condizione di convalescenza che lo rendeva "in uno stato di sensibilità malata":

In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panchina in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Certo, non era la prima volta che vedevo questa piazza. Io ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi malata. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza. In mezzo alla piazza si innalza una statua che rappresenta Dante drappeggiato da un lungo mantello, stringendo la sua opera contro il corpo, inclinando verso il suolo la testa pensosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo gli ha conferito una tinta grigia, molto gradevole da vedere. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e insieme la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione che vedevo tutte le cose per la prima volta. E la composizione del mio quadro mi apparve in mente... Mi piace chiamare anche l'opera che ne risulta un enigma.<sup>1</sup>

La ragione dei frequenti passaggi in piazza Santa Croce ("certo, non era la prima volta che vedevo questa piazza"), a parte la piccola dimensione della città, ci è rivelata dall'analisi di Noel-Johnson, che indica come la piazza fosse un passaggio pressoché obbligato nel frequente tragitto che de Chirico faceva tra la sua residenza e la Biblioteca Nazionale di Firenze (percorso che reiterò almeno 49 volte tra il 23 aprile e il 9 novembre 1910),<sup>2</sup> alle cui spalle essa è collocata.

Confrontando (come fece Soby) *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* con una foto d'epoca della piazza, in cui la statua di Dante si trovava ancora di fronte alla facciata della chiesa,<sup>3</sup> appare palese l'ispirazione iniziale ma anche l'enorme capacità di ricostruzione poetica e iconografica di de Chirico. Il



*L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, ottobre-novembre 1910, collezione privata.

contenuto “metafisico” del quadro è ben noto, ed è lo stesso artista che lo riferisce a Nietzsche e alla sua poetica della *Stimmung* (“stato d’animo” o “atmosfera nel senso morale”, come la definì in italiano de Chirico molti anni dopo) del pomeriggio d’autunno, un’atmosfera nella quale le cose appaiono ai nostri occhi gravide del mistero inspiegabile della loro natura, private del senso comune con cui la consuetudine tende a rivestirle.

Le case dello sfondo, però, sono un’eco e quasi una trascrizione di uno dei fondali descritti da Soffici nel suo articolo su Rousseau, proprio quello in cui fa il riferimento più esplicito alla malinconia: “Nel fondo, una fila di case marrone chiaro, sbadigliano dalle cento finestre in riga, spietatamente quadre, aperte sulle stanze buie, vuote e – si sente – disabitate. Egual disegno eguale colore. Ma anche qui, come in mille altri dipinti di questa sorta, egual senso d’irreparabile, quotidiana, diuturna, malinconia”.<sup>4</sup>

In una lettera all’amico e collega monacense Fritz Gartz, appena successiva alla composizione dei primi quadri metafisici, scritta alla fine del dicembre 1910,<sup>5</sup> de Chirico comunica l’entusiasmo e i principi della sua profonda innovazione estetica e stilistica:



Piazza Santa Croce a Firenze in una foto dell’inizio del XX secolo.

Ciò che ho creato qui in Italia non è grande o profondo (nel vecchio senso della parola), ma *terribile*. In questa estate [in realtà tra la fine dell’estate e l’inizio dell’autunno, *N.d.A.*] ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistano in assoluto [...] Anzitutto, Lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? [...] si chiama Arnold Böcklin, è l’unico uomo che ha dipinto quadri profondi. Sa Lei ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante, di Goethe e di altra gente. Sono tutti malintesi – il poeta più profondo si chiama Friedrich Nietzsche. [...] La profondità, così come l’ho capita io e come l’ha capita Nietzsche, si trova da tutt’altra parte rispetto a dove la si è cercata finora. I miei quadri sono piccoli (il più grande 50-70 cm), ma ognuno è un enigma, ognuno contiene una poesia, un’atmosfera (*Stimmung*), una promessa che Lei non potrebbe trovare in altri quadri. È una terribile gioia per me averli dipinti.

In una lettera subito successiva, l’artista precisa ulteriormente i temi della sua “illuminazione” e ciò che di Nietzsche l’aveva maggiormente colpito, ossia il tema dell’eterno ritorno, della folgorazione lirica e dell’eternità:

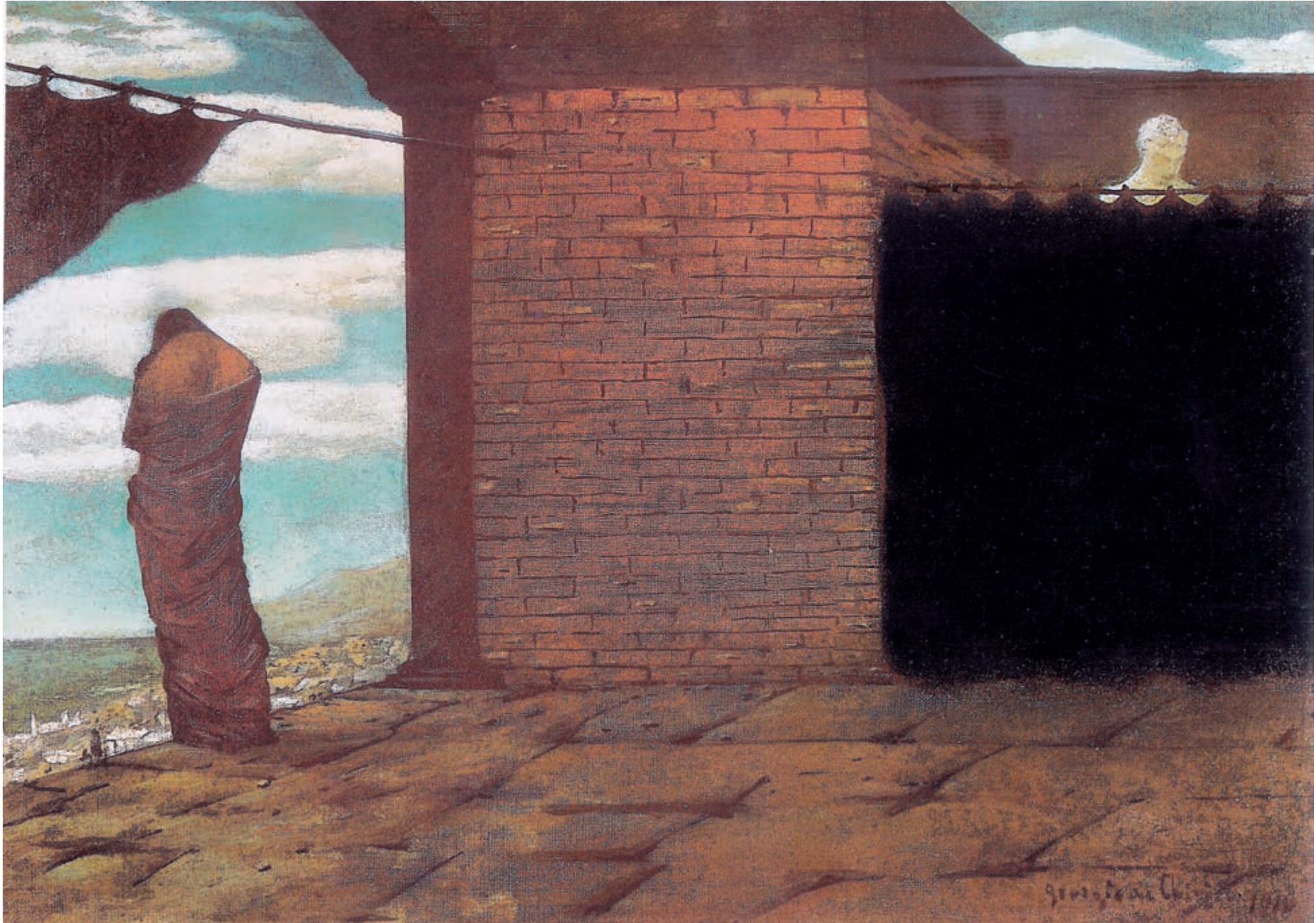
Una nuova aria ha ora inondato la mia anima – un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l'aria chiara, il cielo sereno – in una parola Zarathustra è arrivato, mi ha capito?? Ha capito quale enigma contenga questa parola? Il grande cantore è arrivato, colui che parla dell'eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell'eternità.<sup>6</sup>

## 7. *L'enigma dell'oracolo*

*L'enigma dell'oracolo* è, a mio avviso, la seconda opera realizzata da de Chirico nel nuovo stile, e l'identificazione del sito nel quale fu ambientata la scena dell'oracolo ammantato, ispirato da un dio seminascondito da una tenda, è utile per valutare appieno i significati e le forme di ispirazione visiva di questo primissimo momento metafisico. Il quadro fu dipinto a Firenze, più o meno contemporaneamente all'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*,<sup>1</sup> e insieme a questo rappresenta una programmatica esposizione delle intenzioni filosofico-poetiche del pittore.

L'identificazione del luogo trasfigurato risale a un mio scritto del 1992.<sup>2</sup> Il piccolo tempio arroccato su una terrazza ricorda con calzante evidenza, pur nella radicale trasformazione dei singoli elementi (una trasfigurazione che si può constatare anche nella ripresa di piazza Santa Croce), la situazione dell'Acropoli di Atene vista dal tempio di Atena Nike sul Pyrgos. La terrazza a picco sul vuoto, le mura continue senza aperture sia del tempio che del prospiciente ambiente della Pinacoteca (evidente allusione al *topos* della Pittura), le rientranze d'ombra create dai propilei privi di copertura, ma soprattutto la città che biancheggia lontana ai piedi del colle, con la vista sul fondo del mare del Pireo e chiusa a destra dal monte Egaleo, sono elementi che convergono tutti con estrema precisione (e reinvenzione) nell'iconografia del quadro.

Se de Chirico allude, nell'*Enigma dell'oracolo*, ad Atene come luogo fatale del pensiero e come luogo della sua educazione giovanile – così come poco prima aveva alluso a Firenze, “Atene italiana”, città nella quale egli aveva approfondito e realizzato il suo interesse filosofico in chiave nietzschiana e schopenhaueriana, oltre che raggiunto la stessa “rivelazione” del nuovo metodo metafisico nella pittura (semplificata attraverso la tecnica infantile e immobile di Rousseau) – i due quadri si possono leggere insieme come un dittico, una sorta di manifesto all'insegna dell'enigma (che infatti intitola entrambi i quadri, che hanno anche misure pressoché identiche): l'enigma ellenico e l'enigma fiorentino come sintesi di un nuovo sistema di pensiero,



*L'enigma dell'oracolo*, ottobre-dicembre 1910,  
collezione privata.



I propilei di Atene visti dal tempio di Atena Nike.

di una pittura rivelatrice di contenuti fino ad allora sconosciuti. A questo proposito suggeriamo un'ulteriore possibile influenza di uno scrittore e giornalista francese, Charles Maurras, che certamente avrà frequentato la famiglia de Chirico durante la sua lunga visita ad Atene (marzo-maggio 1896), in occasione della prima Olimpiade: quasi impossibile evitarlo, data la ristrettezza dell'ambiente colto e mondano ateniese. Nel 1901 egli pubblicò un libro, il cui successo determinò molte ristampe, *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, nel quale scrive diffusamente sul parallelismo Atene-Firenze. Tassello che non dovette mancare alla conoscenza di de Chirico, come di sua madre e di suo fratello, indice di un diffuso sentimento europeo che vedeva in Atene e Firenze le matrici della civiltà moderna: quella classica e quella rinascimentale. Il libro contiene inoltre molti accenni che sono riecheggiati nella visione dechirichiana del primo dipinto metafisico.<sup>3</sup>

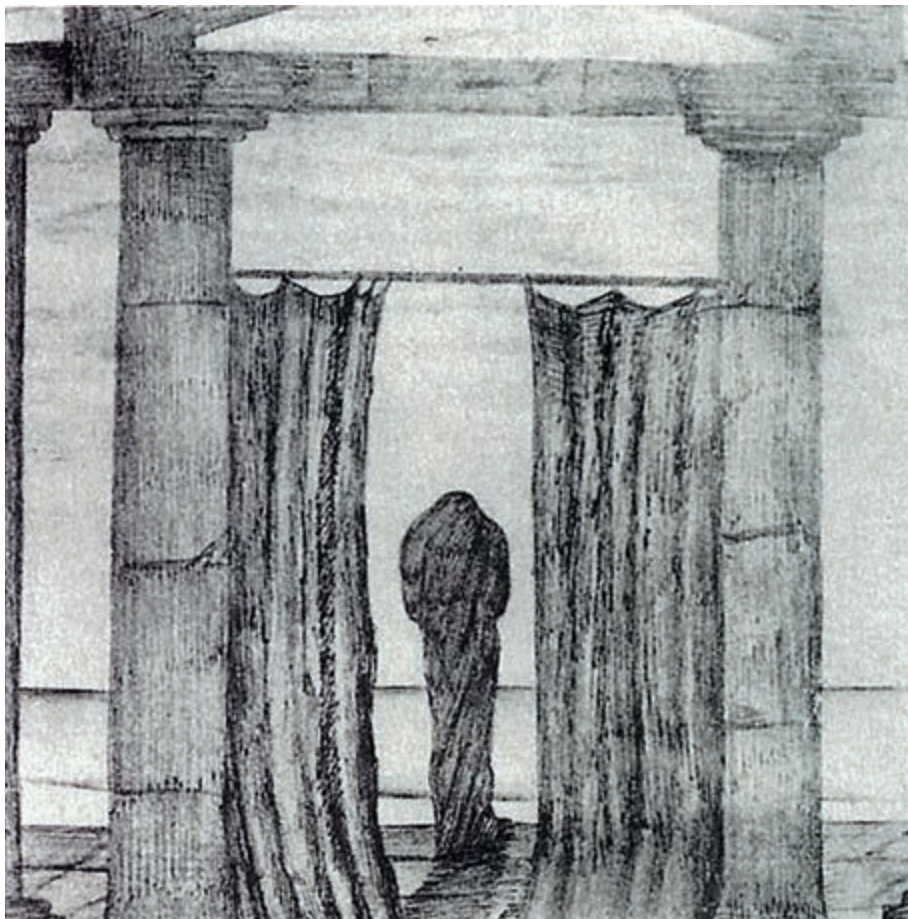
Ancora un elemento nell'*Enigma dell'oracolo* allude all'esperienza greca, cioè le tende sospese nel tempio, che ricorrono anche nell'*Enigma di un pomeriggio di autunno*, ove pure de Chirico operò un'"ellenizzazione" del-

la facciata neogotica di Santa Croce. Se la figura dell'uomo ammantato di spalle è ripresa direttamente da quella dell'*Ulisse e Calipso* di Böcklin, come notava sempre Soby, e rappresenta l'oracolo, il vate-poeta invaso dallo spirito misterioso del dio, le tende invece non ricorrono in alcun quadro del pittore svizzero, e sono un curioso inserto tutto dechirichiano. La spiegazione di questa iconografia, che sarà ricorrente nell'opera del pittore, la troviamo nelle esperienze infantili dei due fratelli de Chirico, ed è Savinio che in particolare vi fa riferimento: "Nel mezzo dell'iconostasio si apriva l'arco mascherato da una tenda di percallina rossa. Dietro era l'ierón. Nivasio si avvicinava in punta di piedi, si metteva in ascolto, udiva la respirazione faticosa, i densi sospiri di Colui che stava nascosto nell'inviolabile reparto [...] Nivasio sapeva che lì a due passi, dietro quella tenda di percallina rossa, nel recinto inviolabile e freddo [...] sedeva il Dio Greco. E una calda pietà gli portava le lacrime all'orlo delle ciglia."<sup>4</sup>

Le tende sono quelle che nelle chiese di rito greco ortodosso dividono il luogo della divinità da quello dei fedeli, che nascondono la "presenza" misteriosa del dio. Il riferimento è ancora più palmare nell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dove esse sembrano esattamente parte di un'iconostasi. Savinio stesso riprenderà in questa chiave di mistero inquietante il Dio nascosto dietro il mistero sacrale della tenda in un quadro del 1930, *Le Père Éternel contemple la maquette du Paradis Terrestre*, ed echeggiò il quadro del fratello in un famoso disegno del 1917-1919.<sup>5</sup>

Da quest'ultimo elemento appare ancora più evidente che il personaggio di spalle, che si trova all'interno dell'area sacra, delimitata dalla tenda scossa dal vento, altri non possa essere che l'oracolo (evocato dal titolo del quadro) del dio nascosto (di cui si intravede la testa dietro la tenda, impenetrabile), colui che mette in comunicazione il pensiero della divinità col mondo degli uomini; e l'oracolo è anche nella proiezione dechirichiana legato a Eraclito, il filosofo che Nietzsche (in *Ecce homo*) pone alla base della filosofia di Zarathustra. Lo stesso de Chirico descrive il sentimento dell'oracolo che ha voluto rappresentare:

Una delle sensazioni più strane e più profonde che ci abbia lasciato la preistoria è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non-senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi ovunque, doveva rabbrivire a ogni passo che faceva [...] ho spesso immaginato dei vaticinatori attenti al lamento del flutto che si ritirano la sera dalla terra adamitica: li ho immaginati chiusi, la testa e il corpo nella loro clamide, che attendono l'oracolo misterioso e rivelatore. Così anche immaginai una volta l'Efesio che meditava nella prima luce dell'alba sotto i peristili del tempio dell'Artemide dalle cento mammelle.<sup>6</sup>



Alberto Savinio, *Senza titolo*, 1917-1918,  
opera rubata (già collezione Angelo Signorelli, poi Vera Signorelli Cacciatore).

L'ora del giorno è qui l'alba, al contrario del pomeriggio del quadro "fondativo" della Metafisica, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Lo attesta anche la mancanza di ombre del quadro, consone all'"ora ghiacciata dell'aurora". Nello stesso brano, che costituisce una descrizione molto puntuale del dipinto che stiamo esaminando, de Chirico ci indica forse anche il momento dell'anno (oltre a quello del giorno) in cui immagina il dipinto, cioè "verso la fine della primavera":

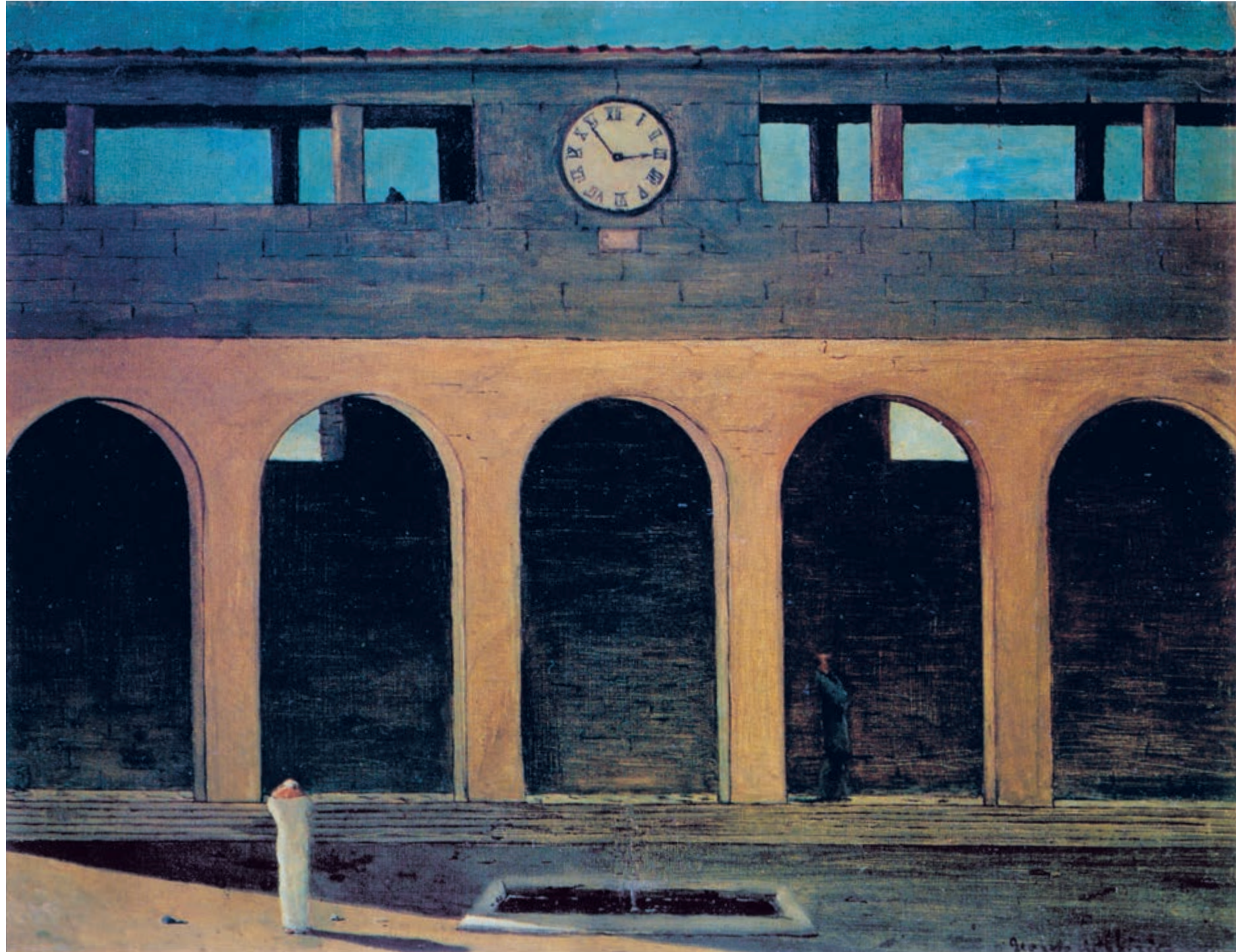
In un tempio in rovina la statua mutilata di un dio ha parlato una lingua misteriosa. Questa visione mi arriva sempre con una sensazione di freddo come se

un soffio invernale mi avesse toccato, venendo da un paese lontano e sconosciuto. L'ora? È l'ora ghiacciata dell'aurora di un giorno chiaro, verso la fine della primavera. Nel momento in cui la profondità ancora glauca della volta celeste dà la vertigine a colui che vi affonda lo sguardo; trasale e si sente attirato dall'abisso come se il cielo fosse sotto di lui; così frema il nocchiero sporto sulla prua dorata di celeste quando fissa l'abisso ceruleo del flutto strappato. È l'ora che è già stata. Allora come l'uomo che dalla luce del giorno si trovi nell'ombra di un tempio e all'inizio non veda la statua biancheggiante, poi poco a poco la forma gli si rivela sempre più pura, così il sentimento dell'artista primitivo rinasce in me. Il primo che scolpì un dio; il primo che volle *creare* un dio. E allora penso che se l'idea di figurarsi un dio con la faccia umana come lo concepirono i Greci in arte non sarebbe un pretesto eterno per scoprire grandi fonti di nuove sensazioni.<sup>7</sup>

Oltre a notare come sia nitida l'intenzione della rappresentazione "primitiva", che abbiamo ritrovato nell'esempio di Rousseau attraverso l'interpretazione di Soffici, dobbiamo rimarcare come il dipinto sia, benché realizzato negli ultimi mesi del 1910, inteso come una rappresentazione primaverile, terminata probabilmente dopo l'enigma d'autunno.

## 8. *L'enigma dell'ora*

Tra i dipinti fiorentini, precedenti la partenza definitiva per Parigi di de Chirico nel luglio 1911, dove il fratello Andrea si era già recato nel febbraio, *L'enigma dell'ora*, datato 1910,<sup>1</sup> contribuisce a chiudere, assieme all'*Autoritratto* del medesimo periodo, il primo approfondito scandaglio nella nuova via artistica. Come i precedenti, il luogo, benché trasfigurato, si riferisce a una veduta reale: quella del chiostro della chiesa del Carmine di Firenze.<sup>2</sup> Ma il soggetto, sempre una piazza quasi deserta popolata da figure enigmatiche e solitarie, quasi fantasmi, approfondisce ulteriormente lo spettro delle riflessioni dechirichiane di quel periodo. In un suo scritto del 1992,<sup>3</sup> curiosamente mai ripreso dalla critica, e approfondito più recentemente,<sup>4</sup> Federica Pirani ha dato una lettura molto ampia e convincente di questo incunabolo della Metafisica. “Assai numerosi sono infatti, nei dipinti metafisici di de Chirico, gli orologi che segnano le ore più calde e assolate della giornata: *L'enigma dell'ora*, *La conquista del filosofo*, *I piaceri del poeta* fino all'*Énigme du midi*, che racchiude concettualmente nel titolo una possibile chiave interpretativa.” La studiosa ricorda numerosi testi greci, dei quali de Chirico era ben conscio, fino a citarli, a partire da Eraclito.<sup>5</sup> Nella tradizione greca, e più latamente in quella mediterranea, il mezzogiorno è l'ora dei fantasmi, delle visioni, dei deliqui vaticinatori, l'equivalente della mezzanotte dei popoli nordici. In un saggio su Gaetano Previati del 1921, de Chirico parla espressamente di questo: “In certi cieli uniformemente turchini, senza chiarore all'orizzonte, egli riuscì a rendere il senso notturno della luce, il senso della mezzanotte a meriggio, che è poi quel senso che i greci espressero meravigliosamente col mito di Pan, dio del meriggio, di Pan, zuffolatore dietro le rupi ed i canneti nell'ore le più calde del giorno; di Pan, che spaventa i pastori e i viandanti, presentandosi repentinamente a loro.”<sup>6</sup> È in quell'ora, dominata da Pan, che i misteri ctoni si presentano alle menti umane: “Chi si esponeva all'ardore del sole in quell'ora magica era, infatti, sempre in pericolo di follia vaticinatoria. Non è un caso, quindi, che Tiresia avesse sorpreso Pallade nuda proprio a mezzogiorno, perdendo per punizione la vista ma ricevendo in dono la luce interiore della divinazione. Il tema della preveggenza, d'altra parte, nell'identificazione tra poeta-indovino-vate, attraversa tutta la pittura



*L'enigma dell'ora*,  
ottobre-dicembre 1910,  
collezione privata.



Chiostrò della chiesa del Carmine, Firenze.

metafisica.”<sup>7</sup> Compare dunque in de Chirico una insistita meditazione sulla sua cultura ancestrale greca, che emerge anche dalle letture fiorentine su testi di interpretazione antropologica, mitologica e religiosa; ma il tema di Pan e dell’ora fatale del mezzogiorno, come simbolo di una grecità rinascete, ricorre anche più volte, significativamente, nella poesia neoellenica di Palamàs, frutto di ancora più antiche letture dechirichiane, risalenti al periodo giovanile ateniese. Sicché le “tele di Böcklin e le letture di Nietzsche non esauriscono l’intima mitologia dell’artista, anzi: l’esperienza originaria viene approfondita e indagata specchiandosi con l’interpretazione dell’antichità propria del mondo germanico. Cercando negli interstizi del pensiero, in note a margine, in commenti su altri artisti, in frammenti di testi o in alcuni componimenti poetici, affiora con lucida precisione la meditazione di de Chirico sull’ora meridiana e i suoi demoni”. E, aggiungiamo, oltre al mondo germanico emerge l’interpretazione neoellenica sicuramente conosciuta nella sua adolescenza.

In altre parole, la meditazione paradigmatica rappresentata dalle due prime tele metafisiche, basate su Firenze e Atene, va ampliandosi a piazze più mediterranee in senso lato, che svilupperà ampiamente a Parigi, gravate dal senso di primordio greco che all’illuminazione offertagli dalla filosofia e

poesia di Nietzsche aggiunge le proprie coordinate personali. L’enigma del tempo, aggiungendosi agli altri enigmi del mondo delle cose e dell’esistenza, viene condensato in quell’ora fatale che permette, facendo vacillare la mente razionale, l’applicazione dell’“eterno ritorno” nietzschiano in un presente senza storia, in una consapevolezza in cui il futuro coincide col passato, in cui l’uomo è presenza che si può solo interrogare, senza darsi risposta, sul perché del mondo.

Nei frammenti scritti nell’epoca di Parigi spesso de Chirico torna su questo aspetto:

L’orologio del campanile segna le dodici e trenta. Il sole è alto nel cielo e bruciante [...] Che assenza di temporali, di grida, di gufi, di mari in tempesta. Omero non avrebbe trovato nessun canto. Un carro funebre aspetta da un tempo infinito. È nero come la speranza, e qualcuno stamattina sosteneva che la notte attendesse ancora. Da qualche parte c’è un morto che non si vede. L’orologio segna mezzogiorno e trentadue minuti, il sole scende, bisogna partire.<sup>8</sup>

Verso metà della giornata essi si riunirono sulla grande piazza dove era stato preparato un banchetto [...] il sole era di una bellezza terribile. Le ombre decise. [...] Infine arrivò la dodicesima ora. Fu solenne. Fu malinconico. Quando il sole arrivò al centro della curva celeste, si inaugurò alla stazione della città un nuovo orologio. Tutti piangevano. Un treno passò fischiando perdutoamente. I cannoni tuonarono. Ahimè, fu così bello.<sup>9</sup>

Il senso del mezzogiorno si fonde quindi con la mitologia greca, e con la classicità ellenica, in un connubio indissolubile che i surrealisti, anni dopo, sarebbero stati incapaci di comprendere: “E adesso il sole si è fermato in alto al centro del cielo; e la statua in una gioia di eternità annega la sua anima nella contemplazione della propria ombra.”<sup>10</sup>

Nel viaggio di trasferimento da Firenze a Parigi, de Chirico si ferma assieme alla madre per un paio di giorni a Torino, per vedere la mostra dell’Unità d’Italia. Ma l’artista è in una crisi riacutizzata dei suoi disturbi intestinali, e vede la città, le sue piazze deserte nel calore del luglio, le torri svettanti ed eclettiche (Mole Antonelliana), i monumenti equestri fiancheggiati da portici, in uno stato quasi di trance che ne acutizza la percezione misteriosa e aliena, tra presentimento e visione.

Piazze italiane (quella di Santa Croce, poi allargata alle suggestioni torinesi e romane, in un afflato di ricordi italiani nostalgici), “primordio ellenico”,<sup>11</sup> enigma, eterno ritorno come momento zenitale ove ogni cosa vive nell’eterno presente. Questi elementi, esplorati nelle opere fiorentine, infinitamente composti, daranno vita alla prima serie di capolavori del periodo parigino.

## 9. Parigi, la metafisica della nostalgia

La creazione dechirichiana della nuova visione metafisica, che si svolge profonda e inesorabile nel soggiorno italiano e segnatamente fiorentino, arriverà ormai matura a Parigi, dove Giorgio giungerà il 14 luglio 1911, pronto a confrontarsi con le novità francesi (già aveva colto, attraverso la lettura di Soffici, il nodo pittorico di Rousseau, che aveva un privilegiato posto d'onore nell'intellettualità parigina: Picasso e Apollinaire erano suoi grandi ammiratori) e a rendere pubblici i suoi quadri, esponendoli. Ma egli è a tal punto maturo e consolidato ormai, e conscio della sua novità, che quelle francesi lo toccheranno solo marginalmente, nell'elaborazione sempre più complessa e astrattiva di un linguaggio che Apollinaire scoprirà con meraviglia (anche se non con tempestività: il suo primo articolo su de Chirico è del 1913). È proprio Apollinaire che sottolinea la quasi inconcepibile indipendenza di de Chirico dal contesto avanguardistico francese, che era capace di attrarre nella sua orbita ogni artista moderno (persino i futuristi): "Non viene né da Matisse né da Picasso, e non deriva dagli impressionisti. Questa originalità è talmente nuova che merita di essere segnalata."<sup>1</sup> De Chirico indica un percorso completamente nuovo e originale nelle avanguardie europee, aprendo la strada alla visione onirica e surreale.

Da quel momento de Chirico, assunto nell'Olimpo eclettico del poeta-vate delle avanguardie (che spaziava da Rousseau ai cubisti, da Picasso agli Orfisti, fino allo stesso de Chirico), non è più solo un artista italiano (o "fiorentino", come scrisse Soffici), ma europeo più di ogni altro, capace di unire in una sintesi indissolubile Germania, Italia, Francia, Grecia antica e moderna: tutte le anime fondanti del continente. Ma forse, personalmente, egli si sentiva come il suo fratello spirituale Apollinaire, soltanto un apolide strappato alla sua Grecia nativa e originaria, che non smetterà mai di amare e di sognare: "Di malinconie – scrive de Chirico di Apollinaire, forse pensando anche a se stesso<sup>2</sup> – ne conosceva più di una; anzitutto quella del senza-patria. Era nato a Roma da genitori polacchi; da piccolo visse a Monaco (principato); poi cresciuto di spirito e di volume trascinò per alcuni anni i suoi 100 chili di carne



*Autoritratto*, primavera 1911,  
collezione privata.

La data, originariamente 1911, fu modificata successivamente in 1908 dall'artista.

per tutte le città della nostra vecchia madre Europa, finché si fermò a Parigi.” Il “greculo Chirico”, come ebbe a chiamarlo in seguito con un termine vagamente dispregiativo Carlo Carrà,<sup>3</sup> come abbiamo già notato, non perse mai l'accento greco persino nella lingua italiana (e, immaginiamo, in quella francese), a testimonianza di quanto profonde fossero le sue radici elleniche. *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme* era del resto il titolo del primo libro di Nietzsche che prese in prestito alla Biblioteca Nazionale di Firenze, al suo arrivo nella città delle rivelazioni metafisiche. E proprio in questo libro (cap. I), de Chirico trova (o ritrova, se già lo avesse letto in tedesco a Monaco) espressa la natura sublime dell'arte, che deriva dal sogno:

Nel sogno, secondo il pensiero di Lucrezio, apparvero la prima volta alle anime umane le sovrane immagini degli dèi, nel sogno il grande artista figuratore vide le forme affascinanti di esseri sovrumani; e il poeta ellenico, domandando il segreto della creazione poetica, si sarebbe anch'esso ricordato del sogno e avrebbe risposto con lo stesso ammaestramento [...] *L'illusione più vera dell'uomo / Gli viene rivelata nel sogno: / Tutta l'arte e la poesia / Altro non è che rivelazione della verità nel sogno.* La bella apparizione dei mondi del sogno [...] è il presupposto di ogni arte figurativa [...] e Schopenhauer indica addirittura come contrassegno del talento filosofico il dono che altri abbia di vedere in certi momenti gli uomini e tutte le cose come puri fantasmi o ombre di sogno. Come il filosofo con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente sensibile si comporta con la realtà del sogno: la contempla con diligenza e con soddisfazione; perché dalle immagini del sogno impara a spiegarsi la vita.<sup>4</sup>

Dunque nel luglio 1911 de Chirico parte definitivamente da Firenze per trasferirsi a Parigi: la città dell'illuminazione metafisica viene abbandonata, in realtà, per ricostituire lo scarno ma solidale nucleo familiare, ma anche per trovare un palcoscenico più ampio alla sua visione artistica ormai matura e colossale. Il fratello Andrea, dopo aver tentato la sua strada musicale a Milano, e aver tenuto un concerto a Monaco senza il successo sperato, si era già recato a Parigi. Dopo qualche mese la madre e Giorgio lo seguono, convinti che la capitale francese possa essere il trampolino più adatto per le aspirazioni di entrambi. Per de Chirico lo sarà sicuramente.

Dopo i mesi estivi passati a combattere con i suoi insistenti disturbi psicosomatici, nell'autunno dipinse probabilmente poco: forse solo il *Ritratto della madre*, che veniva a costituire una sorta di trittico familiare con quello del fratello (1910) e il suo *Autoritratto*.

Il 1912 lo vedrà finalmente esporre pubblicamente, nell'ottobre, al Salon d'Automne. I tre quadri che de Chirico presenta sono il “dittico” della “rivelazione”, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*, assieme



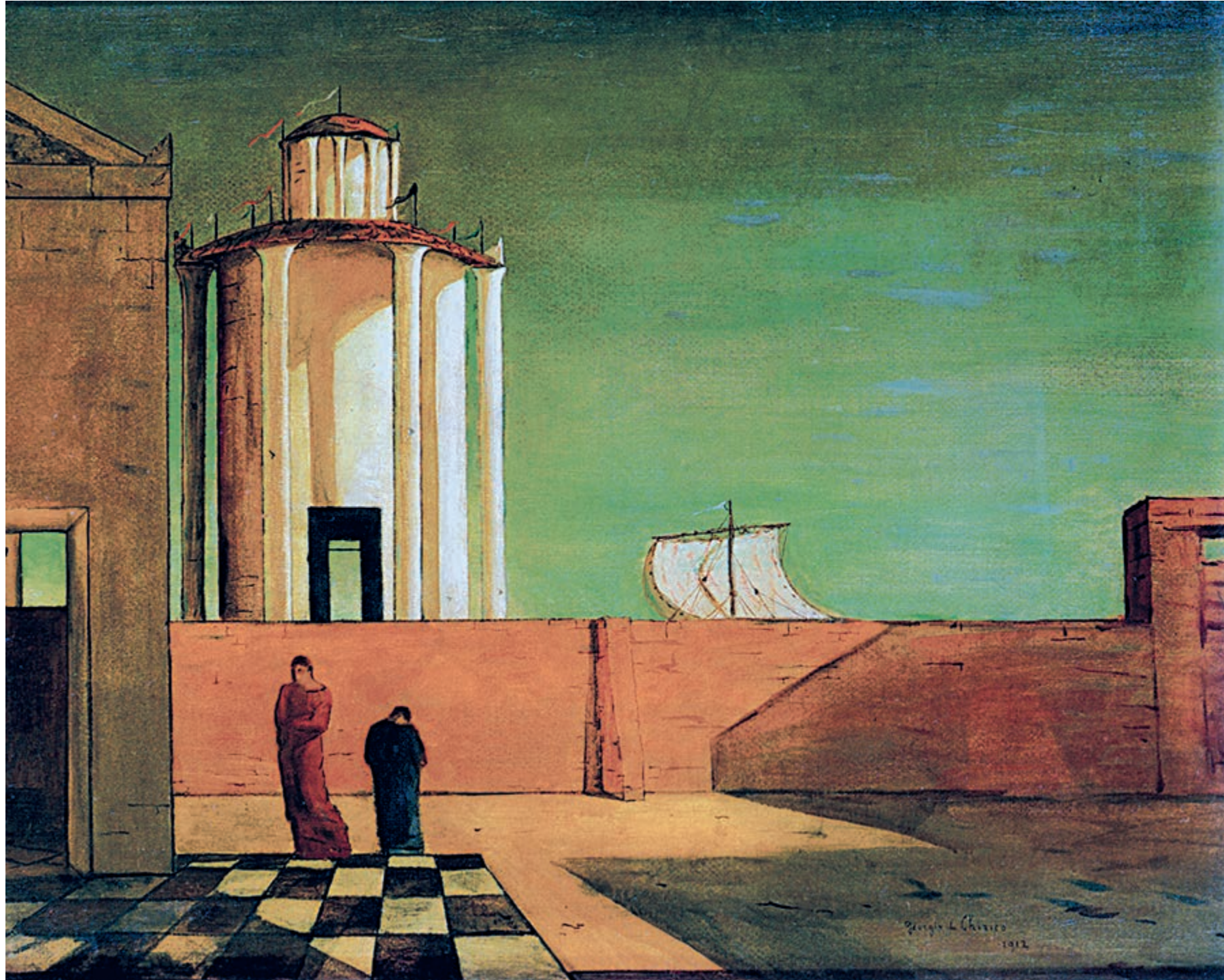
Ritratto della madre, autunno 1911,  
La Galleria Nazionale, Roma.

all'*Autoritratto* che lo ritrae secondo la notissima iconografia di una fotografia-ritratto di Nietzsche, con una frase che enuncia icasticamente la sua poetica: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?" A notarlo saranno Roger Allard,<sup>5</sup> uno dei critici più interessanti del periodo, che seguiva con acuta attenzione i primi passi del cubismo e del futurismo, ma anche Louis Vauxcelles.<sup>6</sup>

Alla successiva partecipazione pubblica, al Salon des Indépendants del marzo 1913, espone altri tre quadri:<sup>7</sup> pare vengano notati sia da Picasso sia da Apollinaire, che ancora non ne scrive, ma poco dopo diventerà suo amico.<sup>8</sup> Sono piazze abitate da presenze statuarie che si confondono con quelle umane, perse nella lontananza di un tempo ancestrale, come *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, databile all'inizio del 1912, che prosegue quasi senza soluzione di continuità la serie fiorentina, rappresentata in mostra da *L'énigme de l'heure (L'enigma dell'ora)*, del 1910. In questo periodo gli elementi architettonici compongono spazi che mescolano memorie greche e italiane, dando luogo a un enigma immanente che assume la contrastata realtà del sogno.

*La méditation matinale*, probabilmente della seconda parte dell'anno, mostra un tratto sintetico più accentuato, una materia più liquida, una pennellata più nervosa e gestuale, rivelando un generico aggiornamento sulle novità sintetiste della pittura francese, che si riconosceranno con più evidenza soprattutto negli anni seguenti: Matisse, Picasso, Gauguin, persino Van Gogh, ma certamente percepiti come echi, metabolizzati in una visione autonomamente moderna dello stile pittorico. Il soggetto del quadro deriva ancora da un ricordo d'infanzia: l'edificio sulla sinistra, dalle cui finestre aperte spuntano riquadrate le sagome di antiche statue, evoca il ricordo della visita al Museo di Olimpia, dalle cui basse finestre le statue antiche occhieggiavano misteriose.<sup>9</sup> La compresenza di statue di dei e di una figura umana accresce d'efficacia l'afflato di mistero che scorre insolubile tra i muti personaggi. Altri riferimenti alla Grecia sono ancora presenti in alcuni dei primi quadri eseguiti a Parigi. In *La mélancolie d'une belle journée* del 1913, il monte sullo sfondo, le cui pendici nascono velocemente dalla pianura, ricorda la vista dei colli intorno ad Atene, dove la città si interrompeva bruscamente: il monte Licabetto, visto dai giardini dello Zàppeion (dove, ricorda Savinio, i due fratelli de Chirico giocavano da bambini), che si ergeva proprio dietro la casa in piazza Sintagma abitata dalla famiglia de Chirico, all'inizio del secolo era ancora costellato di poche case e coincideva con il limite della città.

Vari altri luoghi dell'immaginario metafisico sono stati identificati dalla critica, o ci sono stati suggeriti da de Chirico stesso; ad esempio, la silhouette del monumento equestre che si trova in due quadri dell'epoca parigina de-



*L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi,*  
inizio 1912, collezione privata.



*La méditation matinale*,  
seconda metà del 1912,  
collezione privata.



Il vecchio edificio del Museo di Olimpia.

riva dai monumenti torinesi (in particolare da quello di Emanuele Filiberto, opera di Carlo Marocchetti, come notò Soby, posto in fondo alla via nella quale abitava Nietzsche a Torino, città nella quale fu colto dalla pazzia nel 1888) visti, sempre in quello stato di malessere fisico che acuiva le sue sensazioni e percezioni, nella città sabauda durante il breve soggiorno del luglio 1911. Ancora la Gare de Montparnasse, che dà il titolo a un suo quadro, e che, unita ai ricordi infantili (il padre ingegnere, costruttore di ferrovie in Grecia), costituisce un nucleo di quadri di stazioni e di treni stantuffanti (*peintre des gares* lo aveva definito Picasso nel 1913, secondo quanto riporta lo stesso artista in un ricordo autobiografico).<sup>10</sup>

Dunque molti luoghi apparentemente immaginari dei quadri dechirichiani sono decodificabili, e questi luoghi hanno sempre uno speciale significato nella sua filosofia pittorica; sono una localizzazione della *Stimmung*, potremmo dire dell'ispirazione stessa di de Chirico, che intende individuare il lato misterioso dei luoghi e delle cose: "Bisogna scoprire il dèmone in ogni cosa" scriveva infatti il pittore nel 1918.<sup>11</sup> Questo aspetto prevale nel momento iniziale della definizione della Metafisica, sia fiorentina sia del primo perio-

do parigino, quando l'artista si basa su una precisa ripresa di elementi reali che trasforma, però, sino a renderli quasi irricognoscibili, echi misteriosi di un mondo aurorale.

Torino, in particolare, nel pur breve soggiorno del luglio 1911 e in uno successivo (ancora, se possibile, più concitato) del 1912,<sup>12</sup> lo colpì come si è detto con una forza mitopoietica straordinaria. L'impressione ricevuta dalla piazza Santa Croce di Firenze si deve essere duplicata in lui a causa delle simili condizioni di salute, che lo tenevano in uno stato di incertezza febbricitante, nella visione delle piazze porticate stagliate dalla calura estiva, le stesse ove il suo mentore filosofico Nietzsche aveva incontrato la follia.<sup>13</sup>

Con il trasferimento a Parigi emergono dunque altri luoghi, desunti non più solo dalla Grecia o da Firenze, ma dalla stessa Parigi, da Roma e da Torino. Se di Torino è ben nota la già citata ripresa letterale (l'unica che il pittore abbia reso così esplicita) del monumento equestre a Emanuele Filiberto, un altro riferimento sabauda dovette influenzare il meccanismo visionario trasfigurante di de Chirico. Nella *Nostalgie de l'infini* la grande torre, che costituisce forse il prototipo di questa fortunatissima tipologia dechirichiana (il quadro è datato 1911, ma è generalmente e correttamente riferito al 1913; la data iscritta potrebbe ricordare quella della visione che lo generò, l'anno del suo primo soggiorno a Torino), sembra nascere dalla suggestione della struttura verticale della Mole Antonelliana, che domina la città. I due attici colonnati con il tetto leggermente spiovente su cui si innalza la mole trapezoidale (nell'originale leggermente curva, nella versione dechirichiana dritta), al cui culmine si erge un altro attico colonnato, richiamano con evidenza l'andamento strutturale del monumento torinese;<sup>14</sup> laddove la Mole Antonelliana prosegue il suo slancio pinnacolare, de Chirico la troncò coronandola con quattro pinnacoletti imbandierati.

Ferma restando l'ispirazione formale alle torri degli affreschi trecenteschi che il pittore aveva potuto studiare a Firenze,<sup>15</sup> il riferimento a Torino di questa tipologia, poi elaborata in diverse maniere, è molto preciso, anche se mai sottolineato fino a un mio intervento del 1993.<sup>16</sup> Del resto vi allude esplicitamente il pittore stesso in un brano autografo datato agosto 1911 e scritto appena dopo la partenza da Torino, città delle "grandi torri": "Partito dalla città quadrata dei vincitori delle grandi torri e delle grandi piazze assolate."<sup>17</sup>

Dal soggiorno romano dell'ottobre 1909 probabilmente derivò l'amore per le arcate senza interruzione (suggerite dal ritmo interminabile degli acquedotti nella campagna romana), come egli stesso ricorda in uno scritto del primo periodo parigino: "L'Arcata romana è una fatalità; essa ha una voce che parla attraverso enigmi pieni di una poesia stranamente romana, di



*La mélancolie d'une belle journée,*  
1913, Musées royaux des Beaux-Arts  
de Belgique, Bruxelles.



3680. TORINO. Ricordo Nazionale; architettura d'Antonelli. (Edizioni Brogi)

La Mole Antonelliana a Torino.

Alla pagina precedente:  
*La nostalgie de l'infini*, 1913,  
collezione privata, 1913.



L'acquedotto Claudio a Roma.



Carlo Marocchetti, Monumento equestre di Carlo Alberto a Torino.

*La tour rouge*, aprile-ottobre 1913,  
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

ombre su vecchi muri e una musica curiosa, profondamente blu come quei versi d'Orazio: qualcosa del pomeriggio sul bordo del mare.”<sup>18</sup> E ancora: “A Roma il senso del presagio ha qualcosa di più vasto. Una sensazione di grandezza infinita e lontana, la stessa sensazione che il costruttore romano fissò nel sentimento dell'arcata riflette uno spasmo d'infinito che la volta celeste produce talora sull'uomo.”<sup>19</sup> Il dipinto *La tour rouge* del 1913 rielabora quasi letteralmente la visione isolata della tomba di Cecilia Metella sulla via Appia Antica.<sup>20</sup>

Da Parigi trasse, come si accennava più sopra, la suggestione delle stazioni, della prepotente monoliticità delle ciminiere (nel 1918 avrà occasione di descrivere la periferia parigina con le officine operose e le “foreste dei comignoli rossi”), che tuttavia dovevano aver segnato la sua fantasia fin dai tempi dell'infanzia e giovinezza ateniese: le stazioni ferroviarie costruite dal padre; le ciminiere del quartiere ateniese di Gazi, che si stagliavano sullo sfondo dell'Acropoli, proponendo quello stridente e indecifrabile contrasto tra antichità mitica e modernità industriale, o quelle del Pireo, con sullo sfondo navi partenti come nell'*Après-midi d'Ariadne* (1913). Fino al 1913-



La tomba di Cecilia Metella a Roma in una foto della seconda metà dell'Ottocento di James Anderson.

1914 de Chirico deriva dunque dalla realtà, attuale o infantile, straniandoli e trasformandoli, elementi che operavano su di lui una suggestione legata alla natura e al significato dei luoghi. È la *Stimmung*, la sensibilità visionaria che egli aveva sviluppato appropriandosi del sistema filosofico di Nietzsche (e Schopenhauer), che agisce in lui portandolo a scoprire nella realtà aspetti nuovi e inquietanti, rivelatori e al tempo stesso enigmatici, inspiegabili.

Al 1912 risale il primo riferimento al tema di Arianna, col quadro *Solitude (Melanconia)*, datato e stilisticamente congruente con i dipinti dello stesso anno (benché la datazione del dipinto sia stata discussa),<sup>21</sup> che riprende il tema nietzschiano di una poesia pubblicata nei *Ditirambi di Dioniso*, editi nel 1889. Ultimo libro licenziato dal filosofo immediatamente prima della pazzia, esso dovette sicuramente attrarre precocemente l'attenzione di de Chirico, che non a caso considerava Nietzsche "il poeta più profondo",<sup>22</sup> e vedeva la sua opera principalmente come un'espressione di vertiginosa poesia. Il tema di Arianna vi è sviluppato in particolare in una poesia (*Klage der Ariadne – Lamento di Arianna*), che l'artista sembra echeggiare nel tono di alcuni scritti parigini del 1912-1913. Nel libro di liriche nietzschiane sono contenuti vari elementi estremamente coerenti con quello che possiamo considerare un piccolo "ciclo" di pitture svolto tra il 1912 e il 1913, col tema della statua di Arianna, che mostrano un continuo approfondimento dello studio e della meditazione sul filosofo tedesco. Elementi che vanno dalla melanconia,<sup>23</sup> citata esplicitamente nel quadro, alla rappresentazione (quasi unica ed esotica nella pittura di de Chirico dell'epoca) delle palme flessuose, che compaiono sullo sfondo della *Récompense du devin* (datato 1913)<sup>24</sup> e sono presenti in almeno due brani del libro,<sup>25</sup> fino all'esplicito tema di Arianna: "Fulminata a terra da te, / occhio beffardo che dall'oscuro mi guardi! / Eccomi distesa, / mi piego, mi dibatto tormentata / da tutte le torture eterne, / colpita / da te, crudelissimo cacciatore, / sconosciuto – dio..." L'occhio nascosto che guarda Arianna nella poesia sembra ben riassunto dall'ombra in primo piano del dipinto, che rivela una presenza sconosciuta, immobile e inquietante, davanti alla statua distesa. Il tema di Arianna era stato anche sfiorato da Apollinaire in un poema del 1913, *Le musicien de Saint-Merry*, ma a quell'altezza cronologica i rapporti tra i due non erano così intimi da immaginare che de Chirico già conoscesse, nel 1912, prima della pubblicazione, il testo del poeta e potesse esserne influenzato.<sup>26</sup>



L'Acropoli di Atene vista da Gàzi.

Alla pagina a fronte:  
*L'après-midi d'Ariadne*, aprile-ottobre 1913,  
collezione privata.





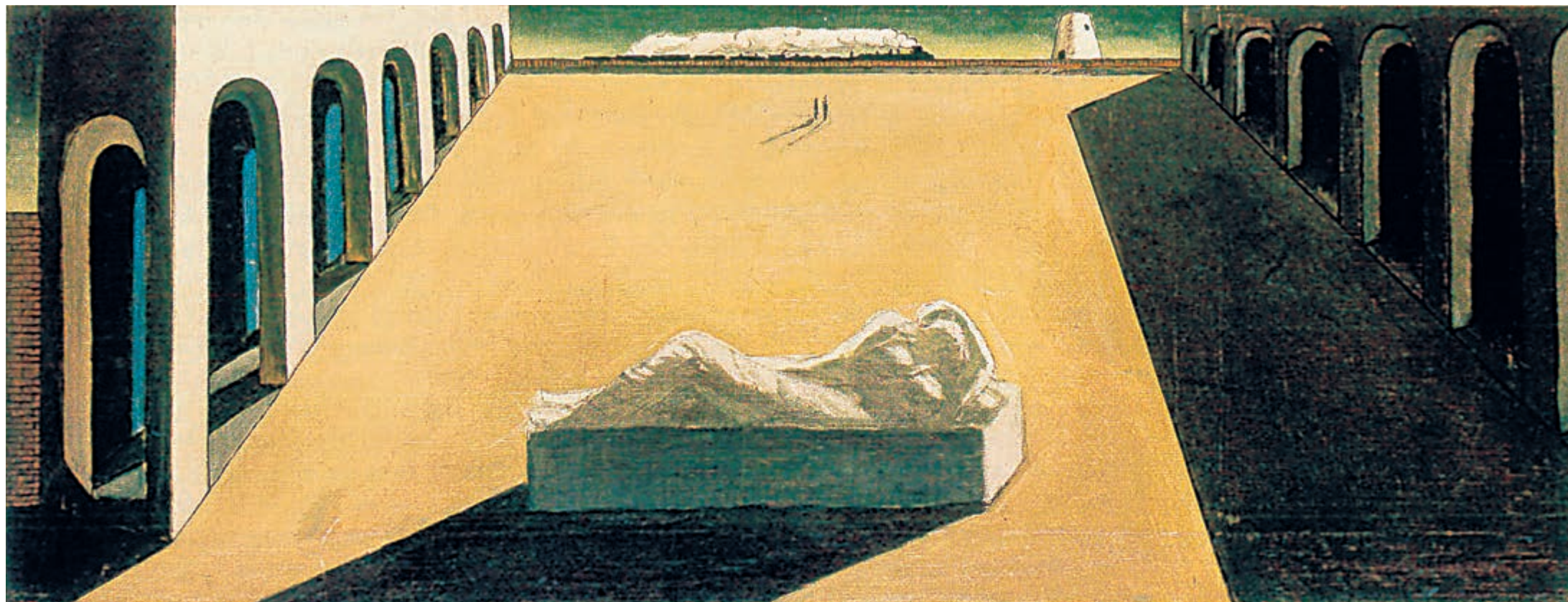
*Solitude (Melanconia)*, prima metà del 1912,  
collezione privata.

Alle pagine precedenti:  
*La récompense du dévín*, 1913,  
The Philadelphia Museum of Art (Arensberg Collection), Philadelphia.

## 10. L'evoluzione della Metafisica tra 1912 e 1913

Contrariamente alla cronologia indicata da diversi autori per opere collocabili al 1912, anche questo anno deve essere stato di scarsa produzione per l'artista: nel marzo 1913 espone infatti agli Indépendants un dipinto ancora fiorentino<sup>1</sup> e uno dell'inizio dell'anno precedente.<sup>2</sup> Con evidenza la nuova produzione doveva essere in quel momento ancora *in fieri*, legata a pochissimi dipinti, visto che era costretto a esporre opere eseguite diverso tempo prima. Ma nei mesi successivi, circa sei, dovette lavorare invece alacremente, con un'ispirazione formidabile, visto che all'inizio di ottobre presentò una trentina di dipinti nel suo studio.<sup>3</sup> Dal momento che sappiamo con certezza che il primo dipinto venduto da de Chirico, *La tour rouge*, fu acquistato poco dopo al Salon d'Automne (15 novembre 1913-15 gennaio 1914),<sup>4</sup> possiamo essere certi che de Chirico espone in quell'occasione praticamente l'intera sua produzione metafisica. Da ciò che conosciamo, al marzo 1913 aveva eseguito circa 14-15 dipinti,<sup>5</sup> dunque i restanti 15 dovevano risalire al lavoro intenso dei sei mesi successivi: circa due nuovi dipinti al mese, in qualche caso anche tre. Solo Apollinaire cita alcuni titoli dei dipinti esposti,<sup>6</sup> qualcuno tra quelli più vecchi e due non identificabili, che però possono essere stati successivamente modificati dallo stesso artista. L'identificazione dei 15 dipinti più recenti è dunque ipotetica, ma certamente devono essere stati del tipo di quelli esposti pochi giorni dopo al Salon d'Automne.<sup>7</sup> Si tratta di quattro dipinti di soggetti scelti con attenzione, tutti diversi: un ritratto, un nudo, una "piazza d'Italia" con una torre e un monumento equestre, un'altra piazza di afflato più greco e con la figura di un pensatore-veggente in primo piano.

Certamente, nel suo studio, de Chirico avrà presentato la serie delle Arianne e quella delle torri, i soggetti nuovi (spesso associati) che vengono esposti al Salon d'Automne, oltre ai nudi e ai ritratti recenti. È in queste opere che inizia anche a emergere un dialogo solido con la pittura parigina: alcune Arianne mostrano semplificazioni formali picassiane, i nudi sintetismi matisiani, una pittura che usa tratti paralleli per creare i volumi echeggia Van Gogh,<sup>8</sup> certe composizioni dense di esotismo e le campiture monocro-



*La lassitude de l'infini*, prima metà del 1912, collezione privata.

me sempre più evidenziate, *cloisonnées*, con i toni gialli e ocra espansi e puri riportano a Gauguin,<sup>9</sup> senza contare il già evidenziato debito con Rousseau. Tuttavia questi riferimenti scivolano come mercurio sulle immagini assolute e autonome di de Chirico, senza contaminarle, come sosteneva Apollinaire, con riferimenti e debiti leggibili:

L'arte di questo giovane pittore è un'arte interiore e cerebrale che non ha alcun rapporto con quella dei pittori che si sono rivelati in questi ultimi anni. Non viene né da Matisse né da Picasso; e non deriva dagli impressionisti. Questa originalità è talmente nuova, che essa merita di essere segnalata. Le sensazioni acutissime e modernissime di de Chirico prendono normalmente una forma architettonica. Sono stazioni ornate da un orologio, torri, statue, grandi piazze deserte; all'orizzonte passano treni ferroviari. Ecco qualche titolo singolare per questi dipinti stranamente metafisici.<sup>10</sup>

Si noti come Apollinaire menzioni i dipinti di de Chirico come "metafisici", dimostrando che il termine, già utilizzato dall'artista nei suoi scritti, era a quel tempo abitualmente impiegato nei circoli artistici parigini come dallo stesso autore per definire la sua pittura.<sup>11</sup> Stupisce inoltre che nelle critiche (peraltro assai positive) alla mostra personale, sia Apollinaire sia Maurice Raynal facciano un appunto sulla pittura dal colore "triste" (Apollinaire) o addirittura senza "un'esistenza a sé" (Raynal): tanto più che entrambi erano assai vicini al cubismo, che fino al 1913 teneva gradualità cromatiche bassissime, terrose e grigie, ancor meno squillanti di quelle dechirichiane. Ma è probabile che da quelle osservazioni de Chirico trasse uno stimolo per caricare maggiormente i suoi toni, forse anche rimaneggiando alcune sue opere recenti.<sup>12</sup>

L'evoluzione del linguaggio e dello spazio dechirichiano nel giro di questi anni è perfettamente leggibile dalla serie delle *Piazze d'Italia*: quelle del



*Les plaisirs du poète*, prima metà del 1912,  
collezione privata.



*L'arrivée (La mélancolie du départ?)*, seconda metà del 1912,  
The Albert C. Barnes Foundation, Philadelphia.



*Portrait de Madame L. Gartzon*, aprile-ottobre 1913,  
collezione privata.



*Nu (aux cheveux noirs)*, aprile-ottobre 1913,  
collezione privata.



Henri Matisse, *Nu bleu, souvenir de Biskra*, 1907,  
Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland.



Pablo Picasso, *Tre donne*, 1907,  
Ermitage, San Pietroburgo.



*Piazza con Arianna*, metà del 1913, collezione privata.



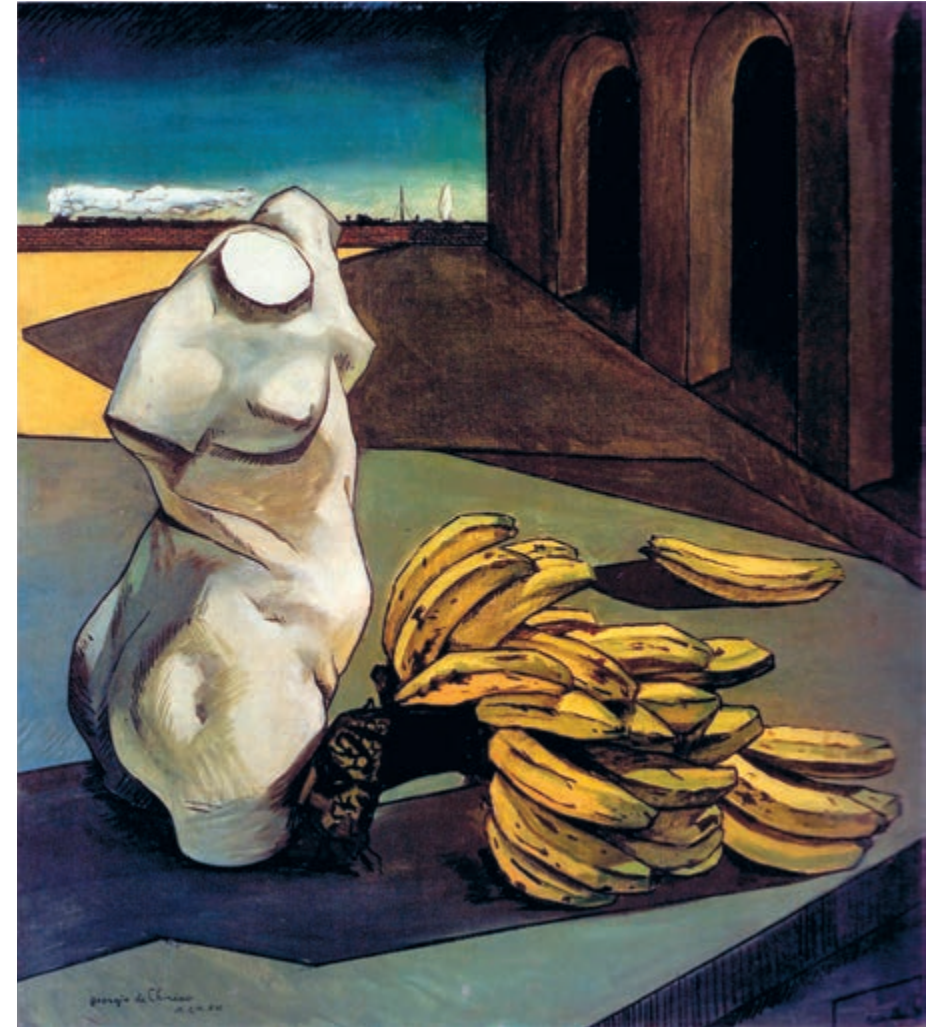
*La statue silencieuse*, seconda metà del 1913, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Paul Gauguin, *La perdita della verginità*, 1891,  
Chrysler Museum of Art, Norfolk.



Vincent Van Gogh, *Natura morta con statuetta*, 1887,  
Kröller-Müller Museum, Otterlo.



*L'incertitude du poète*, seconda metà del 1913,  
Tate, London.

1910-1911 sono ancora composte con un sistema prospettico tradizionale, fondamentalmente frontale, ma già sotterraneamente forzato da un punto di vista laterale; le aperture architettoniche, le arcate, pur apparendo a prima vista sottoposte a una prospettiva centrale, hanno il loro punto di fuga in una zona marcatamente laterale, creando un sottile squilibrio, una discrasia nella percezione, che attribuisce alle composizioni il senso di allarme e di estraneità rispetto a una visione tradizionale. Già a quell'epoca de Chirico aveva evidentemente riflettuto su come, al di là delle immagini e delle iconografie, suggerire il senso di un mondo inquietante, in cui la superficie delle cose apparentemente conosciute, perfino velate dalla rassicurante radice del classicismo, potesse suggerire un mistero indecifrabile. Forse indotto dalle osservazioni di Soffici sulla pittura dei primitivi,<sup>13</sup> aveva elaborato un sistema prospettico diacronico, che alla rassicurazione della centralità e addirittura (nei primi dipinti fiorentini) di frontalità, associasse la nota "stonata", stonante, di un punto di vista eccentrico e apparentemente incompatibile.

Se questo sistema all'inizio operava per scarti a prima vista poco leggibili razionalmente, addirittura "sottotraccia", ma tuttavia evidenti alla percezione psicologica, nei dipinti del 1912 si amplia a scene dalla spazialità ulteriormente forzata da più marcate e allarmanti incongruità prospettiche, moltiplicando i punti di fuga e disponendoli in zone diverse, ad altezze diverse, accentuando così il senso di percezione sfasata, ubriaca, di un mondo di cui ci sembra di perdere le coordinate pur riconoscendolo iconograficamente grazie ai riferimenti a luoghi della memoria.

Nei dipinti del 1913 de Chirico spinge ancora più oltre, con maggiore parossismo, questo espediente tecnico, inventando prospettive sempre più spericolate e precipiti, rendendo sempre più evidente e spiazzante la deflagrazione del sistema prospettico, che per sua natura dovrebbe rendere plausibile la rappresentazione del mondo, e che invece, col suo uso apertamente incoerente e discrasico, lo rende sempre più evidentemente irreali, vicino alle immagini di un sogno. Le scene sono rivolte a far emergere dall'interno della psiche nodi associativi che suggeriscano in maniera progressivamente più esplicita l'equivalente dello spaesamento visionario, della "rivelazione" nietzschiana e schopenhaueriana.

Questo rapporto dialettico con la realtà, con il mondo (pur deformato da prospettive incoerenti), nel corso del 1914 si modifica ancora notevolmente: i luoghi divengono sempre meno riconoscibili, si trasformano in "non-luoghi", privi di riferimenti esteriori, enfatizzati da prospettive e spazialità sempre più distorte. De Chirico evolve ulteriormente la sua visione e modifica anche lo stile; la pittura si fa più antinaturalistica nei colori e nelle forme: è l'epoca dell'amicizia con Apollinaire.

## 11. Apollinaire e l'avanguardia

Il rapporto tra Giorgio de Chirico e Guillaume Apollinaire,<sup>1</sup> ben noto e documentato sia dai ricordi dello scrittore, vate delle avanguardie parigine, sia dell'artista e di suo fratello Savinio, è stato spesso visto come uno stimolo profondo ma generico, come una prova di fatto, oggettiva, dell'inserimento di de Chirico nel *milieu* culturale delle avanguardie francesi. Ciò è certamente vero, ma è solo un dato parziale: il loro legame intellettuale fu invece estremamente produttivo, soprattutto per de Chirico. Egli trasse dal mondo poetico di Apollinaire una gamma molto vasta di suggestioni e di immagini, nonché lo stimolo per una sostanziale, ulteriore evoluzione del linguaggio stesso della sua pittura. Non abbiamo dati certi sull'inizio del loro rapporto, che può oscillare tra l'inverno 1912-1913, successivamente alla prima esposizione dei dipinti di de Chirico a Parigi<sup>2</sup> (Salon d'Automne, ottobre 1912), fino all'incontro più che certo nel suo studio in rue Notre-Dame-des-Champs, dove aveva organizzato una presentazione di circa trenta dipinti nell'ottobre 1913, della quale Apollinaire fece una recensione estremamente positiva. I rapporti tra i due artisti dovettero verosimilmente stringersi verso la metà del 1913; tuttavia è evidente che, seppur uno o più incontri informali tra i due possano essere avvenuti già nel 1912, un maggiore interesse di Apollinaire per de Chirico si sviluppò solo nell'autunno dell'anno seguente, epoca in cui pubblicò due recensioni sul pittore, mentre tralasciò completamente di menzionare la partecipazione dell'artista (con ben tre opere) al Salon des Indépendants nella primavera 1913. Al gennaio del 1914 risale anche, a riprova di ciò, l'inizio del rapporto epistolare tra i due,<sup>3</sup> in un primo tempo ancora sussiegoso ma non privo d'intimità, per evolvere rapidamente in una confidenza più amichevole.

Alle pagine seguenti:

*Le voyage émouvant*, fine 1913,  
The Museum of Modern Art, New York.



Tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914, parallelamente all'intensificarsi del rapporto con Apollinaire, de Chirico ha dunque un'evoluzione significativa, anche stilistica. Egli supera ogni allusione a luoghi esistenti (le *Piazze d'Italia*), così densi di riferimenti alla sua memoria giovanile, nella costruzione di spazi concitati, che perdono definitivamente qualsiasi legame con la realtà nel periodo finale dell'esperienza parigina (1914-1915).

In tal modo gli spazi dei quadri dechirichiani assumono, dopo l'incontro con le idee di Apollinaire, prospettive sempre più vertiginose, e l'ambientazione diviene decisamente innaturale: gli elementi architettonici perdono il valore di riferimento della memoria, per disporsi in insiemi spaziali concitati quanto privi di connotati particolari. Gli spazi e i contesti che vanno creandosi sono sempre più vicini a quelli irrazionali dei sogni, in un percorso che era già iniziato con la Metafisica fiorentina, ma che ora va approfondendosi in iconografie sempre più complesse e articolate. In questo senso va letta e valutata la profonda influenza di Apollinaire sullo stile di de Chirico, parallela allo svilupparsi del loro rapporto. Anche il tema celeberrimo del "manichino" ha origine dalla letteratura di Apollinaire, come profonda influenza rivestì l'*onirocritique*, cioè il metodo del sogno innestato alla poesia praticato dal poeta, "trionfo della falsità, dell'errore, dell'immaginazione", "niente che ci rassomigli e tutto a nostra immagine": sogno e automatismo psicologico come motivi e motori di uno stile poetico nuovo, collegato da de Chirico ai suoi precedenti riferimenti (Nietzsche, Schopenhauer, Eraclito, Papini ecc.), che costituirà uno dei punti di partenza del surrealismo<sup>4</sup> (che, ricordiamo, è parola coniata da Apollinaire).

In questo periodo occorre anche collocare, secondo la preziosa (e finora inspiegabilmente ignorata) testimonianza dell'amico Castelfranco, l'approfondimento di Weininger: notizia che egli ha sicuramente desunta già intorno al 1919 da una testimonianza diretta del pittore.

De Chirico aveva già dato le sue "piazze d'Italia" e le sue prime compenetrazioni spaziali, come *La Partenza*, quando leggeva nell'opera postuma di Otto Weininger, *Intorno alle cose supreme*, il breve e illuminante capitolo "Metafisica – Idea di un simbolista universale", proposta di ricerca del significato di ogni singolo nella totalità. "Ai fenomeni psichici – scrive Weininger – appartiene una realtà maggiore che ai fenomeni fisici"; la realtà fisica va esplorata sul metro della nostra psiche; ogni concetto psichico nostro è via di collegamento, di scoperta di analogie reali fra cose [...] Per dare un esempio, quanto mai suggestivo a proposito di de Chirico: "la calma meridiana, nella quale tutti i suoni si perdono è il lato inquietante dell'apparente perfezione, dell'assenza di desiderio, della apparente soddisfazione. Al lato inquietante del meriggio (Pan) corrisponde forse il timore della totale chiaroveggenza intellettuale, della solu-



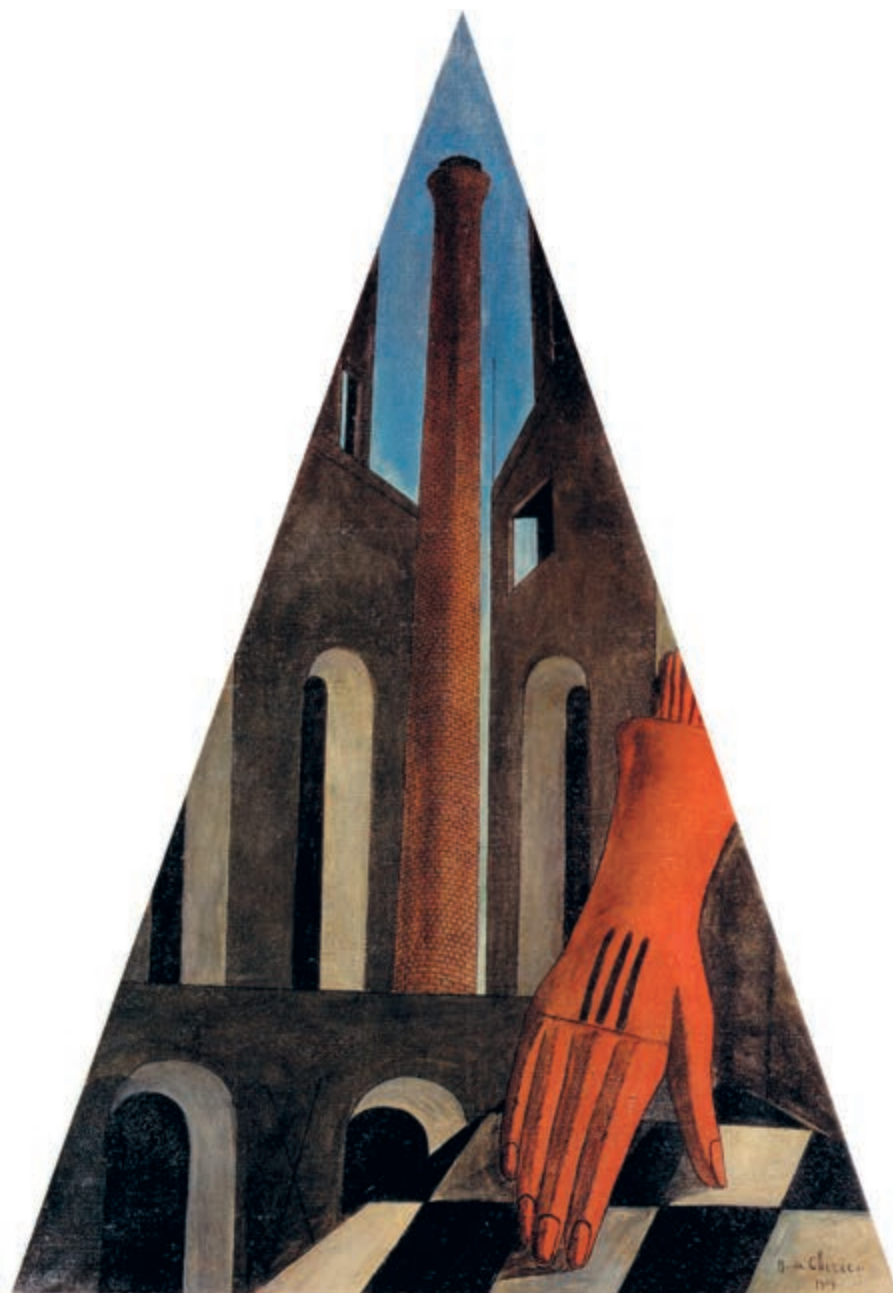
*La conquête du philosophe*, prima metà del 1914, Chicago Art Institute, Chicago.

zione di tutti i problemi...” Dall’opuscolo di Weininger de Chirico trae, insomma, intorno al 1914, oltre all’uso di questo nuovo senso del termine “metafisico”, una convalida della sua fantasia, mezzi mentali di definizione e in un certo senso nuovi impulsi.<sup>5</sup>

In realtà, come abbiamo visto, l’uso del termine “metafisico” era già corrente tra de Chirico e Apollinaire (e ovviamente all’interno del loro *milieu*) almeno dall’ottobre 1913, sicché va considerato che probabilmente l’approfondimento di Weininger da parte di de Chirico risale alla metà circa del 1913, e l’apertura “psichica” che questo approfondimento gli offre lo mette certamente in ancor maggiore sintonia con le analoghe ricerche oniriche e inconsce, “automatiche” di Apollinaire.

È l’epoca dei quadri innovativi e stupefacenti dipinti prevalentemente nella prima metà del 1914, come *La conquête du philosophe*, *L’énigme de la fatalité*, *La sérénité du savant*, *La joie du retour*, *Le revenant (Le cerveau de l’enfant)*, *Le temple fatal*, *Le chant d’amour*, dove gli oggetti dilagano, monumentali, in spazi incomprensibili e serrati, dove anche i formati dei dipinti possono deformarsi in inconsueti triangoli o trapezi, completamente alieni rispetto ai canoni della storia dell’arte. Anche le rappresentazioni di *Piazze d’Italia*, quando ancora compaiono, sono scosse da un terremoto interiore e onirico più profondo e minaccioso: *L’énigme d’une journée I*, *Mystère et mélancolie d’une rue*, *Nature morte. Turin printanière*, *Le jour de fête*.

Sembra quasi inutile cercare significati iconologici in dipinti che rinnegano qualsiasi nesso logico. I nessi sono ormai solo psichici: ritroviamo sì i *topoi* dell’immaginario dechirichiano, ma essi sono contraddetti e messi in crisi da contesti intenzionalmente spiazzanti, a somiglianza di ciò che accade nei sogni più intimi e misteriosi, che ci lasciano al risveglio angosciati e incapaci di comprenderne il senso.

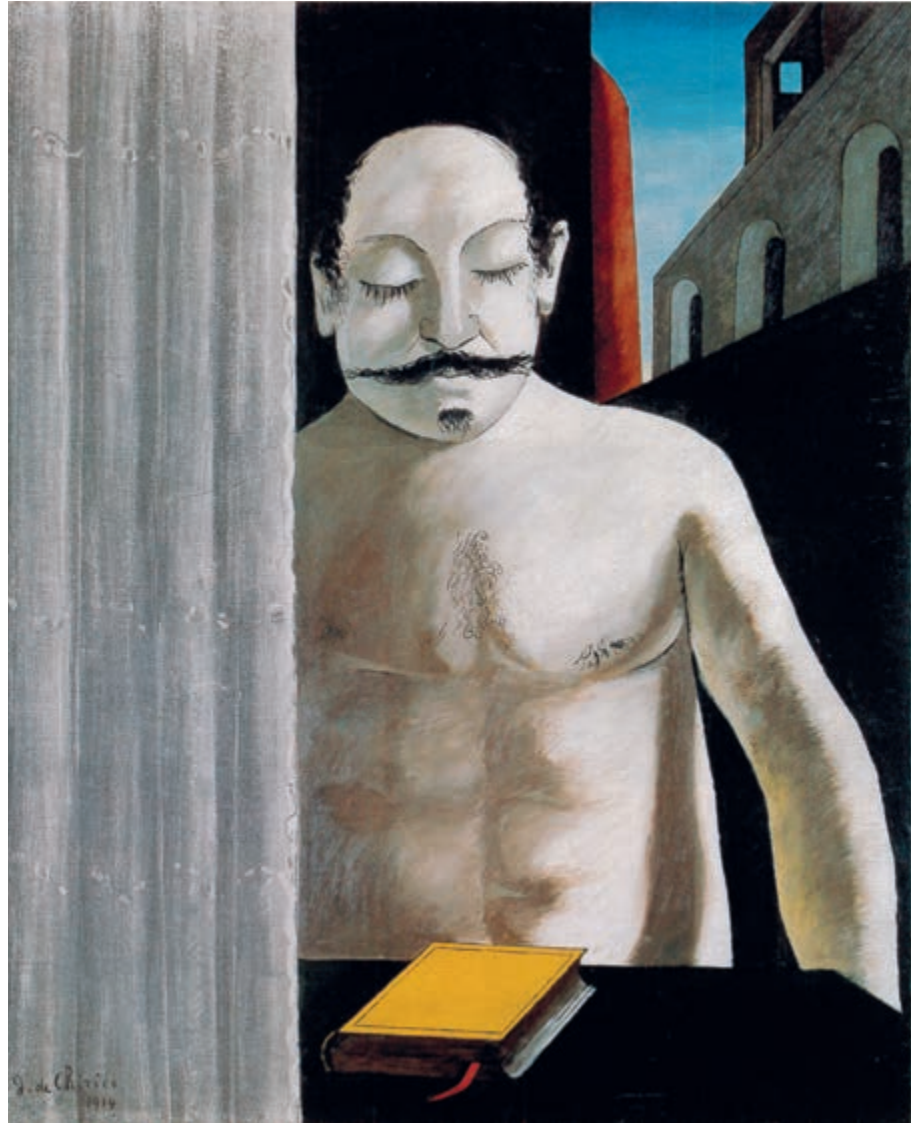


*L'énigme de la fatalité*, prima metà del 1914,  
Basel Kunstmuseum, Basel (in deposito dalla Emanuel Hoffmann-Stiftung).



*La joie du retour*, prima metà del 1914,  
collezione privata.

Alla pagina a fronte:  
*La sérénité du savant*, prima metà del 1914,  
The Museum of Modern Art, New York.



*Le revenant (Le cerveau de l'enfant)*, prima metà del 1914,  
Moderna Museet, Stockholm.



*Le temple fatal*, prima metà del 1914,  
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



*L'énigme d'une journée I*, prima metà del 1914,  
The Museum of Modern Art, New York.



*Mystère et mélancolie d'une rue*, prima metà del 1914,  
collezione privata.



*Nature morte. Turin printanière*, prima metà del 1914,  
collezione privata.



*Le jour de fête*, prima metà del 1914,  
collezione privata.



*Le chant d'amour*, metà del 1914,  
The Museum of Modern Art, New York.

## 12. Il *Ritratto di Guillaume Apollinaire* e lo spazio onirico della Metafisica

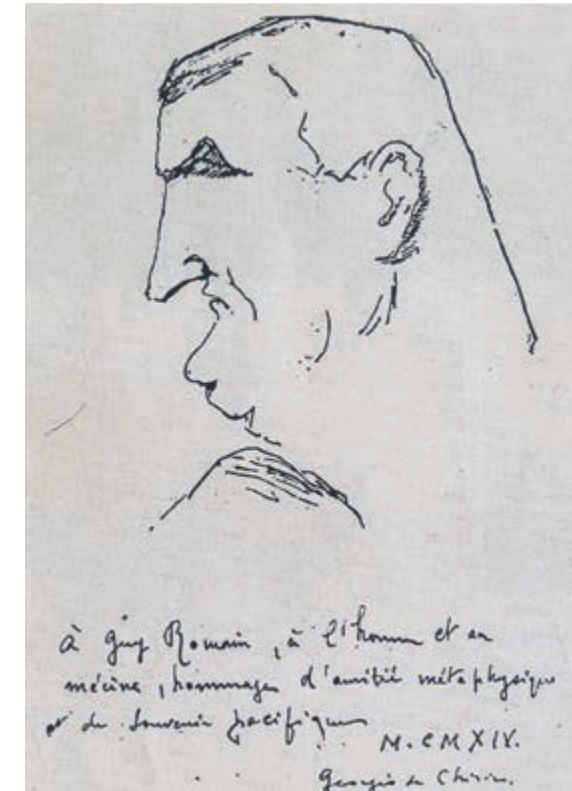
Per mettere meglio a fuoco il fecondo rapporto di scambio tra de Chirico e Apollinaire, conviene esaminare un quadro a questo proposito emblematico e sotto certi aspetti unico, il ritratto dello scrittore eseguito nel 1914 da de Chirico, che costituisce l'esempio forse più canonico di questo rinnovamento di stile della Metafisica dechirichiana e in qualche modo il "manifesto" di questa nuova ricerca.<sup>1</sup> Un quadro a suo modo atipico, perché de Chirico intende eccezionalmente dargli un senso e significati legati al personaggio rappresentato, a differenza di tutta la sua produzione contemporanea.

Tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914 de Chirico inizia dunque a frequentare assiduamente la casa parigina di Apollinaire e, come pare ovvio, a leggere con attenzione i suoi scritti. È de Chirico a introdurre il fratello, solo nel gennaio 1914, al poeta francese.<sup>2</sup> Tra i vari brani autobiografici dei due fratelli de Chirico che si riferiscono ai pomeriggi e alle serate trascorsi nel suo frequentatissimo studio letterario, due sono particolarmente significativi: "Apollinaire pontificava seduto al suo tavolo di lavoro; individui taciturni e volutamente pensosi sedevano sulle poltrone e sui divani [...]. Più tardi furono attaccati anche due o tre quadri metafisici miei, tra i quali anche un ritratto di Apollinaire, raffigurato come una sagoma di tiro a segno che, a quanto pare, profetizzò la ferita che Apollinaire ricevé alla testa."<sup>3</sup> "Dietro la scrivania, carica di oggetti privi di determinata utilità ma curiosi in sé e amabili, Apollinaire correggeva con occhio vigile e pronta mano le bozze del 'Poète assassiné'. Poppava sotto il naso senatorio una di quelle pipette di coccio che nei tirassegni popolari costituiscono un elegante e fragilissimo bersaglio."<sup>4</sup>

Apollinaire dovette in poco tempo divenire veramente molto amico di de Chirico, al punto da donargli i manoscritti di sue poesie inedite, e certamente fargli leggere i suoi lavori appena scritti o in corso di elaborazione. A questo proposito infatti, Savinio ricorda con precisione nel brano sopra riportato, che il poeta stava correggendo le bozze del *Poète assassiné* quando egli frequentava la sua casa, ossia in quei brevi mesi del 1914 precedenti il luglio, quando Apollinaire partì volontario (benché solo più tardi riuscì ad arruolarsi



Portrait de Guillaume Apollinaire, estate 1914,  
Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.



Ritratto di Apollinaire, estate 1914,  
collezione privata.

à Guy Romain, à l'homme et au mécène, hommage d'amitié métaphysique et de souvenirs pacifiques M.CMXIV.  
Giorgio de Chirico. (Guy Romain è uno pseudonimo dato da de Chirico a Paul Guillaume, *N.d.A.*)

a causa della sua condizione anagrafica) per la Grande Guerra. È noto che *Le poète assassiné* è formato in gran parte da brani scritti anche molti anni prima, ma tuttavia vide la luce in stampa solo nel 1916, a causa della guerra; tra il 1913 e il 1914 si concentra però la stesura generale dell'opera,<sup>5</sup> esattamente in concomitanza con l'approfondita conoscenza e amicizia con de Chirico.

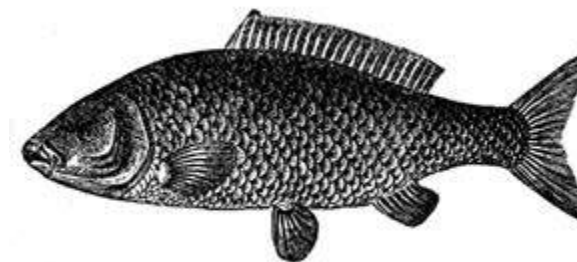
*Le poète assassiné* è una sorta di autobiografia simbolica di Apollinaire, il percorso allegorico della vita di Croniamantal (protagonista della storia, che letteralmente significa "il divinatore del tempo", il divinatore dell'eternità: quasi il titolo di un quadro di de Chirico),<sup>6</sup> poeta veggente la cui storia è tracciata simbolicamente, a immagine di quella dei "grandi iniziati", Cristo e Orfeo: dalla sua gestazione e nascita fino al martirio finale e alla glorificazione.

Molti passi del “poema-romanzo” sono estremamente significativi per spiegare le opere di de Chirico e dello stesso Savinio (vi troviamo ad esempio anche l'idea del manichino); in particolare esso è, come ho avuto modo di rilevare nel 1993,<sup>7</sup> l'ispirazione precisa da cui parte de Chirico per costruire il celebre dipinto del *Ritratto di Guillaume Apollinaire*.

Il ritratto “premonitore” di Apollinaire (il bersaglio che si trova sulla templa della silhouette nera, che ricalca il profilo di Apollinaire, fece dire in seguito che si trattava di una preveggenza della scheggia di obice che avrebbe colpito il poeta, durante la guerra, esattamente in quel punto) non fu generato da una metafisica premonizione dechirichiana (che il pittore, sornionamente, accreditava), ma fu semmai ispirato dall'allegoria cristologica-orfica che lo stesso Apollinaire aveva tracciato di se stesso, ferito a morte (nel poema) all'occhio da un falso poeta. La ferita fu dunque, prima che dal ritratto ad olio di de Chirico, preconizzata attraverso la stessa figura autobiografica di Croniamantal,<sup>8</sup> nuovo Orfeo. Dalla lettura del poema, si capisce anche come la sagoma nera non sia solo quella di un *homme-cible* (uomo-bersaglio), ma rappresenti altresì il monumento al poeta stesso, ad Apollinaire-Orfeo. I seguaci di Croniamantal, dopo la sua morte violenta, vogliono erigergli un monumento, una statua a perenne memoria; ma un monumento in marmo, o in bronzo, o in legno, sarebbe troppo poco per lui: “È una cosa troppo vecchia – dice uno dei suoi adepti – [...] bisogna che io gli scolpisca una statua profonda di nulla, come la stessa poesia e la gloria.”<sup>9</sup> Una statua dal significato profondo, fatta “di nulla”; e così nel bosco di Meudon fu scavata una fossa il cui interno era modellato a immagine di Croniamantal, di modo che “il vuoto fosse pieno del suo fantasma”. Anche nel ritratto la sagoma dipinta da de Chirico è un vuoto, un'ombra nera, un nulla pieno del fantasma di Apollinaire.

Il dipinto, che lo stesso Apollinaire definiva “opera singolare e profonda”, ribadendo l'identificazione del suo profilo con l'*homme-cible*, è dunque la trasposizione pittorica di un autoritratto letterario che lo stesso Apollinaire aveva fatto di sé. E se la pipa in gesso da tiro a segno che Apollinaire usava fumare gli poté concretamente suggerire l'idea della sagoma,<sup>10</sup> è certo che egli adottò quella soluzione perché faceva miracolosamente coincidere un fatto formale con il contenuto “interiore”, premonitore e misterioso del poeta-vate Croniamantal e del suo destino, della “statua in negativo”, fatta di vuoto.

Il ritratto è in seguito ricordato in un commosso brano di de Chirico del 1918, un cammeo dell'amico poeta, morto da poco a Parigi.<sup>11</sup> Nel descriverlo, il carattere che egli sottolinea di più e sul quale insiste quasi ossessivamente è quello della melanconia; in un così breve articolo sono molti i punti in cui la cita:



Carpa, illustrazione dell'inizio del XX secolo.

Quando mi s'affaccia alla memoria il suo profilo numismatico che stampai sul cielo veronese d'una mia pittura metafisica, penso alla malinconia grave del centurione romano [...] un uomo macerato nel bagno caldo della malinconia universale. Di malinconie ne conosceva più di una; anzitutto quella del senza-patria [...] versi stampati nella malinconia di quella fatale Avenue de l'Observatoire, posta quasi ai limiti della Città, là ove comincia il porto fumante delle officine operose e sorgono le foreste dei comignoli rossi [...] le spirali della sua cronica malinconia di poeta dal destino triste.

Certamente de Chirico leggeva nel poeta amico le stimmate della malinconia, la musa metafisica che egli aveva celebrato nell'omonimo quadro del 1912, e che lo rendeva quasi un suo fratello spirituale. E il pesce che campeggia in primo piano nel *Ritratto*, una carpa, nel *Bestiaire* di Apollinaire è definita esplicitamente “pesce della melanconia [...] che la morte ha dimenticato”,<sup>12</sup> oltre che simbolo cristologico ripreso dallo stesso poeta,<sup>13</sup> confermando l'identificazione Orfeo-Cristo-Apollinaire. La carpa è per Apollinaire il simbolo della melanconia, musa inquietante sia sua che di de Chirico, dimenticata dalla morte così come la poesia sfugge alla morte attraverso la gloria. Il pesce “sacro” che campeggia emblematico e misterioso al centro del quadro, a fianco dell'ombra di Apollinaire, è per di più rappresentato anch'esso come un “nulla”, cioè non con la sua “presenza” ma attraverso l'assenza della sua forma vuota (suggerita da uno stampo di stagno da cucina per i dolci, che induce nel pittore il suo tipico metodo associativo surreal-metafisico), esattamente come il monumento celebrativo di Croniamantal-Apollinaire. Una sorta di fossile moderno, memoria di epoche primordiali, la cui forma è conservata dal suo vuoto.

La conchiglia, l'altro elemento che compare insieme al pesce nel primo piano del *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, sembra essere invece il simbolo



Formella per dolci francese in forma di carpa (a sinistra). Formella francese per “madeleine” in forma di *coquille saint-Jacques* (a destra).

di pellegrinaggio, di cui parla lo stesso Apollinaire nel *Poète assassiné* (“ragazze vestite con la pellegrina di San Giacomo di Compostella; il loro costume, come s’addice, è costellato di conchiglie Saint-Jacques”);<sup>14</sup> a questa malinconia di pellegrino errante per l’Europa fa cenno anche de Chirico nell’articolo del 1918 sopra riportato, citandola come prima causa (“anzitutto quella del senza-patria”) del suo spirito malinconico. L’ipotesi che la conchiglia Saint-Jacques possa simboleggiare la lira, strumento di Apollo ma anche di Orfeo, che avrebbe origine appunto da una conchiglia, è decisamente inaccettabile, in quanto la lira deriva dal guscio della tartaruga, sia nella mitologia greca<sup>15</sup> sia nella realtà storica, e, infine, anche per Apollinaire.<sup>16</sup> Anche in questo caso, come per il pesce, de Chirico ha scelto la formella “vuota” di un dolce, quello tipico della *madeleine*, a forma di conchiglia Saint-Jacques.

Per quanto riguarda il significato del busto bianco in primo piano, è verosimile che la prima, fulminante ispirazione sia venuta a de Chirico da una testa di cartapesta da barbiere, che egli ricorda nel 1918 in *Zeusi l’esploratore*: “Il cranio di cartapesta in mezzo la vetrina del parrucchiere, tagliato nell’eroismo stridente della preistoria tenebrosa, mi bruciava il cuore e il cervello come un canto ritornante.”<sup>17</sup> L’ambiguità della testa è accentuata dal fatto che non si tratta di un busto classico, anche se l’aspetto bianco marmoreo potrebbe inizialmente suggerirlo. L’uomo dalla calvizie incipiente, ma dal

Alla pagina a fronte:  
*La nostalgie du poète*, estate-autunno 1914,  
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.



capello un po' lungo, ha una pettinatura decisamente moderna, con la riga da una parte, che non potremmo mai riscontrare in alcun esemplare classico: il che conferma il riferimento a una testa da barbiere. È dunque un uomo contemporaneo che viene rappresentato come un busto classico, ed è altresì questo aspetto "moderno" che gli attribuisce quella presenza spaesante e metafisica che infatti riveste, accentuata dalle lenti nere che nascondono gli occhi, rendendolo una sorta di effigie ideale: Omero o Orfeo "moderno", i cui occhiali neri da cieco alludono alla veggenza.<sup>18</sup> Ma il suo significato contestuale rimane di difficile decifrazione: forse si tratta di un'ulteriore allusione al *Poète assassiné*, in particolare all'immagine del padre sconosciuto di Croniamantal (come sconosciuto era quello di Apollinaire).<sup>19</sup>

Vi è un ulteriore elemento, a proposito del tema di Orfeo, che porta a un corto circuito estremamente interessante tra gli amici Apollinaire, Paul Guillaume e de Chirico (nonché a importanti conseguenze nella pittura degli anni venti di de Chirico, che esamineremo più avanti). Si tratta di un testo di Salomon Reinach, che certamente de Chirico e Guillaume conoscevano bene, al punto da usarlo tra loro come allusione cifrata: *Orpheus. Histoire générale des religions*,<sup>20</sup> che de Chirico menziona usando la frase riportata in epigrafe al libro (*Veniet felicior aetas*, da Marco Anneo Lucano). Ivi Orfeo è considerato "agli occhi degli antichi, il 'teologo' per eccellenza, l'istitutore dei misteri che assicuravano la salute degli uomini e, cosa essenziale, l'interprete degli dei". Il testo doveva essere stato un tema di discussione tra i tre amici, se de Chirico lo ricorda scrivendo all'amico lontano Guillaume il 3 giugno 1915.<sup>21</sup>

In ogni caso, dal dipinto dechirichiano emerge un ritratto interiore, simbolico e psichico, potremmo dire, di Apollinaire. Una delle poche opere metafisiche di de Chirico nelle quali esista una precisa iconologia, un rimando letterale a un testo programmatico e sottinteso. Altrove è l'assurdità del mondo a prevalere.

### 13. De Chirico e Apollinaire: i non-luoghi dell'ultima Metafisica parigina, i manichini

Un confronto più approfondito sugli scritti di Apollinaire ci permette di risolvere in termini di maggiore circostanzialità sia il rapporto tra i due artisti sia le conseguenze che questo ebbe sull'evoluzione della Metafisica dechirichiana. Ad esempio, un nodo centrale della Metafisica, che talvolta ha suggerito erroneamente una contiguità inventiva del rapporto de Chirico-Savinio inducendo a enfatizzare lo scambio ideale tra i fratelli, è focalizzato sulla priorità dell'invenzione della figura del manichino, nonché di certe atmosfere e iconografie dechirichiane della fase iniziata tra il 1913 e il 1914. Questa priorità, dibattuta tra gli *Chants de la mi-mort* (pubblicati da Savinio nell'agosto 1914 sulla rivista di Apollinaire "Les soirées de Paris") e le tele di de Chirico della stessa epoca, viene definitivamente risolta dalla lettura delle opere cui Apollinaire lavorava in quel periodo, e in particolare dall'ormai familiare *Le poète assassiné*. Le immagini saviniane che hanno fatto erroneamente supporre (fu Roberto Longhi il primo a suggerirlo,<sup>1</sup> come vedremo, con calcolata malignità) una sua preminenza nella creazione dell'iconografia metafisica del manichino, sono in particolare gli *hommes-cibles* (uomini bersaglio), l'"uomo calvo", gli "uomini di ferro battuto", le statue (ivi compreso un monumento equestre) che popolano gli *Chants de la mi-mort*. Ma già abbiamo visto che l'*homme-cible* è la trasposizione dechirichiana di un episodio fortemente simbolico descritto nel *Poète assassiné*, e dunque de Chirico non può averlo mutuato dal fratello Savinio, il quale da parte sua non fa che riprendere una doppia citazione (da de Chirico e da Apollinaire) nei suoi personaggi-bersaglio; e, sempre nel "romanzo" di Apollinaire, compaiono anche l'uomo calvo<sup>2</sup> e una statua in bronzo che parla e si muove;<sup>3</sup> inoltre, un uomo "senza occhi senza naso e senza orecchie" compare anche in una poesia pubblicata su "Les soirées de Paris" del 15 febbraio 1914 (*Le musicien de Saint-Merry*, poi ripubblicata nei *Calligrammes*).

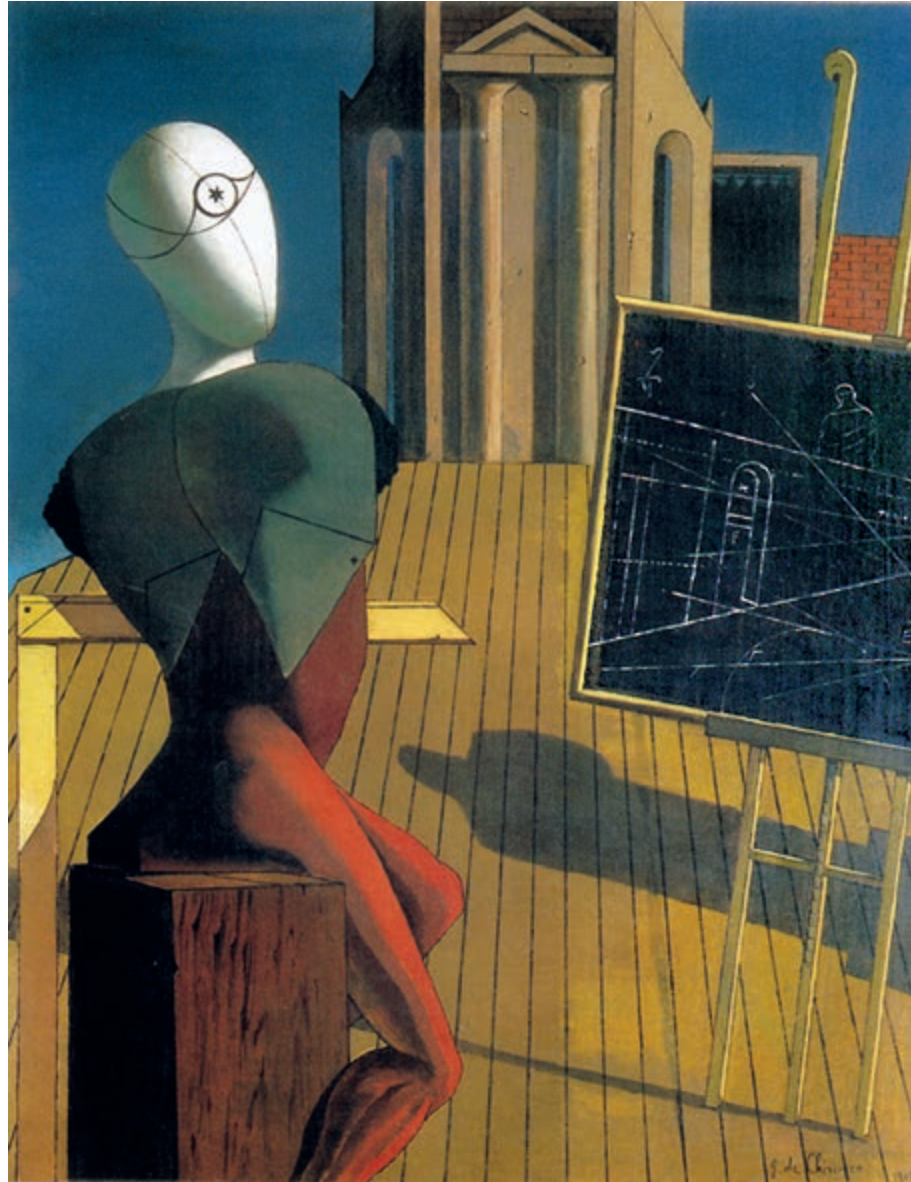
Come si vede, il rapporto viene rovesciato in modo conclusivo, e si potrebbero notare molti altri punti di contatto tra *Les Chants de la mi-mort* di Savinio e gli scritti di Apollinaire: ad esempio, il riferimento a uno dei testi capitali



*Le tourment du poète*, fine 1914,  
The Yale University Art Gallery, New Haven.

di Apollinaire, *Onirocritique* (1908), è in un personaggio del “poema scenico” saviniano che si chiama per l'appunto Onirocrite; ma sono soprattutto le tecniche stilistiche, di poesia libera e di scene dall'andamento imprevedibile, visionario e “surreale”, a ricordare il grande esempio di Apollinaire.

Non è dunque da ipotizzare una possibile dipendenza o reciproca influenza tra i due fratelli nella formulazione del sistema iconografico metafisico (e in particolare del tema del “manichino”), ma semmai è da valutare una dipendenza di entrambi dal poeta francese; una circolarità, una reciprocità di intenzioni ruotanti intorno al perno poetico di Apollinaire, vate indiscusso dell'avanguardia parigina: pur con l'originalità interpretativa indubbia che essi mantengono. Dobbiamo invece vedere un chiaro riferimento di Savinio al fratello per molte atmosfere e immagini sviluppate nel poemetto, in epoca decisamente successiva all'invenzione dechirichiana: la statua equestre, le luci gialle e verdastre che lampeggiano sulle scene ingombre di elementi disparati e di macchinari inspiegabili ecc. Il manichino nasce dunque come una proiezione apollinairiana dell'“uomo macchina” delle avanguardie, ma in de Chirico non assume solo un'iconografia definita e assolutamente originale: anche il suo significato viene individuato in termini molto personali, autonomi, talvolta con la consueta capacità dechirichiana di contaminare livelli “bassi”, banali di ispirazione, facendoli trascendere in immagini di enorme forza evocativa (come il manichino della *Nostalgie du poète*, che ne è una delle più precoci rappresentazioni, evidentemente desunto da un manichino sartoriale). In continuità col pensiero nietzschiano della prima Metafisica, il manichino assume l'aspetto dell'uomo deprivato della sua coscienza razionale, parvenza enigmatica in mezzo alle altre enigmatiche presenze del mondo, uomo primordiale all'alba della storia. La sua comparsa, nella pittura dechirichiana, esattamente in coincidenza con lo scoppio della prima guerra mondiale (estate 1914) e con le sue prime tragiche epifanie (un bombardamento a Parigi, di cui l'artista fu testimone),<sup>4</sup> rappresenta il senso dell'alienazione umana causata dal conflitto. Emerge uno spaesamento e molto probabilmente un'incapacità, ormai, di far affiorare chiaramente i contenuti classici espliciti, presenti nelle statue marmoree o nei calchi scultorei dipinti negli anni e mesi appena precedenti. Come se la classicità ellenica e italica, che sempre aveva permeato esplicitamente i suoi primi dipinti metafisici, fosse stata messa in crisi dalla brutalità cieca della guerra. Tuttavia la visione dechirichiana rimane sempre intatta sullo sfondo, anche in presenza della crisi. I manichini assumono comunque il ruolo di “muse” (in *Le voyage sans fin*, una delle prime rappresentazioni del manichino, esso emerge da un pannello classico delineato a carboncino, quasi fantasmatico),<sup>5</sup> di vaticinatori (*Le vaticinateur*): forse, anzi, questo ulteriore scollamento dalla



*Le vaticinateur*, inizio 1915,  
The Museum of Modern Art, New York.



*Le duo*, inizio 1915,  
The Museum of Modern Art, New York.

realtà psicologica, “umana” e classica, rende ancora con maggior efficacia il ruolo “misterico” dell’oracolo invaso dallo spirito vaticinatore. E tuttavia i riferimenti classici continuano, più celati, al di là delle apparenze, a lavorare nella costruzione dei quadri: *Le duo* è chiaramente ispirato a una statua antica, *Oreste e Elettra*, che de Chirico aveva visto a Roma negli anni di formazione e che aveva evidentemente a lungo operato nel suo inconscio; sono identiche le proporzioni delle figure, le posizioni dei piedi e delle gambe, dell’abbraccio liricamente accennato. Se si considera che questo tema diventò per de Chirico uno dei più fecondi, dando alla luce dipinti cardinali come *Ettore e Andromaca* e *Il figliol prodigo*, o ancora *Oreste e Pilade*, si intuisce quanto il substrato classicista abbia operato profondamente fin dal periodo metafisico, e non solo da quello successivo di “Valori Plastici”.

Nella pittura di de Chirico, al di là dell’ispirazione all’uomo statua, al manichino, sono comunque presenti molteplici riferimenti alle opere di Apollinaire; citiamo qui alcuni elementi utili a sottolineare questo rapporto, oltre a quelli più evidenti che si sono constatati nel *Ritratto di Guillaume Apollinaire*. Ad esempio, Calvesi ipotizzava la dipendenza dei misteriosi geroglifici, che appaiono a partire dal 1914 nei quadri di de Chirico, dai trattati di divinazione e magia che egli poteva conoscere attraverso Apollinaire;<sup>6</sup> non c’è dubbio che il poeta frequentasse simili testi, e nelle sue stesse opere se ne trova il riflesso. In *Les trois don Juan* (datato 1914, ma pubblicato nel 1915) il primo capitolo si intitola *Les prédictions de l’astrologue*, e vi compare un *maître Max Jacobi*, evidente ritratto dell’amico scrittore ed esoterista Max Jacob, che divina attraverso chiromanzia, sciomanzia, neomanzia, negromanzia e oniromanzia. Quei segni divinatori, associati ai geroglifici delle antiche civiltà alle origini del mondo,<sup>7</sup> oggetto di curiosità e di studio per Apollinaire, non tardarono a interessare lo stesso de Chirico, per quell’allusione a temi che già gli erano cari da anni: la “preistoria” dell’umanità e la sensazione del presagio, l’oracolo e il mistero, il non-senso che si può esprimere attraverso segni di cui si ignora il significato. Tuttavia, non è da escludere che quei segni incomprensibili siano stati contaminati da de Chirico con degli esempi della più moderna stenografia, secondo un procedimento di crasi tra antichità e contemporaneità che gli era tipico.

Ancora, il cannone, di cui Jean Clair intuì la provocante valenza fallica, presente nel quadro *La conquête du philosophe*, potrebbe derivare dal passo del *Poète assassiné* (cap. VII)<sup>8</sup>, dove una donna “saggia” esclama a proposito dei cannoni che sono dei “vigorosi priapi”; ma sono soprattutto le assonanze



*Oreste e Elettra* (Gruppo Ludovisi, opera di Menelaos), originale greco del I sec. d.C., Palazzo Altemps – Museo nazionale romano, Roma.

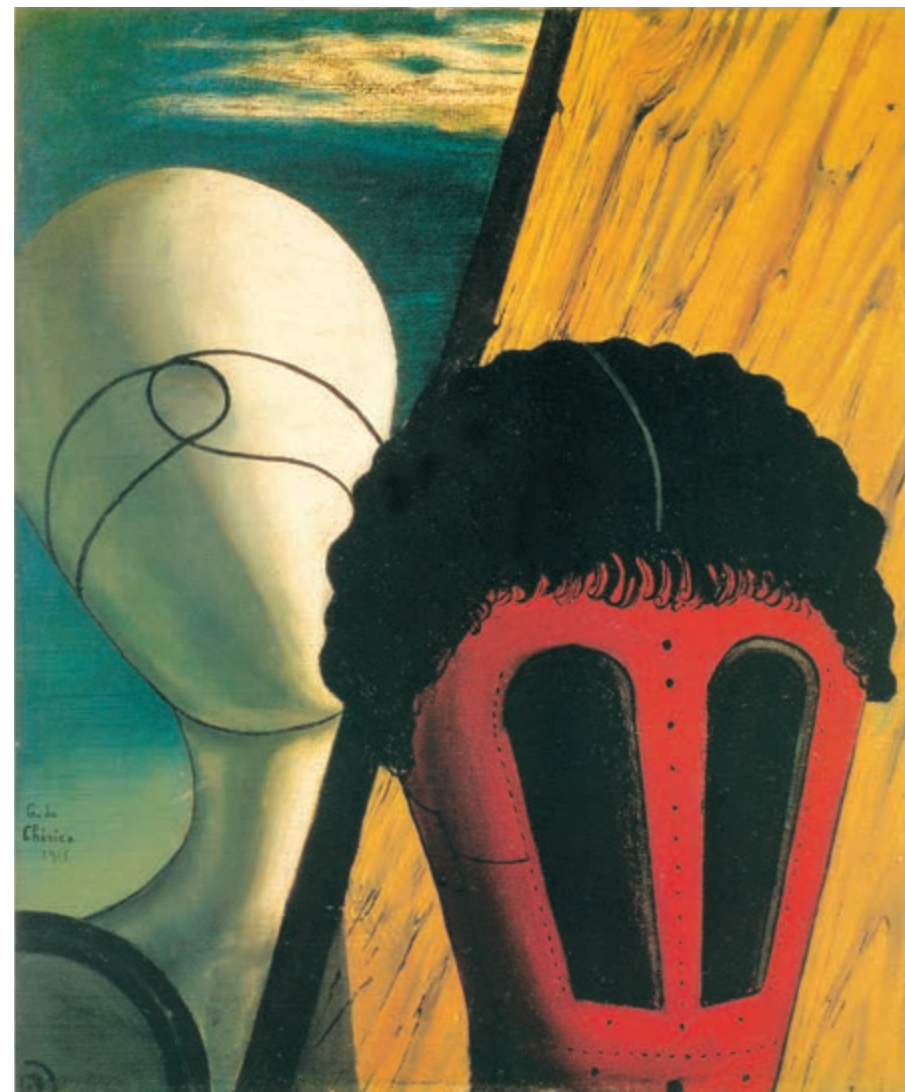
tra le poetiche dei due artisti<sup>9</sup> a indurre un rapporto così intenso da giustificare un evidente mutamento dello stile di de Chirico.

Il rapporto con Apollinaire fu dunque estremamente produttivo per de Chirico; egli dedusse dal poeta amico simboli, segni, temi anche fondamentali quale il manichino e, in definitiva, una forma espressiva sempre più cabrata sulle immagini oniriche, su uno scardinamento della rappresentazione. Dalle *Piazze d'Italia* del 1910-inizio 1914, ancora plausibili pur nella loro spazialità progressivamente forzata da sottili e sempre più allarmanti incongruità prospettiche, ricche di riferimenti a luoghi simbolici o della memoria, egli giunge ad elaborare spazi vieppiù innaturali, privi di riferimenti esteriori e invece tutti rivolti a far emergere dall'interno della psiche nodi associativi che suggeriscano l'equivalente dello spaesamento visionario, della "rivelazione" nietzschiana e schopenhaueriana, non più velata dalla malinconia dei luoghi, ma assediata dagli enigmi sempre più aggressivi di oggetti sproporzionati e indecifrabili.

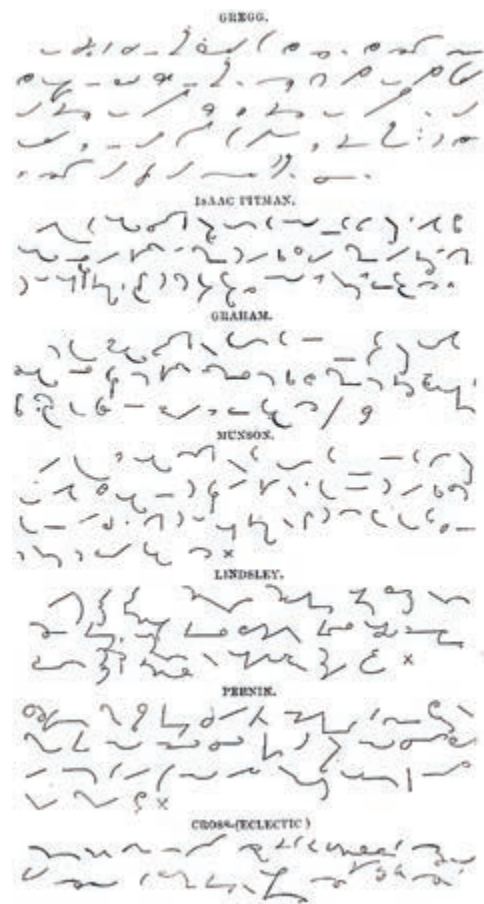
Gli spazi divengono infatti claustrofobici, gli oggetti irrecognoscibili o trasfigurati, le architetture quinte assiegate di pilastri e timpani privi di logica costruttiva, agglomerati in maniera spesso incongruente, impossibile. I pochi oggetti ancora riconoscibili si avvicinano l'un l'altro senza alcun senso comune: un busto di Apollo accanto a un guanto di gomma fuori proporzione; carciofi e cannoni; caschi di banane abbandonati in mezzo a strade deserte; strumenti e giocattoli alieni; busti di bambole e stampi per dolci a forma di pesci o di *madeleine*; anatomie di atlanti medici e quadri nel quadro che allontanano ancora di più la percezione del mondo a stadi anteriori, imperscrutabili. Gli elementi che richiamano a una realtà vissuta, seppur trasformata, scompaiono lasciando il campo a mondi alieni, sempre più onirici. I personaggi, che siano vati, viaggiatori inquietanti, ombre di esseri viventi o di statue di uomini, sono spodestati dalla loro umanità, manichini: oggetti senza scopo in un mondo senza spiegazioni.

La Metafisica parigina, a partire dall'inizio del 1914, cambia dunque bruscamente direzione, sceglie una poesia che assomma Nietzsche a Weininger e ad Apollinaire, il potente amico che lo aveva inserito nelle avanguardie mondiali, il fratello elettivo apolide e melanconico. I dipinti di quell'epoca, anche dopo la partenza di Apollinaire da Parigi, saranno sempre coerenti con la nuova direzione, e un contratto che vedrà de Chirico cedere più o meno tutta la sua produzione al mercante Guillaume, anch'egli amico di Apollinaire, sancirà non solo un successo di critica, ma anche una relativa tranquillità economica e una maggiore solidità psicologica.

Questo distacco visionario proseguirà senza soluzione di continuità anche nel periodo ferrarese, ma mediato da un progressivo ritorno a riferimenti



*Les deux sœurs*, prima metà del 1915,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



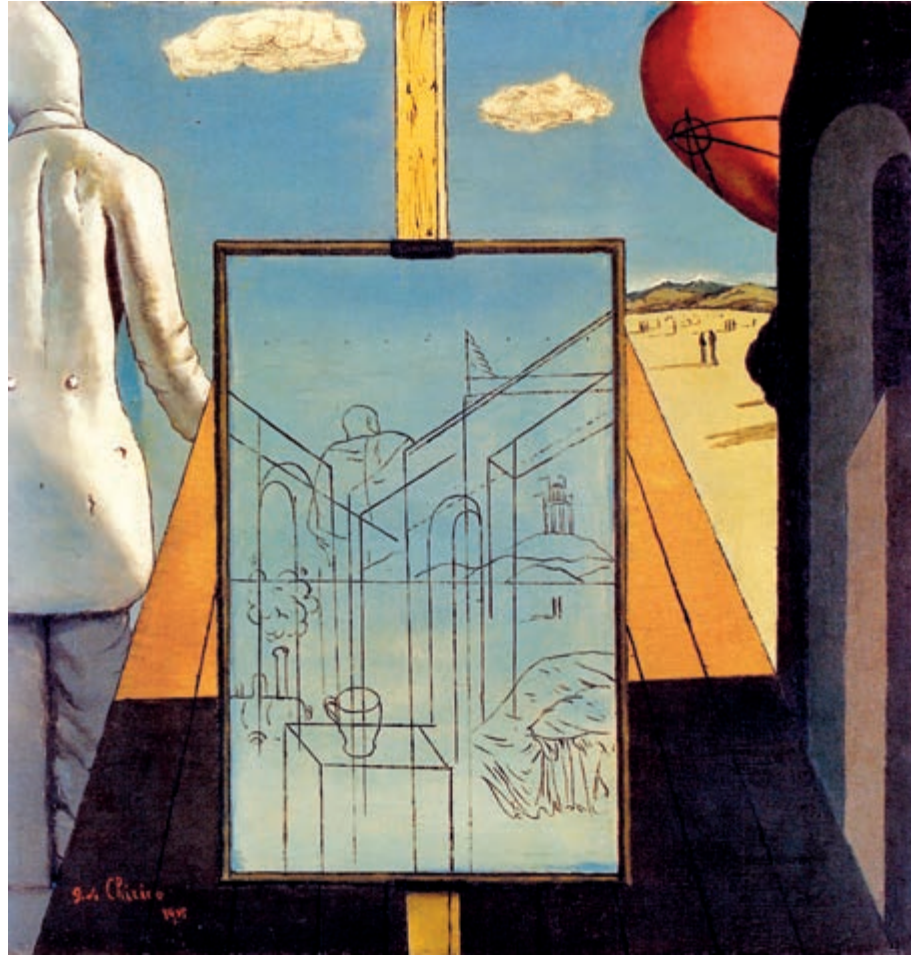
“Vari metodi stenografici a confronto”, da un manuale del 1897.

reali, rappresentati dalle “camere” che, pur nella loro inquietante claustrofobia, costituiscono un’ambientazione nuovamente realistica alla visione interiore e onirica.

L’avversione teorica di de Chirico ma soprattutto di Savinio rispetto ai sogni, che ha fatto sovente escludere o sottovalutare<sup>10</sup> la componente onirica nella genesi delle pitture di de Chirico, va in realtà letta con attenzione e discernimento non solo storico, ma anche psicologico. De Chirico fu sempre singolarmente assertivo nelle sue posizioni teoriche, portato a contraddire radicalmente, per amore di polemica, anche una sua affermazione di pochi mesi prima: è il caso della sua valutazione del futurismo, fino all’aprile 1919 considerato una “nécessité [...] indiscutable”,<sup>11</sup> un movimento che “giòvò immensamente” alla nuova arte moderna,<sup>12</sup> ma che alla fine dello stesso



*L'arc des échelles noires*, estate-autunno 1914, collezione privata.



*Le double rêve du printemps*, prima metà del 1915,  
The Museum of Modern Art, New York.



*La pureté d'un rêve*, prima metà del 1915,  
collezione privata.



*Le poète et le philosophe*, prima metà del 1915,  
collezione privata.

anno diviene un'aberrazione, che “non ha nullamente giovato alla pittura italiana”.<sup>13</sup> In questo gioco polemico, in cui più discretamente rientra anche Savinio, la posizione sul sogno subì notevoli mutamenti progressivi: di sogni come fonte di ispirazione artistica parla de Chirico nei manoscritti dell'epoca parigina, così come Savinio ricorda che gli *Chants de la mi-mort* non sono altro che “canti del sonno” o del sogno: “Durante il sonno – che alcuni vogliono una mezza morte – io vivo, e anzi in modo più precipitoso del reale. Ove mi avrà condotto Ermete oneiropompo...?”<sup>14</sup> Ma è anche de Chirico che la pensa allo stesso modo, in un manoscritto da riferirsi esattamente al 1914-1915: “Affinché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che esca completamente dai limiti dell'umano: il buon senso e la logica vi mancheranno. In questo modo essa si avvicinerà al sogno e anche alla mentalità infantile.”<sup>15</sup> Anche Soffici rimarca, nel suo primo articolo su de Chirico,<sup>16</sup> come la sua pittura sia propriamente una “scrittura di sogni”. In seguito la posizione filo-onirica si attenua (e comprensibilmente) al tempo del ritorno all'ordine, fino a diventare, al sopraggiungere della polemica col surrealismo (che sul sogno basava uno dei punti più importanti del suo metodo), un motivo di distinzione, anche polemica.

Il sodalizio con Apollinaire e l'influenza della sua *onirocritique*, il metodo del sogno innestato alla poesia, coincide dunque con lo sviluppo in de Chirico di spazi sempre più irreali (che evidenziano la composizione quasi astratta del quadro) e contigui allo stato onirico, di non-luoghi, o meglio, luoghi della coscienza interiore. Manichini, forme inspiegabili, scritte indecifrabili li popolano da ora in avanti, segni di una coscienza allo stato primordiale, di un vaticinio appena espresso: che invece di rendere più chiaro il mondo, lo rende ancora più imperscrutabile.

## 14. La prima Metafisica ferrarese

Quando l'Italia entra in guerra, nel maggio 1915, de Chirico e il fratello sono richiamati in Italia. Apollinaire era già a sua volta partito militare a metà del 1914. De Chirico affida al suo mercante Guillaume alcune delle sue opere parigine (altre gliene farà in seguito consegnare dalla madre, mentre era già in Italia,<sup>1</sup> altre saranno in seguito – nel dopoguerra – ritirate dall'amico poeta Ungaretti su sua richiesta), e abbandona Parigi. Inizialmente i fratelli sono destinati al distretto militare di Firenze, città nella quale avevano registrato la cittadinanza italiana, poi vengono trasferiti a Ferrara, nel giugno. L'interruzione del fecondo periodo parigino e l'iniziale difficoltà di dipingere sotto le armi generano in de Chirico un periodo di smarrimento, di incertezza. L'artista tuttavia viene incardinato come "scritturale", e questo gli dà di fatto la possibilità di ricominciare a dipingere, soprattutto a partire dall'autunno 1915, dopo un periodo di assestamento. Per de Chirico inizia un nuovo ciclo creativo: in contatto, grazie a Guillaume, con Tzara e il dadaismo zurighese, invia disegni e foto delle sue opere alle riviste dadaiste ("291", "Dada II"). Rimane in contatto con Soffici, con Apollinaire, col suo mercante parigino Guillaume; incontra nuovi amici ferraresi: Filippo de Pisis, il poeta Corrado Govoni; tramite Soffici inizia un rapporto diretto con Papini. Il rapporto con Guillaume, dicevamo, è molto intenso: evidentemente l'artista sperava di tornare presto, a guerra conclusa, a Parigi, e intrattiene un epistolario con punte di toccante amicizia e confidenza con l'amico mercante,<sup>2</sup> cui continua a inviare quadri ottemperando per quanto può al contratto stabilito in Francia.

I quadri dipinti nella seconda metà del 1915 a Ferrara oscillano tra diverse riflessioni: ritratti, come quello dell'amico commilitone Carlo Cirelli (dell'ottobre), che si collocano nella scia dei ritratti parigini come quello di Mme Gartzzen; una *Natura morta* decisamente eccentrica, un *unicum*, dall'aspetto naturalistico ma esposto a una luce elettrica innaturale, dove la materia vegetale sembra trasformata in pietra dura; e infine scene che derivano sì dalla metafisica "apollinairiana" dell'ultimo periodo parigino, ma come "zoomate", incardinate sui particolari che rendono la scena se possibile ancor più claustrofobica, in cui i primi piani prendono campo sugli sfondi. Al culmine delle so-



*Ritratto di Carlo Cirelli*, ottobre 1915, collezione privata.

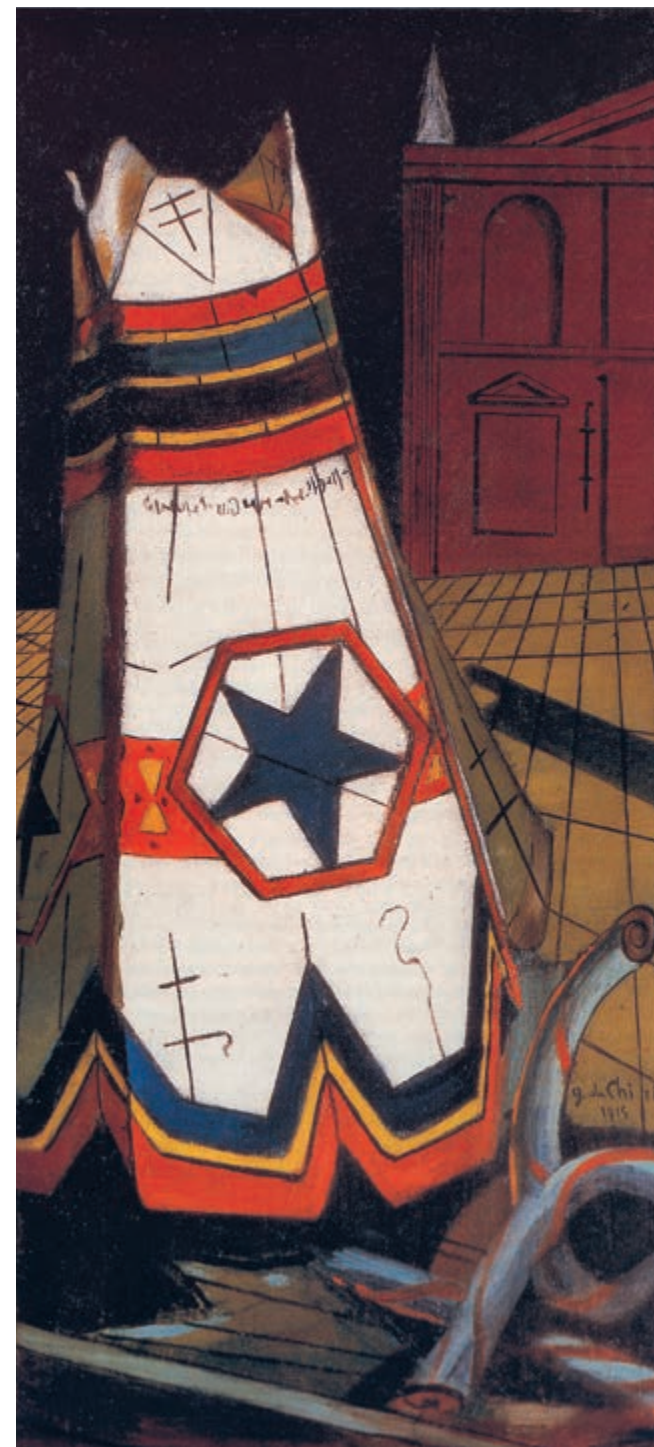


*Portrait de Paul Guillaume*, prima metà del 1915, Musée de Grenoble, Grenoble.



*Natura morta*, autunno 1915,  
collezione privata.

Alla pagina a fronte:  
*Les jouets du prince*, autunno 1915,  
The Museum of Modern Art, New York.



lite prospettive precipiti derivate dall'immagine dei tavolati delle navi (paccobotti) o di una scena teatrale, cominciano a emergere edifici ferraresi (facciate di chiese rinascimentali, scorci del castello ducale), che vanno a sostituirsi alle architetture delle passate *Piazze d'Italia*, rinnovandone il senso di melanconica lontananza, di spiazzante nostalgia architettonica. Ma anche gli oggetti iniziano a presentare modifiche essenziali: gli oggetti parigini, per lo più indefinibili e misteriosi, vanno trasformandosi in comuni rocchetti, biscotti, scatole di cartone colorato. *Les projets de la jeune fille* ricalca, rinnovandolo, il tema di *Le chant d'amour*: ma il guanto di gomma arancione è ora un guanto di pelle dall'aspetto più familiare, l'architettura dalle arcate misteriose si è trasmutata nel castello estense, la sfera rossa e assoluta si è trasformata in rocchetti di filo cilindrici; l'effetto non è meno spiazzante, ma gli elementi sono tratti da un'*imagérie* diversa, che fa riferimento alle vuote strade della capitale estense, alle vetrine ricolme di oggetti semplici e affastellati, depositati in negozi sonnolenti in attesa di qualcuno che gli dia uno scopo (come nel "guanto" di Klinger, una delle matrici della sua ispirazione metafisica). Sembra insomma che de Chirico cerchi di riannodare i fili della sua ispirazione, con occhi nuovi, di inserire nella sua particolare "mitologia" i nuovi segni che Ferrara gli suggerisce. Vetrine di provincia con oggetti disordinati, dimenticati forse da generazioni, quasi vetrine di una *Wunderkammer* dove si annidano stranezze di mondi lontani, oggetti il cui uso è stato apparentemente dimenticato e sembra appartenere ad altre, remote culture. In questo contesto si inserisce l'acuto interesse per il ghetto ebraico di Ferrara, dove questi elementi erano enfatizzati da un senso persino maggiore di staticità, di atemporalità. Chi abbia avuto una consuetudine con la Grecia, ancora alla fine del secolo scorso, troverà queste immagini di oggetti polverosi accumulati in una vetrina di una familiarità estrema. De Chirico dovette vedervi e riconoscerli, in contrasto con la brillantezza delle vetrine di Parigi, una straniante analogia con le sue impressioni elleniche infantili; il carattere mercantile e balcanico della Grecia doveva avere molti lati simili al carattere mercantile e a un tempo cosmopolita e conservatore delle botteghe del ghetto: "Quello che mi colpì soprattutto e m'ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora, erano certi aspetti d'interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovavano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane. A tale periodo appartengono i quadri detti 'interni metafisici'."<sup>3</sup> Ma partendo da questo stimolo de Chirico, che fin dalle incursioni nella Biblioteca Nazionale di Firenze si interessava profondamente di culture "altre", mediorientali, orientali, storiche, religiose,<sup>4</sup> scopre un fascino analogico tra la visione ebraica e le sue personali ricerche. Ma a mio parere, non è, come è stato interpretato spesso, anche recentemente,<sup>5</sup> un interesse puramente estetico e dunque "esoti-



*Les projets de la jeune fille*, inverno 1915,  
The Museum of Modern Art, New York.

co”, bensì più complesso: comparativo, strutturale, culturale, filologico. Ce lo suggerisce non solo la gamma delle sue letture note, quelle fiorentine intorno al 1910, nelle quali già rientrava pure un preciso interesse per la religione ebraica, ma anche quella altrimenti nota del Reinach, non archeologo ma storico delle religioni.<sup>6</sup> Nell’interpretazione di Reinach l’ebraismo è, assieme al paganesimo greco, la religione fondante della civiltà occidentale, e dunque in questo senso de Chirico la legge sotto un aspetto “primitivo”, asciutto, icastico, originario, che coincide, tanto quanto la visione pagana, con l’essenza semplificativa della sua visione avanguardistica, fondata sulla figura divinatoria dell’oracolo, che crea il corto circuito tra sovrumano e umano, come i profeti ebraici lo creano tra divino e umano. *L’ange juif*, *Natura morta evangelica I*, ma soprattutto *Le rêve de Tobie* sono i paradigmi di questa idea: nel *Rêve de Tobie* l’unione tra il dio Mercurio – (la colonnina del termometro) “dio dei misteri”<sup>7</sup> – e l’angelo biblico di Tobia, che ridà la visione all’uomo, crea la saldatura tra le due visioni primigenie e fondative. Un mondo primitivo e ancestrale che, in maniera analoga quanto personale, Carrà interpreterà come equivalenza con il primitivismo “negro”, massima semplificazione formale e concettuale.<sup>8</sup>

Le dimensioni dei quadri ferraresi sono inizialmente, tra 1915 e 1916, molto piccole, indice della difficoltà a dipingere nella nuova e inedita situazione, e questo favorisce evidentemente le prospettive ravvicinate, la lenticolarità della rappresentazione degli oggetti, l’osservazione ravvicinata dei dettagli.

Nascono anche nuove meditazioni sull’arte del suo tempo, e di conseguenza nuovi accenti compaiono nei suoi dipinti. De Chirico sembra distaccarsi con qualche polemica dall’ambiente parigino, dopo aver avuto nel 1913 un significativo quanto transeunte e veloce avvicinamento sperimentale con quelle specifiche esperienze artistiche (alludiamo al momentaneo echeggiare gli stilemi picassiani, matissiani ecc.). Scrivendo a Guillaume, infatti, critica la sua scelta di sostenere Amedeo Modigliani e Maurice Utrillo, commenta con sufficienza le riprese di Francis Picabia dalle sue opere, salva il “demoniaco” Picasso ma critica aspramente “il suo stato maggiore di cretini idrocefali”<sup>9</sup>; con Soffici, il 12 dicembre 1915, fa invece una riflessione più ampia e significativa: rivaluta i futuristi, cui fino ad allora non aveva mai guardato, che ritiene più originali e lirici dei francesi, compresi cubisti e fauves:

Io vorrei essere più unito a loro perché in loro trovo più bellezza, più fatalità e più avvenire che nelle altre creazioni moderne, compreso il cubismo; quest’ultimo anzi eminentemente francese, si basa sull’estetica; sulla parte saporita della pittura, sul “joli” dell’arte [...] destinato a declinare. Naturalmente anche nel gruppo futurista italiano vi sono molte debolezze [...] ma ciò non importa e io credo che tra di loro uno possa meglio mantenere la propria personalità che tra i cubisti ed i “Fauves” di Parigi.<sup>10</sup>



Ardengo Soffici *Bifszf+18. Simultaneità. Chimismi lirici*, 1915, copertina.

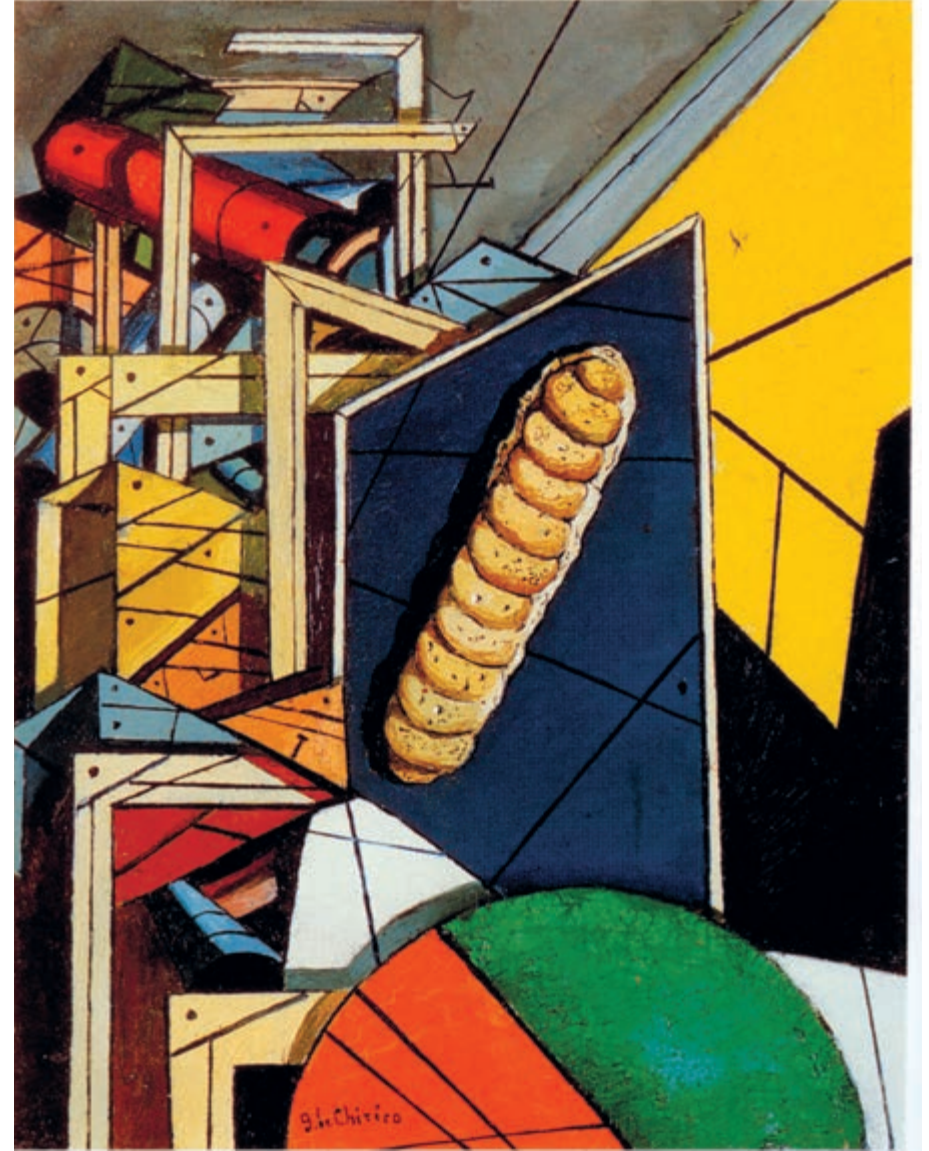
Estremamente significativo quest’ultimo dato, che viene elaborato in dialettica con Soffici, uscito l’anno precedente dal futurismo ma ancora implicato nei risvolti di quell’estetica; nonostante ciò questa riflessione di “italianità” lo coinvolge sinceramente, e a partire dal 1916 si cominciano a vedere, negli affastellamenti di oggetti geometrici (squadre, righe da architetto, goniometri, strumenti curvilinei),<sup>11</sup> riflessi delle composizioni “meccaniche” futuriste, come aveva giustamente segnalato Calvesi.<sup>12</sup> Ma certo nelle recenti composizioni geometriche e serrate, si coglie anche un riferimento alla copertina del libro di Soffici *Bifszf+18. Simultaneità. Chimismi lirici*, che de Chirico vede in una libreria di Ferrara nel gennaio 1916 e compra e sfoglia costantemente, come non cessa di ricordare nelle lettere allo stesso Soffici.

Il rapporto con Soffici si consolida velocemente, al punto che questi suggerisce di organizzare a Firenze una mostra assieme a de Chirico e al suo intimo amico Carrà, le cui ultime opere ancora de Chirico non conosce.

I dipinti del 1916 vanno chiudendo l’apertura spaziale elaborata nell’anno precedente disponendo, in spazi astratti e paradossalmente privi di elementi architettonici, oggetti di studio (quelli che vedeva intorno a sé negli uffici militari), elementi meccanici inspiegabili, biscotti e dolci ferraresi, la cui de-



*Composizione metafisica*, primi mesi del 1916,  
collezione privata.



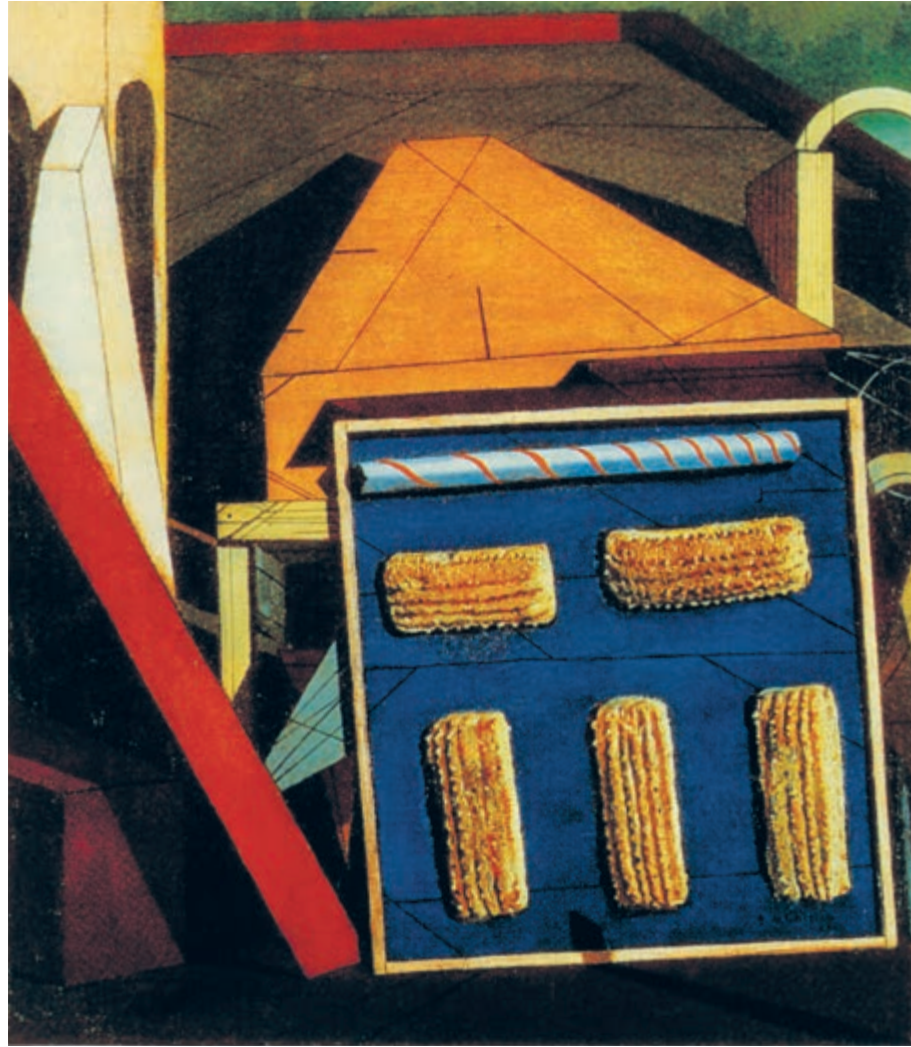
*La nostalgie de l'ingénieur*, prima metà del 1916,  
Chrysler Museum of Art, Norfolk.



*Le fidèle serviteur*, metà del 1916,  
The Museum of Modern Art, New York.



*Le salut de l'ami lointain*, metà del 1916,  
collezione privata.



*Le doux après-midi*, metà del 1916,  
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

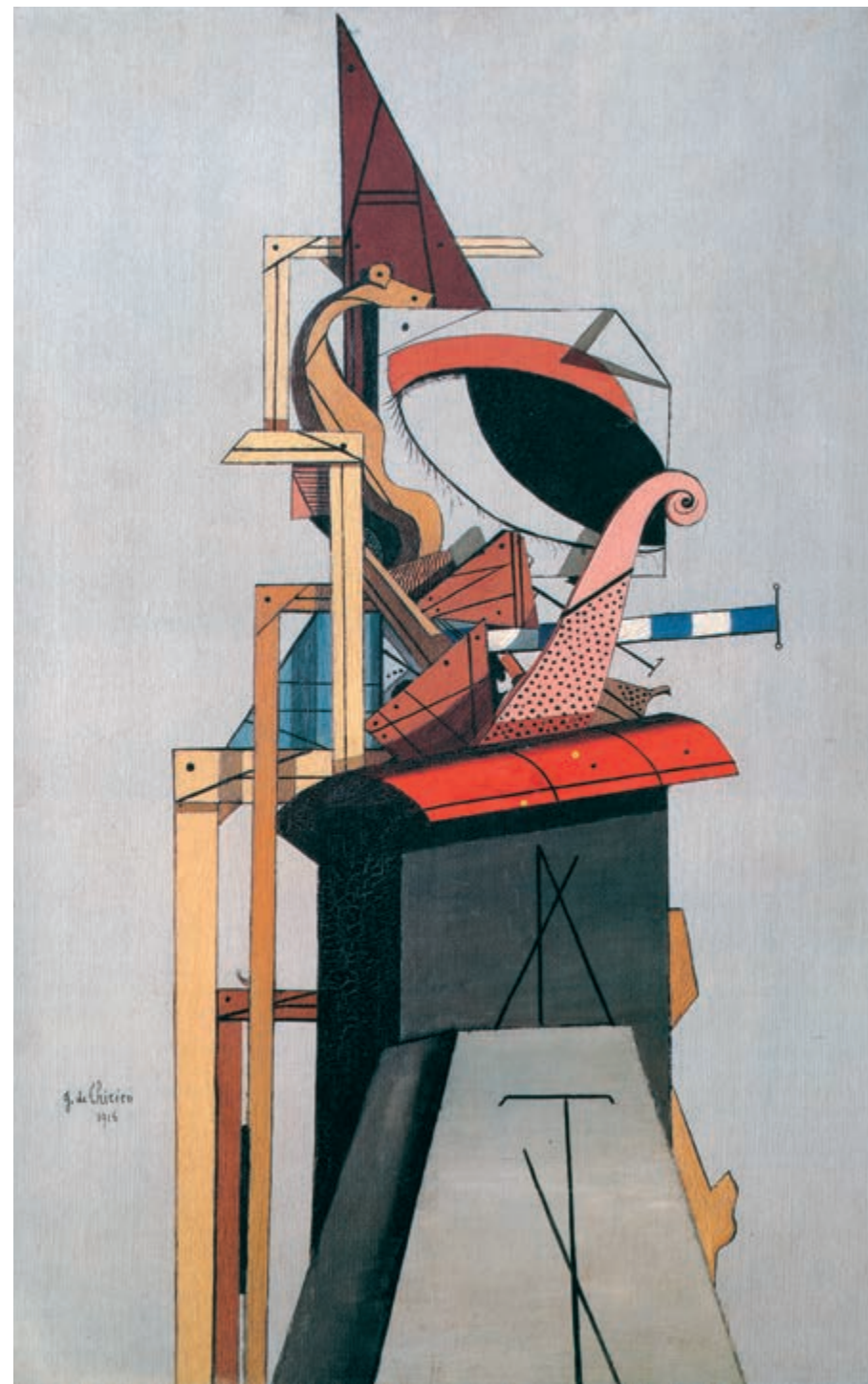


*La révolte du sage*, metà del 1916,  
Estorick Collection of Modern Italian Art, London.



*Interno metafisico con grande officina*, estate 1916,  
Staatsgalerie, Stuttgart.

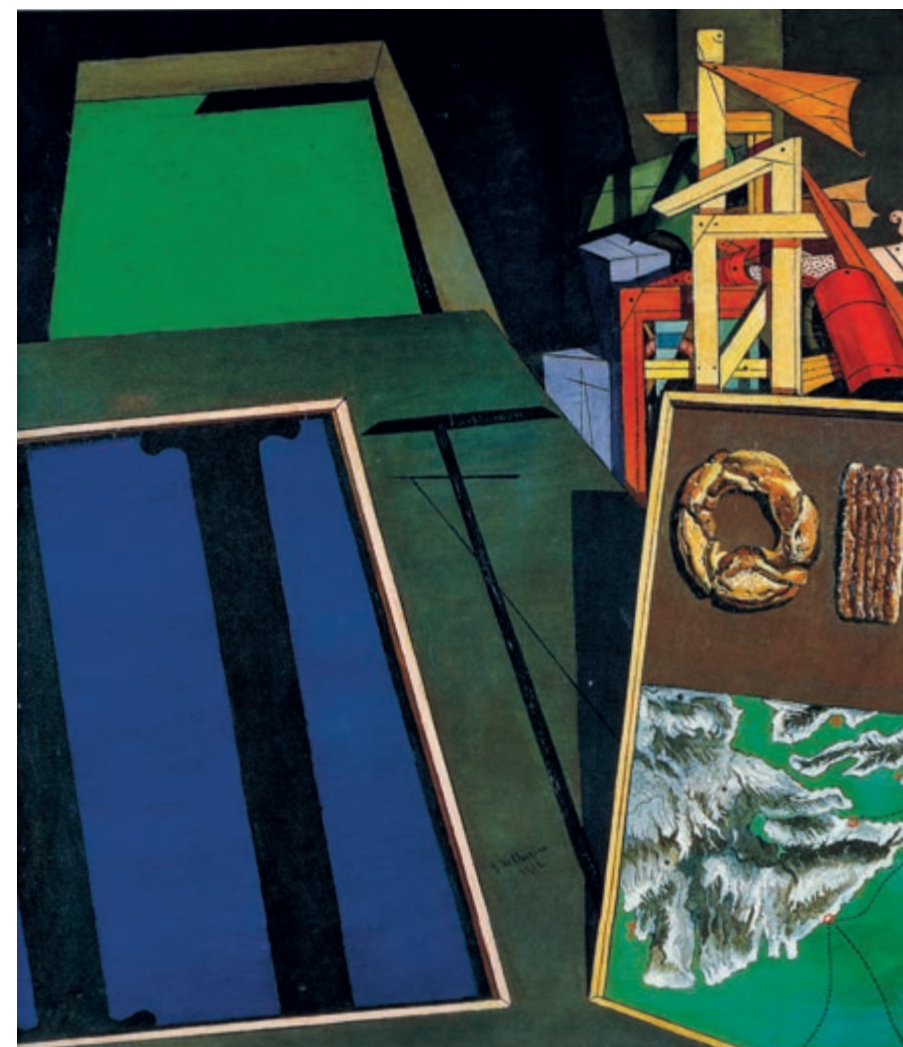
Alla pagina a fronte:  
*L'ange juif*, estate 1916,  
The Metropolitan Museum of Art, New York.

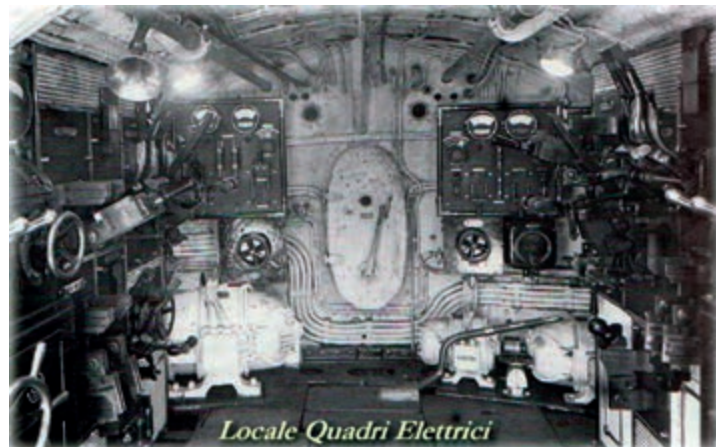




Carta geografica dell'Istria del 1916.

contestualizzazione li fa sembrare reperti archeologici di ere passate disposti in classificatori di laboratori scientifici, e infine carte militari di mondi bellici tracciati da percorsi navali. A questo proposito va rilevato come, dei quattro dipinti finora noti che contengono carte militari incastonate nella composizione,<sup>13</sup> ben due rappresentino l'Istria.<sup>14</sup> Carrà ne riprese letteralmente il tema l'anno seguente, nel suo dipinto *La musa metafisica*. Questo dettaglio non solo colloca de Chirico in una convinta posizione di irredentismo militare, che voleva vedere l'Istria, culturalmente italiana, annessa allo stato nazionale, ma carica di una valenza politica e ideale le apparentemente ermetiche e spesso indecifrabili composizioni ferraresi (naturalmente le carte geografiche, negli altri casi non facilmente identificabili, rimangono continue allusioni al viaggio e alla partenza).<sup>15</sup> È una posizione perfettamente compatibile con l'apprezzamento dei futuristi riferito, nel dicembre del 1915, a Soffici, perché unici artisti in cui si distingue "ancora questo spirito

*Natura morta evangelica I*, settembre-dicembre 1916, Osaka City Museum of Modern Art, Osaka.



Interno di un sommergibile della prima guerra mondiale.

italiano espresso in politica da un Cavour e un Mazzini in guerra da un Garibaldi ed un 'Gran Re'.<sup>16</sup>

L'associazione con l'Istria ci permette altresì di datare con maggiore precisione, all'interno del 1916, non solo i due dipinti che la rappresentano, ma l'intero gruppo con le carte geografiche, strettamente analogo dal punto di vista stilistico. Infatti nel 1916 era avvenuto un episodio che aveva profondamente commosso l'intera popolazione italiana, riportando bruscamente alla ribalta la questione istriana. Nazario Sauro,<sup>17</sup> irredentista istriano arruolato nell'esercito italiano, aveva compiuto fin dall'inizio della guerra una serie di importanti azioni militari contro gli austriaci, ma durante l'ultima incursione, partita a fine luglio, fu catturato col suo sommergibile, incagliatosi nel golfo del Quarnaro; identificato come istriano, fu processato per alto tradimento e impiccato il 10 agosto. La notizia arrivò in Italia solo il 28 agosto, e fece un grande scalpore.<sup>18</sup> L'esecuzione di quel gruppo di dipinti va dunque contestualmente collocata alla fine dell'anno, nei mesi tra il settembre e il dicembre 1916, come allusione a tale episodio. E il coacervo di riquadri con oggetti, di squadre e segmenti tubolari, non è escluso che evochi l'affollato intrico degli interni dei sommergibili della prima guerra.<sup>19</sup>

Cieli verde veronese di consistenza metallica e soffitti le cui travi si mimetizzano con le squadre e le righe militari sono gli unici, radi accenni a spazi ancora comprensibili. In diversi dipinti di quest'epoca sventola una sottile bandiera: "il cuore mio sventola 'spiegato come una bandiera'," scrive de Chirico a Soffici, citando un verso del suo amico.<sup>20</sup>



*La mélancolie du départ*, settembre-dicembre 1916, Tate, London.



Dall'alto in basso:  
*La politique*, settembre-dicembre 1916,  
collezione privata.

Veduta satellitare del golfo di Volos (dettaglio).



*Le corsaire*, settembre-dicembre 1916,  
The Albert C. Barnes Foundation, Philadelphia.

## 15. Dal sodalizio con Carrà alle *Muse inquietanti*

Soffici introdurrà de Chirico alla conoscenza del suo vecchio amico futurista Carrà, che aveva anch'egli da qualche tempo abbandonato il movimento. Nel 1916 Carrà era in piena crisi creativa, e ricercava una solidità originaria attraverso la rappresentazione di un mondo infantile, che attingeva parallelamente da Giotto, Paolo Uccello e Picasso proto-cubista, primitivista.

Sospinto da Soffici, che considerava i due fratelli de Chirico tra i pochi italiani degni di nota (di Savinio aveva molto apprezzato *Hermafrodito*),<sup>1</sup> Carrà mostra inizialmente qualche riserva su de Chirico, la cui pittura considera una “fredda razionalizzazione letteraria”: giudizio piccato, va detto, suscitato forse dagli elogi sinceri profusi da Soffici verso de Chirico e dalla parallela freddezza mostrata invece da questi per le sue ultime pitture.<sup>2</sup> Tuttavia egli si farà trasferire prima a Pieve di Cento, poco distante da Ferrara, dove si incontra finalmente con de Chirico alla fine di marzo, e infine nella città estense all'inizio di aprile 1917. Il rapporto sarà intenso e proficuo: entrambi rifugiati nel nosocomio militare, l'ospedale Villa del Seminario, al riparo dalle operazioni di guerra e parimenti dai doveri d'ufficio, i due artisti si frequentarono assiduamente per poco più di quattro mesi, fino alla partenza di Carrà verso la metà d'agosto, ma da questo incontro furono profondamente e reciprocamente segnati (Carrà in molto più ampia misura). Probabilmente de Pisis aveva favorito questa “residenza speciale” nel nosocomio,<sup>3</sup> che era destinato ai soldati che avevano riportato traumi psicologici dalla guerra: non era propriamente il caso dei due pittori, ma certamente il soggiorno tranquillo permise loro di lavorare e dipingere, sotto lo sguardo comprensivo del personale medico-militare.

L'entusiasmo nasceva da un progetto comune, cui Soffici aveva dedicato molte energie nel cercare di far incontrare Carrà e i due fratelli de Chirico; esso prevedeva sia la creazione di una nuova rivista sia, eventualmente, un comune trasferimento a Parigi, luogo ove propagandare, semmai con l'aiuto del vecchio, comune amico Apollinaire e del mercante Guillaume, le novità del costituendo gruppo. Ma la durata della guerra, la situazione economica

successiva, e soprattutto la morte di Apollinaire<sup>4</sup> avrebbero sconvolto quei progetti ambiziosi.

De Chirico prosegue le sue composizioni quasi a bassorilievo, ma ripropone uno dei suoi temi parigini, quello del manichino, in vari disegni e in un dipinto, *La révélation du solitaire*, recuperando parallelamente spazi più cubati di stanze e di interni. Carrà aderisce entusiasta all'iconografia delle "rivelazioni" dechirichiane, ma con una radice fortemente idealistica, dichiaratamente platonica, che si distacca di netto dal nichilismo vaticinatorio di de Chirico. Egli crea una sorta di "religione" dell'arte, in cui tutto si risponde secondo regole armoniche e filosofiche,<sup>5</sup> ma usa ed abusa delle immagini e dei segni dechirichiani. Si perfeziona, nel crogiolo ferrarese, l'innata sensibilità geometrica e semplificatrice di Carrà, che già era presente nel suo personale futurismo. L'adozione entusiastica del tema del manichino, che egli sviluppa in questo momento più del suo inventore de Chirico (dal quale comunque la trasse), lo ricollega a sue esperienze precedenti (*Il cavaliere occidentale*), di personaggi meccanici futuristi.

Per de Chirico l'incontro sembra favorire invece un lento e progressivo distacco dagli spazi astrattivi e convulsi, stacciati, dell'ultima Metafisica parigina e del secondo periodo ferrarese (quello del 1916), caratterizzato da grovigli di oggetti inspiegabili collocati in spazi contratti e claustrofobici come depositi di musei eterogenei. Ciò avviene attraverso un approfondimento sempre più convinto, che si esprime in maniera sincopata tra il 1915 (ad esempio *Vendredi Saint*, dipinto comunque di ambigua datazione e collocazione)<sup>6</sup> e il 1918, di progettazioni di luoghi cubati e semplificati, plausibili formalmente e iconograficamente. È l'epoca degli "interni metafisici", stanze in cui si coagulano le visionarie apparizioni di squadre, oggetti, ricordi di sogni inquietanti, quadri nei quadri. Sono vari i quadri dipinti da de Chirico nei mesi di sodalizio con Carrà: *Les jeux du savant* (maggio), *La révélation du solitaire*, *Le rêve de Tobie*, *Interno metafisico con villa* e *Interno metafisico con piccola officina*.<sup>7</sup> C'è da notare che questi interni erano già stati elaborati da de Chirico fin dal 1916 (*Interno metafisico con grande officina*), e Carrà ne colse e ripropose in maniera rapace il sentimento di rappresentazione prospettica "primitiva", giottesca, la cui riflessione aveva parallelamente marcato la sua uscita dal futurismo.<sup>8</sup> La posizione di de Chirico rimane comunque marcatamente avanguardista, trovando come si è visto consonanze ideali anche con i futuristi.<sup>9</sup>





*La révélation du solitaire (Composizione metafisica)*, primavera 1917,  
Collezione Acquavella, New York.

Alla pagina a fronte:  
*Les jeux du savant*, maggio 1917,  
The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.



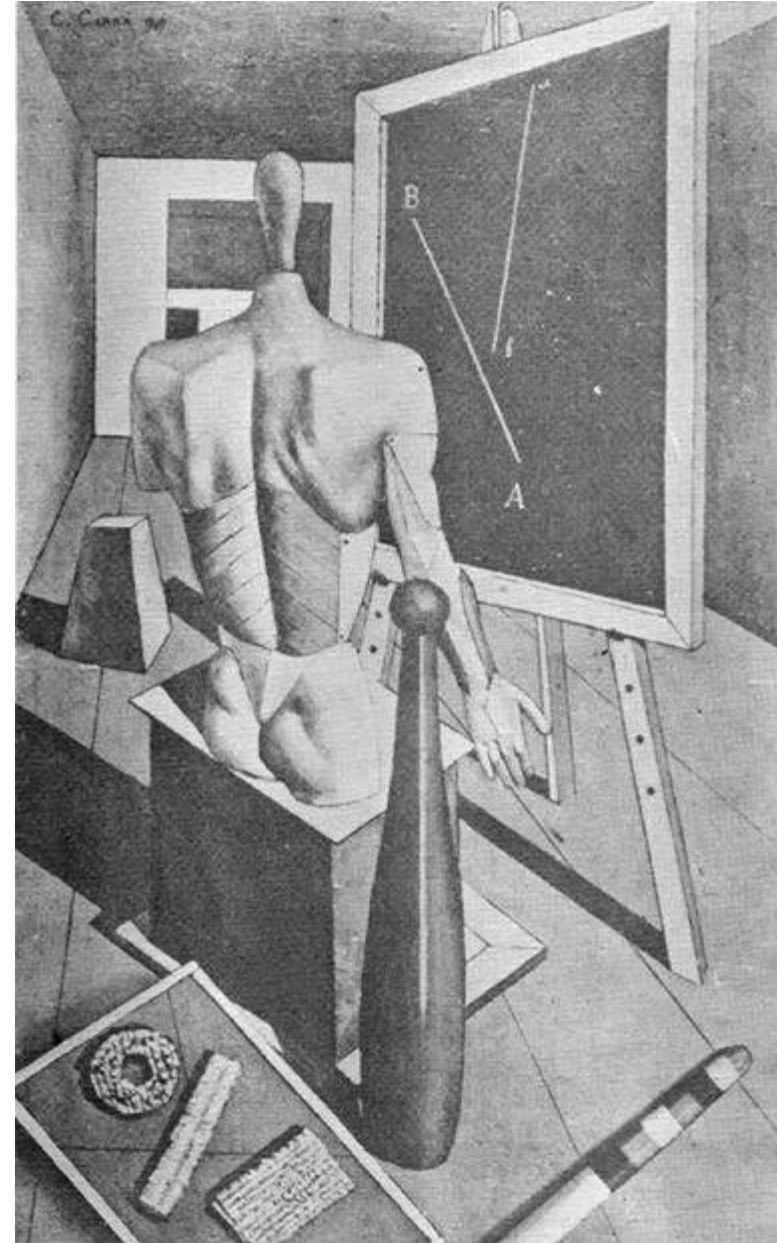
*Le rêve de Tobie*, metà del 1917,  
collezione privata.



*Interno metafisico con piccola officina*, primavera-estate 1917,  
collezione privata.



Carlo Carrà, *La musa metafisica*, marzo-agosto 1917, Pinacoteca di Brera (Collezione Jesi), Milano.



Carlo Carrà, *Solitudine* (prima versione), marzo-agosto 1917, dalla rivista "Valori Plastici".

In questo assieppamento di squadre e telai, biscotti e tavole anatomiche (riferimento agli oggetti del sanatorio di Villa del Seminario, così come le carte geografiche, le squadre e gli strumenti curvilinei erano il sedimento degli uffici militari), tra la fine del 1916 e il 1918 inizia a comparire con sempre più evidenza qualche squarcio di natura apparentemente iperrealista, collocata in un riquadro tra i tanti altri, con l'evidenza di certi sogni che lo stesso de Chirico si trova a raccontare: infatti l'*Interno metafisico con villa* del 1917 rappresenta un sogno, così folgorante da poterlo ricordare ancora molti anni dopo, nell'*Autobiografia*, con lucidità estrema, che fece in una notte del 1912, prima di esporre per la prima volta al Salon d'Automne. Questo il fatto:

Nella notte che precedette la mia visita al pittore Laprade sognai che vedevo un paese un po' simile alle rive dei laghi lombardi e del lago di Garda. In primo piano c'erano alcune piante, e dei rosai fioriti; in fondo si vedeva come uno specchio d'acqua. Quando il giorno dopo entrai nello studio di Laprade vidi, proprio di fronte all'ingresso, posato sopra un cavalletto, un dipinto che raffigurava un paese eguale a quello che avevo visto in sogno [...] gli dissi che quel quadro che stava sul cavalletto l'avevo sognato la notte; Laprade sorrise e disse "tiens c'est rigolo"; dal che io dedussi che il pittore Pierre Laprade non aveva per la metafisica ed il mistero l'interesse d'un Pitagora o d'un Arturo Schopenhauer.<sup>10</sup>

Il paesaggio misterioso sul cavalletto sembra derivare esattamente da quel memorabile sogno dechirichiano: un paesaggio del lago di Garda, un giardino in primo piano e uno specchio d'acqua sul fondo; non descritta nel sogno è la villa, tipica però dei laghi lombardi, ma il sito è estremamente calzante con quel ricordo scritto quasi cinquant'anni dopo che egli ebbe la visione (ma solo di cinque o sei precedente al quadro).

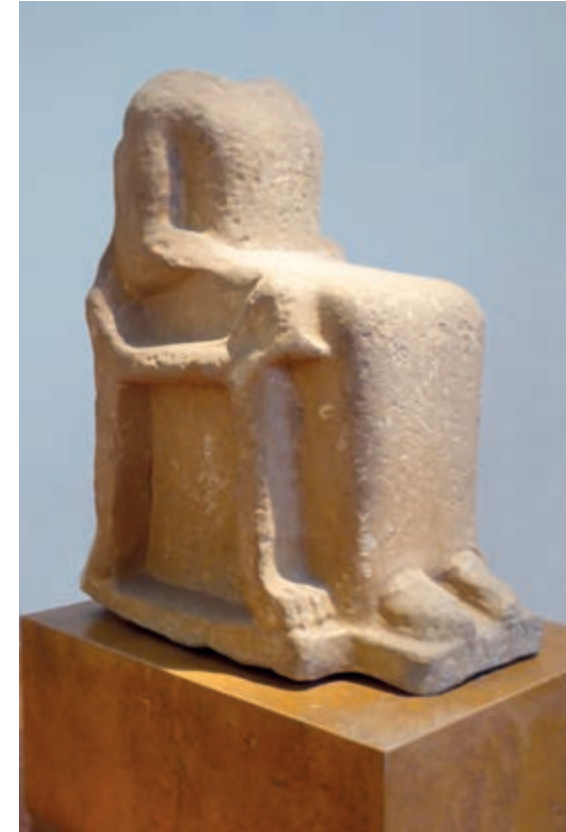
Anche il castello Estense di Ferrara (assieme ad architetture rinascimentali semplificate) viene raffigurato con un realismo raggelato nei quadri di quest'epoca, che inizia a proporsi dalla fine del 1915 (*Les projets de la jeune fille*), per trovare la sua apoteosi nel 1918 (*Le Muse inquietanti*), in un completo abbandono del sistema di trasfigurazione che de Chirico applicava nella prima fase della Metafisica (si pensi alle manipolazioni subite da piazza Santa Croce di Firenze e dall'Acropoli di Atene nei dipinti del 1910), ma accrescendo così a dismisura il senso di realismo oggettivo e straniante che è proprio dei sogni; la sostituzione dei personaggi umani con i manichini, già elaborati al tempo di Parigi, accresce la "disumanizzazione" e l'onirismo delle scene. Due artifici "tecnici" illustrano la sottigliezza di de Chirico



*Interno metafisico con villa, estate 1917,*  
The Museum of Modern Art, New York.



*Le Muse inquietanti*, giugno 1918,  
collezione privata.



*Artemide*, metà del VII secolo a.C.,  
Museo Archeologico Nazionale di Atene, Atene.

nell'ottenere il senso di spaesamento profondo di quell'immagine folgorante e assoluta rappresentata dalle *Muse inquietanti*. Varie sculture orizzontali di colore (blu di Prussia)<sup>11</sup> sul basamento dove siede la Musa, difficilmente percettibile perché si allunga sull'ombra scura e apparentemente infinita, ci attestano che de Chirico dipinse l'opera, almeno parzialmente, in orizzontale. Questo espediente permise evidentemente all'artista di dipingere gli elementi di quel quadro (e certo non solo di quello) con un distacco oggettivo, che annulla il senso compositivo generale, come se osservasse un mondo rovesciato. E altrettanto rovesciata è la prospettiva della scatola multicolore in primo piano, che Castelfranco, primo proprietario del quadro e amico di de Chirico, ci rivela essere costruita non secondo il senso dell'osservatore, ma della stessa Musa: "Gli spazi sono dominati e compenetrati fantasticamente, sino, a volte, alla simultaneità lirica di sistemi di coordinate diverse,



Artemide, da S. Koumanoudis, *Tria gliptà archaikà*, in "Archailogiké Ephémēris", 1874, pl. 71 (a sinistra).

Kore, metà del VI secolo a.C.,  
Museo Archeologico Nazionale di Atene, Atene (a destra).

come chiaramente nell'*Interno metafisico* e persino nelle *Muse inquietanti*, ove la scatola in primo piano è vista nello spazio prospettico della Musa seduta e quindi, per chi guarda, in prospettiva inversa.<sup>12</sup> Il titolo originario, *Le vergini inquietanti*,<sup>13</sup> come il significato più intimo del quadro, deriva dal riferimento archeologico delle tre figure statuarie, la cui identificazione, soprattutto di quella centrale, aggiunge un'impressionante complessità al significato del dipinto. La figura seduta e acefala è infatti nitidamente derivata da una celebre e singolare scultura di deità femminile, una delle più antiche e arcaiche conservate nel Museo Archeologico Nazionale di Atene. A questo proposito va notato come l'Accademia di Belle Arti del Politecnico, frequentata da de Chirico ad Atene, fosse distante una cinquantina di metri dal Museo, che costituiva un esplicito luogo di studio ed esercitazione per gli studenti. La scultura in questione era interpretata già allora come Artemide



Alla pagina a fronte:  
*Natura morta evangelica II*, settembre 1917,  
collezione privata.

(dea della verginità), a cui si lega un inquietante appellativo epigrafico inciso sulla base: una scritta, “OMEGA”, da leggersi in senso retrogrado, “AGEMO”, e da interpretarsi come “Hegemone”, ne attestava il potere assoluto e dominante; ma letta canonicamente, come palindromo, indicava la dea anche come terribile signora della fine del tempo (l’omega), figura misteriosamente escatologica. De Chirico era certamente a conoscenza dell’identificazione della scultura come la vergine Artemide, già stabilita in un celebre saggio del 1874<sup>14</sup> e dunque attestata all’interno del museo; ciò che è certo è che ne lesse agevolmente il misterico “omega” dominatore (“egemone”) inciso sulla base, che dovette fondersi nella sua memoria con l’idea dell’eterno ritorno nietzschiano (“L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello di polvere”: Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 341), ma forse anche con il pensiero misterico di Eraclito, il filosofo di Efeso che visse proprio nel tempio di Artemide ed era il filosofo dei misteri, caro a Nietzsche quanto a de Chirico, come abbiamo già notato. La vergine Artemide, che tiene la sua testa mozzata appoggiata con maestà ai suoi piedi, è in dialogo con una statua di Kore che le rende omaggio, mentre una Kore più lontana sembra appressarsi. Quest’ultime figure sono più genericamente e liberamente derivate dalla celebre tipologia votiva greca, ma costituiscono assieme ad Artemide il preciso contesto di vergini cui allude il primo titolo del dipinto. Vergini e muse fatali che emergono da ere arcaiche, alludendo al mistero “inquietante” del tempo dominatore, dell’eterno ritorno. Una densità di pensiero e di forme che lo fece definire da Soby “il più grande quadro dell’intera carriera di de Chirico”.

Il medesimo tema del tempo dominatore (questa volta esplicitamente definito dall’“eterna clessidra” nietzschiana) fu affrontato in chiave rinnovata dal pittore poco tempo dopo, in uno dei primi quadri del “ritorno all’ordine”, pubblicato su “Valori Plastici”: *La vergine del tempo* (1919).

A Ferrara la Metafisica diviene dunque un incrocio potremmo dire “fatale”, non un vero e proprio movimento ma un movimento *in nuce*, progettato ma mai concluso, un gruppo disomogeneo per quanto ristretto, il quale trasforma l’invenzione pura e autonoma di de Chirico nel linguaggio

Alla pagina a fronte:  
*Il trovatore*, fine 1917,  
collezione privata.

Alle pagine seguenti:  
*Ettore e Andromaca*, fine 1917,  
collezione privata.

*Il grande metafisico*, fine 1917,  
collezione privata.





comune di una piccolissima falange di artisti che si pone in parallelo alle contemporanee sensibilità europee di “riforma” delle avanguardie prebelliche. La visione di de Chirico si allarga come un cerchio nell’acqua a Carrà, che ne riprende puntualmente i temi salienti (manichini, stanze incubatrici di sogni, oggetti misteriosi, carte geografiche, persino i biscotti e i pani tratti dalle vetrine di fornai del ghetto di Ferrara), riverberandosi in poco tempo su Giorgio Morandi (che, introdotto da Carrà alla nuova visione, coglie a modo suo, personalissimo, l’assenza inquietante di atmosfera e di sospensione “metafisica”), sul giovane Filippo de Pisis, sul fratello di Giorgio, Alberto Savinio, ancora solamente come poeta e critico, e sul nume tutelare di tutti, Ardengo Soffici.

Il periodo tra l’autunno 1917 e la prima metà del 1918 vede de Chirico ampliare definitivamente gli spazi della sua Metafisica: sia con i grandi manichini disposti nelle piazze simili, per quel pavimento precipite a tavole di paccobotto, a quelle parigine del 1915 (*Il trovatore, Ettore e Andromaca, Il grande metafisico*), sia con composizioni magistrali, che mescolano interni ed esterni e definiscono iconicamente il mondo metafisico (*Natura morta evangelica II*, settembre 1917; *Le Muse inquietanti*, giugno 1918). I dipinti di questo periodo sono rari: evidentemente de Chirico aveva difficoltà a dipingere (più volte scrive di dover “rubare al sonno e alla notte” le ore per lavorare), ma inizia in parallelo una produzione di disegni assai rifiniti (genere fino al 1917 piuttosto trascurato dall’artista, che prediligeva veloci schizzi preparatori a composizioni complete e dettagliate), poiché evidentemente riusciva ad eseguirli con più facilità tra gli impegni militari che, come scrive più volte, lo impedivano costantemente. Carrà deve essere rimasto sconvolto dalla potenza di queste pur rade opere, poiché, come vedremo, farà di tutto per evitare di esporre a Milano (dicembre 1917) assieme al compagno, usando sotterfugi di ogni genere.

## 16. Roma e il ritorno all’ordine di “Valori Plastici”

Il 1° gennaio 1919 Giorgio viene comandato a Roma dall’esercito. Sul finire della prima guerra mondiale, tra il 1918 e il principio del 1919, Roma aveva ritrovato una sua vita culturale dinamica e affollata di dibattiti artistici. Dopo l’entrata in guerra dell’Italia, nel 1915, l’ambiente romano (come peraltro quello parigino) aveva vissuto in uno stato di inquieta sospensione causato dal dilagare delle vicende belliche e dalla partenza della maggior parte degli artisti per il fronte, interrotto da episodi significativi ma slegati e rarefatti: la mostra personale di Fortunato Depero “astratto” nel 1916 (inaugurata da Marinetti in licenza militare); la quarta mostra della Secessione, iniziata in sordina alla fine del 1916 e conclusasi al principio del 1917; l’arrivo dei Ballets Russes di Sergej Djagilev nel 1917, con la presenza in città di Picasso, Jean Cocteau, Michail Larionov, Natal’ja Gončarova, e la contemporanea messa in scena di *Feu d’Artifice* da parte di Giacomo Balla e la presentazione della collezione di Léonide Massine nel foyer del Teatro Costanzi; l’inaugurazione della Galleria Bragaglia con una personale di Giacomo Balla nell’ottobre 1918. Inoltre, la Capitale andava ripopolandosi con il ritorno di diversi artisti (Felice Carena e Mario Sironi dalla guerra, Carlo Socrate dalla Francia e dalla Spagna, Ferruccio Ferrazzi dalla Svizzera, Cipriano Efisio Oppo si riprendeva dalle ferite di guerra), e con il soggiorno di nuovi.

Nella tarda primavera del 1918 (ancor prima dunque della fine della Grande Guerra) due mostre quasi contemporanee danno già il polso di una situazione in movimento, verso una riforma dei linguaggi secessionisti e futuristi, ormai datati e insufficienti a soddisfare il generale senso di ordine che anni di guerra avevano stimolato negli intellettuali europei. Pur volgendo si in direzione di una revisione sempre di intenzione avanguardistica, si va tracciando ora una ricerca di tradizione formale e di stabilità compositiva. Nel maggio si apre una mostra collettiva alla galleria dell’Epoca (I mostra indipendente) nella quale espongono, tra gli altri, Giorgio de Chirico con i suoi quadri metafisici (per la prima volta a Roma, anzi, in Italia),<sup>1</sup> Carlo Carrà, coinvolto anch’esso nella nuova via metafisica, Benvenuto Ferrazzi,

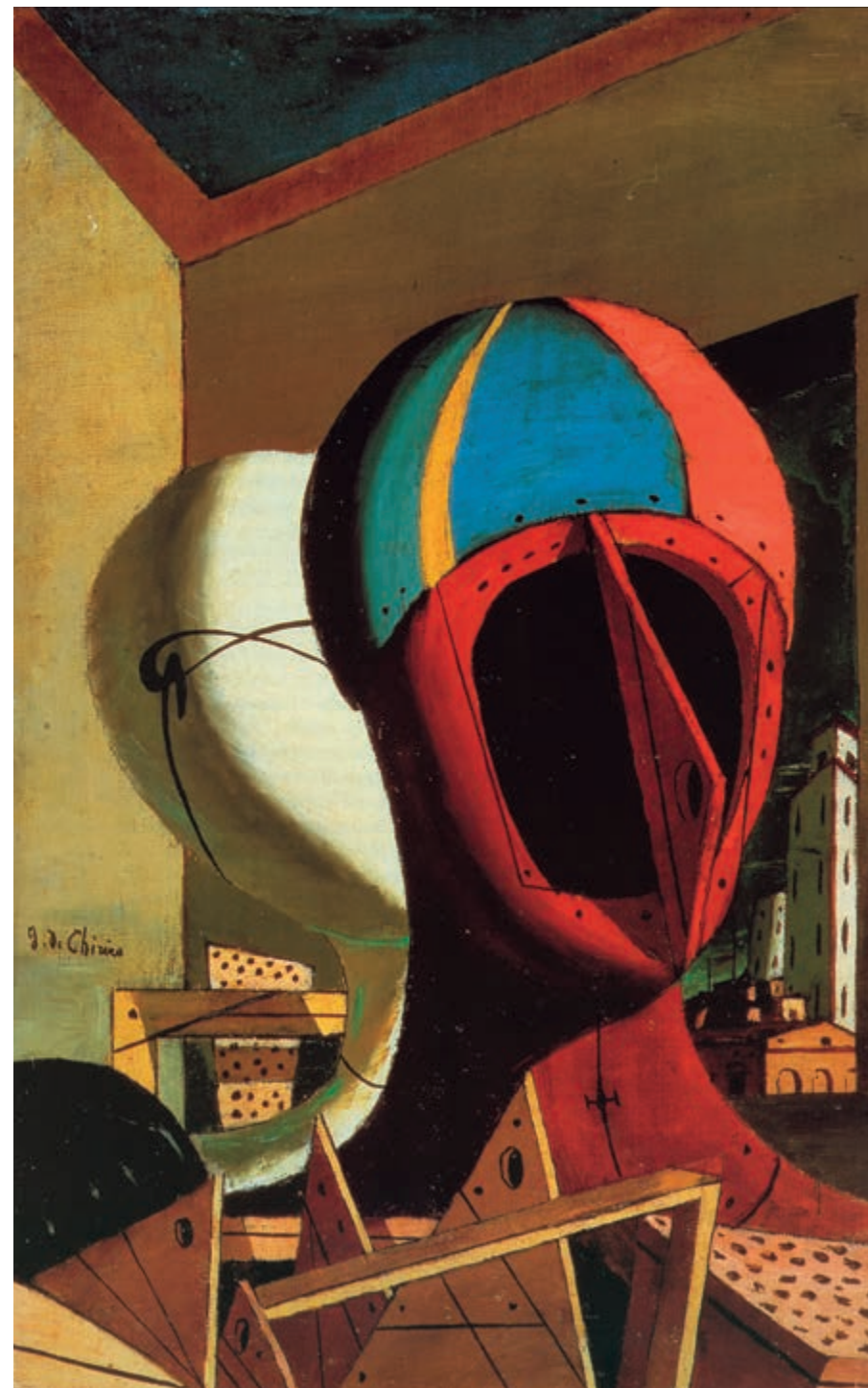
Ardengo Soffici, Enrico Prampolini. Il mese successivo alla Casina del Pincio si inaugura invece una mostra di arte giovanile di orientamento secessionista, organizzata da Marcello Piacentini e Carlo Tridenti con Oppo, Armando Spadini, Pasquarosa, Carlo Socrate, Attilio Selva, Alfredo Biagini e Ferruccio Ferrazzi.

Il critico Goffredo Bellonci individuò acutamente nella concomitanza delle due mostre un fattore comune, il ritorno a “una pittura in ordine”: “Siamo d'accordo, l'arte contemporanea, l'ordine nuovo non se l'è ancora conquistato con piena coscienza; ma basta affacciarsi alle due esposizioni, del Pincio e dell'Epoca, per vedere con quanta angoscia, tra il caos pratico e programmatico, va ricercandolo”.<sup>2</sup> *Ritorno alla tradizione, Artisti di spiriti e di forme italiani, Italianità nuova di pittori e scultori* sono i titoli di altre recensioni che insistono sulla novità che già si andava profilando nell'arte romana.<sup>3</sup>

Verso la fine dell'anno gli eventi si moltiplicano, rendendo definitivamente Roma una delle capitali europee del serrato dibattito avanguardia-ritorno all'ordine: la rivista “Valori Plastici” inizia le sue pubblicazioni alla fine del 1918, Anton Giulio Bragaglia apre nell'ottobre la sua famosa galleria d'arte (Casa d'Arte Bragaglia), con una mostra di Balla (cui seguiranno, tra il 1919 e il 1922, quelle indimenticabili di de Chirico – ancora metafisico, alla sua prima esposizione personale – Mario Sironi, Fortunato Depero, Filippo de Pisis, Ossip Zadkine, Johannes Itten, i dadaisti ecc.).

Roma nel 1918 è insomma ormai pronta a dialogare da protagonista con un'Europa anch'essa in lenta ripresa. I termini di un ritorno all'ordine sono inizialmente abbastanza sommari e fluidi: il soggiorno del 1917 di Picasso a Roma aveva avuto più riverbero nelle fila futuriste (e viceversa)<sup>4</sup> che in quelle che si sarebbero orientate verso un nuovo classicismo; a Roma Picasso è ancora il campione del cubismo, e il suo decollo neoclassico, definitivamente elaborato e giunto a maturazione proprio in Italia, non ha ancora pubblica diffusione.

Il principio di un mutamento “classicista” in de Chirico, seppure sotto forma di riflessione non ancora condensata in opere esplicite, va individuato in quei pur brevi dieci giorni di licenza passati a Roma alla fine di aprile 1918, quando dovette rendersi ben conto della nuova tensione culturale che spirava nella città e che era posta in evidenza anche dalle citate recensioni alla mostra alla Galleria dell'Epoca (alla quale egli aveva partecipato: la sua organizzazione era il motivo di questo suo breve soggiorno romano)<sup>5</sup> e a





*Alceste*, giugno-luglio 1918,  
Galleria Internazionale d'Arte Moderna – Ca' Pesaro (in deposito dalla collezione Carraro), Venezia.

Alla pagina a fronte:  
*Interno metafisico con scatola di fiammiferi*, metà del 1918,  
collezione privata.

quella che quasi contemporaneamente si teneva alla Casina del Pincio. La conoscenza del ferrarese Roberto Melli e, tramite questi, di Mario Broglio (ex futurista, che già andava elaborando la rivista "Valori Plastici", alla quale de Chirico parteciperà poi appassionatamente) acuisce tale percezione. In questo senso de Chirico scrisse una lettera a Soffici il 23 luglio 1918, non solo preannunciandogli una mostra personale che intendeva tenere in dicembre a Roma,<sup>6</sup> ma manifestandogli l'intenzione di esporre in quel contesto anche una "testa di donna": "Io lavoro sempre e farò sicuramente un'esposizione personale in dicembre a Roma; esporrò anche un ritratto, una testa di donna, fatta qua a Ferrara così quei Romani vedranno che quando vogliamo siamo più classici dei classici."<sup>7</sup> Il dibattito sul "classicismo" comincia evidentemente a fare breccia nell'ideale dechirichiano, e l'artista si propone nuovi cimenti in questo senso. La "testa di donna" eseguita tra il giugno e la prima metà di luglio 1918 (identificabile come *Alceste*)<sup>8</sup> costituisce il primo corto circuito tra il mondo metafisico ferrarese e il ritorno deliberato a un'i-



*Autoritratto*, luglio-novembre 1918,  
collezione privata.

dea classica nutrita di riferimenti all'arte greca, aspetto che, va sottolineato, era stato sostanziale della sua prima fase metafisica, almeno fino al 1914: riscontriamo in *Alcesti* un primo accenno allo sguardo volto verso il cielo delle Niobidi, tanto spesso riprese nella pittura del periodo "neoclassico".

Nei mesi successivi, tra luglio e dicembre, prima del definitivo trasferimento a Roma, egli dipinge probabilmente l'*Autoritratto* (che costituisce un dittico amoroso, assieme a quello della fidanzata Alcesti-Antonia Bolognesi) e la *Natura morta con cascata e paesaggio*. Il 15 novembre esce la rivista "Valori Plastici" (tale è la data ufficiale, anche se l'effettiva uscita subì un ritardo dovuto a motivi burocratici), e il primo dell'anno successivo, terminata ormai la guerra, de Chirico è trasferito a Roma, ancora militare.

Il 2 febbraio 1919 de Chirico inaugura a Roma una mostra nella galleria d'avanguardia di Bragaglia; concepita inizialmente come di soli disegni, con l'arrivo di un nucleo di suoi dipinti metafisici da Ferrara si trasformò nella sua prima vera mostra personale;<sup>9</sup> lo stesso Bragaglia, che l'aveva ospitata, la riteneva tuttavia ostica e difficile per il pubblico romano, come ebbe peraltro a scrivere sul numero del 15 febbraio 1919 di "Cronache d'Attualità" (la rivista della Casa d'Arte), a prefazione dello scritto di autopresentazione di de Chirico, intitolato *Noi metafisici* (riferendo i pareri contrastanti sulla nuova arte metafisica, egli riporta che molti la consideravano "una delle più abili imposture dei modernisti"). Infatti non ebbe successo di vendite, e anche le critiche non furono entusiastiche.<sup>10</sup> Tra i dipinti (desunti dalle recensioni, poiché non fu stampato un catalogo) figuravano alcuni capolavori assoluti del Novecento: *L'enigma dell'oracolo* e *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1910, e opere più recenti come *Le Muse inquietanti*, *Il grande metafisico*, *Il trovatore*, *Natura morta evangelica II*, *Muse metafisiche*, *Il filosofo poeta* e *Alcesti* (l'unico dipinto venduto).

Conviene a questo punto fare una digressione sulla stroncatura ricevuta da de Chirico in questa sede, ad opera di Roberto Longhi, poiché avrà a che fare concretamente, proprio nel momento in cui l'esperienza metafisica sta per essere superata, con la storia critica del termine e la sua ricezione, almeno in Italia. Tra tutte le critiche malevole ricevute nel corso della sua vita, rimase quella tutto sommato con conseguenze più modeste: l'arco provinciale italiano in cui si irradiava non diede piede a conseguenze rilevanti in campo internazionale. Tuttavia, essa rimase proprio in ambito nazionale quella che più influenzò la considerazione della Metafisica: non è un caso se nessun museo italiano abbia ancora oggi nelle sue collezioni un'opera significativa di quel periodo. Come se in Francia mancasse nei musei un dipinto cubista di Picasso. Ancora oggi, nell'esaminare quel brano critico, l'ossequio a Longhi impedisce di considerarne le vere ragioni, cercando di



*Natura morta con cascata e paesaggio*, luglio-novembre 1918,  
collezione privata.



*Interno metafisico con faro*, fine 1918,  
Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Collezione Cerruti, Rivoli.

passarlo come dissenso critico, scavando in un gusto capzioso che è la base, ma non la ragione di una stroncatura.<sup>11</sup> Eppure si dovrebbe riflettere sul fatto che la mancata comprensione dei più grandi capolavori dell'arte italiana ed europea del periodo, da parte di un critico di livello, se fosse vera (e, per giunta, si consideri che si dipana parallela all'apprezzamento di Carrà, che nelle sue opere riprende letteralmente de Chirico), renderebbe ridicole le sue capacità di lettura dell'opera d'arte contemporanea. Non so, nel rispetto di Longhi, se sia meglio pensare che fosse incapace di riconoscere le vette più alte dell'arte europea di quegli anni, o pensare che fosse in malafede. Certo, Longhi arriva a preferire polemicamente Francesco Trombadori a Picasso, il che non depone a favore del suo discernimento sull'arte contemporanea. Però il caso è talmente eclatante da far concretamente dubitare della buona fede. Ritengo che invece de Chirico avesse ragione e non fosse affatto "invelenito", ma circostanziato e persino misurato, nel leggere in seguito le ragioni di quella stroncatura.<sup>12</sup>

La questione è questa: c'era una guerra sorda in corso. La Metafisica di Carrà, pur avendo contenuti suoi propri, era linguisticamente plagiaria di de Chirico. In effetti Carrà, che ne era ovviamente ben cosciente, con un abile inganno si era presentato da solo a Milano in una mostra (Galleria Chini, 18 dicembre 1917), che avrebbe dovuto essere una collettiva: con la scusa che i quadri di de Chirico non erano arrivati in tempo (ma era stato Carrà a richiederli tardi, a mostra già iniziata),<sup>13</sup> la mostra a due si era trasformata (premeditatamente) in una personale di Carrà metafisico,<sup>14</sup> sicché la prima presentazione italiana della "nuova arte" metafisica era diventata di paternità di Carrà.<sup>15</sup> Ma in diversi si erano presto resi conto della corretta genealogia artistica, e ne avevano chiaramente scritto, in occasione della successiva esposizione delle loro opere insieme alla Galleria dell'Epoca, nel maggio 1918,<sup>16</sup> parlando senza mezzi termini di "plagio" da parte di Carrà: nonostante il *trichage* da questi operato qualche mese prima alla mostra milanese della Galleria Chini. Carrà non doveva esserne contento. E deve averne parlato con i suoi più intimi amici: Soffici, Papini, e tramite questi, Longhi, che già ben conosceva Carrà dai tempi del futurismo. Il progetto era di ribaltare ad arte la situazione: in Italia il de Chirico francese era sconosciuto; i suoi dipinti dell'epoca erano pressoché tutti nelle mani di Guillaume. Infatti, in una lettera che avrebbe voluto essere di calda presentazione al collezionista Angelo Signorelli, dell'inizio del 1919, il massimo dell'elogio di chi scriveva era: "Mi dicono che sia un giovine di merito."<sup>17</sup> Carrà invece aveva un lungo curriculum e una cospicua stampa italiana alle spalle. Il progetto, invero subdolo, era di attribuire a Carrà il primato della pittura metafisica. Quella parola, che de Chirico aveva usato per le sue opere fin dal periodo francese,

che lo stesso Apollinaire aveva avuto modo di usare per definirla, non aveva mai avuto per il solitario de Chirico il valore di uno slogan, del tipo "futurismo" per intenderci, anche se a partire da un articolo del 18 giugno 1918 egli inizia a usarla consapevolmente (*L'arte metafisica della mostra di Roma*).<sup>18</sup> Ma Carrà, che proprio da quella lezione di marketing internazionale del futurismo proveniva, sapeva ben considerare il valore di un'etichetta artistica, del suo primato nominale. Il progetto cinico, cui partecipano Papini e, in misura forse minore, lo stesso Soffici, è di innalzare il ruolo di Carrà a ideatore di un "movimento", a leader di una nuova definizione dell'arte contemporanea. De Chirico se ne rende ben conto, anche se con un certo ritardo, tanto che nell'introduzione alla sua mostra personale da Bragaglia (*Noi metafisici*), pur parlando al plurale, con puntuale polemica discute degli stilemi della "nuova arte" come di "un'invenzione di noi metafisici (dico noi *par delicatesse*)". De Chirico ci tiene ancora, a quell'altezza cronologica, a mantenere una piccola compagine unita, che possa sostenerlo in Italia dove è paradossalmente un perfetto sconosciuto, come un pittore alle prime armi. Inoltre egli nutriva una vera amicizia per Carrà, che traspare evidente dalle sue lettere, al punto da minimizzare lo screzio milanese fino a derubricarlo a fraintendimento, pur sapendo in cuor suo che così non era. Ma ci tiene anche a precisare che l'invenzione è sua e di nessun'altro, segno evidente che all'epoca della mostra da Bragaglia (2 febbraio 1919, ma certo anche prima) aveva nettamente percepito il tentativo di scippo nei suoi confronti. De Chirico forse pensa solo a una mossa isolata di Carrà, o a un equivoco, perché si fida ancora di Papini, che lo mette in contatto con Longhi per una recensione. Invece Papini era perfettamente d'accordo con il vecchio amico Carrà, tanto che è lui stesso a proporgli di scrivere (già dalla fine del 1918) un libro dal titolo *Pittura metafisica*,<sup>19</sup> dove de Chirico non sarà neppure citato. Ma, come scrive de Chirico nella sua autobiografia, egli si accorge troppo tardi che è al centro di una congiura, e non sta fronteggiando solo l'ambizione del singolo Carrà:

Prima che si aprisse la mostra, Giovanni Papini, che in quel tempo si trovava a Roma, mi consigliò di rivolgermi per un articolo a Roberto Longhi [...] Seguendo il consiglio dell'autore di *Un uomo finito* andai a trovare Longhi. Egli venne alla mia mostra, guardò i quadri, non disse nulla [...] perfidamente, satanicamente, orrendamente forgiava già nell'imo fondo del suo animo il colpo mancino. Infatti, alcuni giorni dopo, sulla terza pagina del giornale "Tempo" [giornale su cui scriveva Papini, che aveva chiamato a collaborare Longhi, e di cui era stato anche il direttore delle pagine letterarie, *N.d.A.*], usciva un articolo stroncatore dal titolo *Al dio ortopedico*.<sup>20</sup>

Aiutato dalla sua efficace prosa letteraria, Longhi scrisse dunque una stroncatura dal chiaro sapore di killeraggio, a onor del vero uno dei suoi pezzi più infelici, uscito per giunta il giorno successivo (22 febbraio) alla chiusura della mostra, artatamente, per non concedere al pittore neppure il ritorno del “successo di scandalo”.<sup>21</sup> Tra le cattiverie inutili e gratuite contenute in quel testo, troviamo quella di cui si sarebbe valso in seguito Breton, cioè che alcuni temi della Metafisica derivassero da Savinio (che certo non era farina del suo sacco, visto che Longhi fino ad allora non conosceva i due fratelli), dimezzando così l'invenzione dechirichiana. Come si diceva, l'articolo ebbe l'effetto di deprimere criticamente de Chirico nel confronto con Carrà, amico di Longhi. Anche se gli effetti furono a macchia di leopardo, aleggiarono a lungo nella cultura italiana, se non altro consentendo e autorizzando giudizi *tranchant*, anche di altri critici diversamente orientati, sul più grande e certamente più complesso artista italiano del XX secolo.

## 17. L'esordio del classicismo

Il classicismo pittorico di de Chirico non è ancora, all'altezza cronologica dei primi mesi del 1919, formalmente attuato ma solo episodico e concettuale, e il suo linguaggio rimane ancora sostanzialmente “metafisico”. È in questo momento, e fino alla primavera, che egli dipinge alcuni dei capolavori finali della Metafisica, *I pesci sacri* e *Melanconia ermetica*, nonché due nature morte rispettivamente con il salame e la cassata siciliana, opere di passaggio in cui la pittura si ispessisce nella ricerca di una qualità autonoma, arricchendosi di velature e soprattutto di una materia più grassa e modulata. Anche lo spazio antinaturalistico, onirico, della Metafisica ferrarese va ricomponendosi in un'unità più plausibile, anche se non ancora definitivamente classicista. Un primo, istintivo quanto epifanico e visionario (“metafisico”) interesse per il museo si concretizza proprio mentre era in corso la mostra da Bragaglia: “Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura: vidi nella sala apparire lingue di fuoco, mentre fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne, come di armi percosse in segno di saluto e in un con il formidabile urrà [*sic*] degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annuncianti una resurrezione.”<sup>1</sup>

Le conseguenze non sono però immediate. L'artista, fino all'estate 1919, rimane comunque puramente metafisico, e la forza plastica e visionaria delle sue scene non è avversa all'avanguardia, al futurismo in particolare, che egli considera ancora una “necessità [...] indiscutibile”,<sup>2</sup> un movimento che “giovò immensamente”<sup>3</sup> alla nuova arte; solo dopo la metà dell'anno la sua posizione si ribalta, nella ricerca di un classicismo antiavanguardistico e di un ritorno al mestiere degli antichi, per cui ogni futurismo diviene un'aberrazione che “non ha nullamente giovato alla pittura italiana”, come esclamerà nel numero di novembre-dicembre 1919 di “Valori Plastici”.<sup>4</sup> Col “ritorno all'ordine” del dopoguerra, avviato sotto l'egida di Mario Broglio (direttore della rivista “Valori Plastici”, alla quale il pittore collabora assiduamente), avviene un ulteriore e sostanziale salto stilistico: il senso “metafisico”, interiore,



*I pesci sacri*, inizio 1919,  
collezione privata.



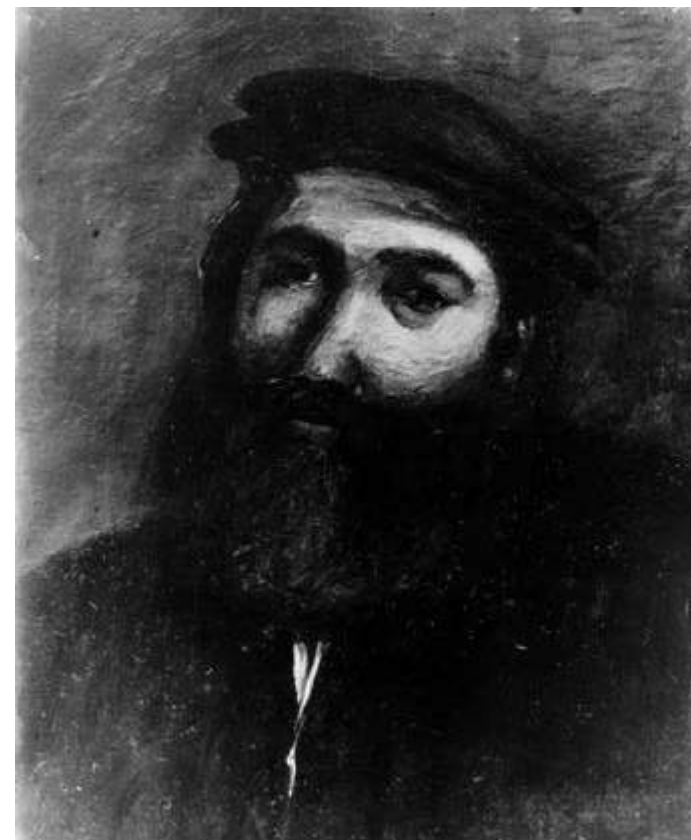
*Melanconia ermetica*, inizio 1919,  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.



*Ritratto dell'artista con la madre*, fine primavera 1919,  
Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

della composizione pittorica sembra dover ora permeare non dallo spaesante assemblaggio di oggetti disparati e onirici, ma da composizioni “classiche”, ispirate al senso astrattivo e assoluto della pittura rinascimentale, in una ricostituzione ideale dell'ordine costruttivo dell'antica arte italiana.

Nella prima metà del torrido luglio 1919, accompagnato da un nuovo amico, il pittore Armando Spadini (molto legato ai suoi neocollezionisti Signorelli), egli esegue la sua prima prova di copia dall'antico, sul ritratto di Lorenzo Lotto della Galleria Borghese: “Era l'estate del 1919. A Roma faceva un gran caldo [...] Avevo deciso di copiare al Museo di Villa Borghese un quadro di Lorenzo Lotto. Prima non avevo mai fatto copie nei musei; parlai del mio progetto a colleghi ed amici e tutti, più o meno benevolmente, sorrisero sotto i baffi [...] Mentre copiavo il quadro di Lorenzo Lotto vedevo spesso Spadini che veniva al museo e con lui parlavo della pittura antica.”<sup>5</sup>



*Ritratto d'uomo* (dettaglio dal Ritratto di Gentiluomo di Lorenzo Lotto della Galleria Borghese di Roma),  
luglio 1919.

Da notare una curiosa concomitanza di dolori psicosomatici allo stomaco,<sup>6</sup> che legano idealmente questo periodo di incubazione del nuovo classicismo all'invenzione fiorentina della Metafisica. È decisamente singolare l'effetto creativo provocato dallo stato d'animo dell'artista, sollecitato in entrambi i casi da un malessere fisico, che produce una nuova “visione” dell'arte. Questa volta in chiave di platonismo idealista, benché sempre venato di pessimismo schopenhaueriano e di visionarismo nietzschiano.

Egli aveva a dire il vero già dipinto, nella tarda primavera, opere ispirate all'Antico, come l'*Autoritratto con la madre*, incluso infatti nella sua prima succinta monografia in corso di stampa, ed evidentemente influenzato sia da Raffaello sia da un classicismo “all'antica”, non però ancora dimentico di scatti metafisici. Lo stato di conservazione di questo dipinto, ossidato e serpeggiato da *craquelures* profonde, indica anche un inizio sostanzialmente



*Il ritorno del figliol prodigo*, luglio-novembre 1919, collezione privata.

acerbo di riflessione sulle tecniche antiche, ma ancora non veramente distaccato dalle solide paste metafisiche. In seguito infatti, a partire proprio da quelle meditazioni alchimistiche,<sup>7</sup> suggerite dalla copia museale e caratterizzate da velature esagerate quanto inesperte, egli eseguirà una serie di dipinti, tra il luglio e il novembre, tra cui un *Autoritratto*, *Il ritorno del figliol prodigo*, *La vergine del tempo*, *Natura morta con le zucche*, *Diana*, che sono tutti segnati dalle ossidazioni e dai prosciughi avvenuti per l'ancora incerta sperimentazione della tecnica ad olio "all'antica". Nel *Ritorno del figliol prodigo*, il primo quadro di particolare impegno compositivo dipinto nel nuovo clima di ricerca, gli edifici hanno una funzione puramente di sfondo, di quinta; sono ancora legati agli stilemi squadrati della Metafisica ma il gruppo in primo piano si ispira all'arte austera di Carpaccio.<sup>8</sup> Il magnifico *Autoritratto con busto antico e pennello* (sempre datato 1919), vero manifesto di un dipingere all'antica, è invece conservato assai meglio e mostra un più maturo (e dunque successivo: risalente circa alla fine dell'anno)<sup>9</sup> controllo della tecnica pittorica.



*La vergine del tempo*, luglio-novembre 1919, collezione privata.

Da "Valori Plastici"; il quadro è attualmente interamente ridipinto.

In verità la rivista "Valori Plastici" ai suoi esordi ancora non è la grande macchina da guerra del nuovo classicismo, né lo sono i medianici articoli di Carrà o le elucubrazioni sublimi di de Chirico o Savinio. Edita Walterowna zur Muehlen (poi moglie di Broglio) ancora presenta come plausibili opere del nuovo movimento, pubblicandole sulla rivista nel corso del 1919 (ed esponendole nella mostra dal gruppo di "Valori Plastici" in Germania, nel 1921), quei *Paesi* incandescenti che aveva esposto alle Secessioni romane, dagli echi mitteleuropei e dal visionarismo alla "Blauer Reiter".

Ma l'attualizzazione, la compenetrazione dell'ordine antico con le regole avanguardiste (quel positivo apprezzamento per i futuristi di de Chirico che abbiamo sopra menzionato ne è una cartina tornasole), ancora comprensibile nell'ottica della Metafisica, doveva apparire ormai a Roma, a metà 1919, come eresia: se ritorno vi doveva essere, questo doveva essere totale, "ritorno al mestiere", transfert con i pittori dell'antichità, negazione di ogni aspetto



*Natura morta con le zucche (Le zucche)*, luglio-novembre 1919, collezione privata.

del “moderno” e delle formule analitiche o sintetiche dell’avanguardia. Museo, tradizione e classicità non lasciavano spazio, come dogmi indiscutibili, a nostalgie modernizzanti. De Chirico ne diviene il teorizzatore più radicale:

L’aver negletto la rappresentazione antropomorfa, l’averla deformata, incoraggiarono legioni intere di pittori alla riproduzione scema e facile [...] Tornare al mestiere! Non sarà cosa facile, ci vorrà tempo e fatica [...] Col tramonto degli isterici [gli “avanguardisti”, evidentemente, *N.d.A.*], più di un pittore tornerà al mestiere, e quelli che ci sono già arrivati potranno lavorare con le mani più libere e le loro opere potranno essere meglio apprezzate e ricompensate. Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d’ogni mia opera: *Pictor classicus sum*.<sup>10</sup>

De Chirico distillerà, tra il 1919 e il 1921, pochissimi dipinti, arrovellati da sperimentazioni pittoriche all’antica che come s’è detto inizialmente ne comprometteranno, nella loro complicazione tecnica, la conservazione (come nelle opere di Leonardo); Raffaello giovane e il Rinascimento quat-



*Diana (Vestale)*, luglio-novembre 1919, Palazzo Merulana, Collezione Cerasi, Roma.

trocentesco (Perugino, Carpaccio ecc.) sono i suoi grandi modelli, evocativi di un classicismo che chiamerà “olimpico”.<sup>11</sup> Nel corso del 1919 si collocano anche alcuni suoi spostamenti a Milano, a Ferrara (dove rivede e frequenta la sua promessa sposa), a Bologna (dove certamente incontra Morandi) e soprattutto ad Arezzo (dove vedrà Piero della Francesca proprio in quel momento di faticosa ispirazione al Rinascimento più astrattivo).<sup>12</sup>

Nell’autunno-inverno 1919 le scelte dechirichiane sono ormai nitide e radicali, accompagnate da una vasta attività teorica e critica espressa sulle riviste di punta del momento.<sup>13</sup> Nel novembre 1919 de Chirico si trasferisce a Milano, per inserirsi e prendere contatto con quell’ambiente milanese dominato da Carrà, che lì aveva tenuto la sua prima mostra “metafisica” lasciando credere di essere l’ideatore di quella rivoluzione; nel gennaio 1921, infatti, vi terrà una mostra personale<sup>14</sup> in cui sono presenti le opere del “periodo giovanile 1908-1915” che dovevano sancire indiscutibilmente la sua primogenitura sulla Metafisica. Ma le opere del 1919-1920, tra cui capolavori come *Mercurio e i metafisici* e *Il saluto degli Argonauti partenti*, oltre a varie teste



*Autoritratto con busto antico e pennello*, novembre-dicembre 1919, collezione privata.



*Mercurio e i metafisici (La statua che si è mossa)*, 1920, collezione privata.



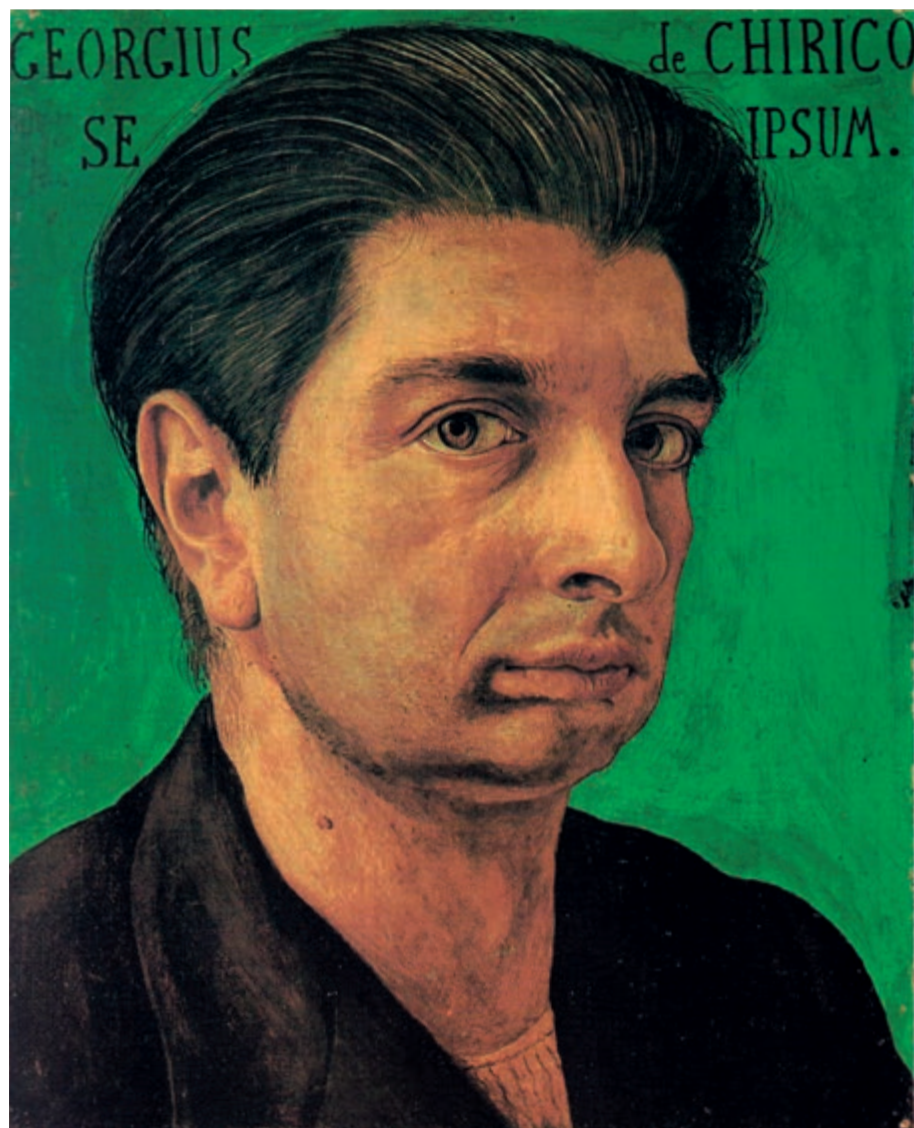
Icona greca del XIX secolo,  
Museo Benaki, Atene.



*La signorina Amata*, 1920,  
collezione privata.



*Edipo e la Sfinge (Il tempio di Apollo)*, 1920,  
collezione privata.



*Autoritratto*, primavera 1920,  
collezione privata.

(ritratti e teste mitologiche) e scene misteriose come *Edipo e la Sfinge* (*Il tempio di Apollo*), dipinti tra Milano, Roma e Firenze (città dove lungamente soggiorna ospite dell'amico, collezionista e sovvenzionatore Castelfranco),<sup>15</sup> esprimono una qualità "greca" e rinascimentale fuori dal tempo, in cui le prospettive si ritmano sulla misura centrale del Rinascimento e le figure guardano a Raffaello e insieme alle tracce di Apelle presenti nella pittura antica. Persino vi si può cogliere un'eco sottile della tecnica delle icone greche, interpretata evidentemente nella sua accezione di ultima erede e propaggine della sublime pittura della Grecia antica (Apelle è citato nei suoi scritti dell'epoca), che servirà a de Chirico per ragionare ampiamente su questo "ritorno" tecnico fuori dal tempo (è evidente, ad esempio, in opere del 1920 come *Edipo e la Sfinge* e *La signorina Amata*). La familiarità con la pittura di icone risaliva peraltro alla sua educazione greca, nonché all'amicizia col collega Stàvros Kantzikis, che la praticava.<sup>16</sup> Anche la stessa tecnica pittorica, che ancora inizialmente era l'olio, viene mutata progressivamente in una tempera all'uovo che, come scriverà alla fine del 1921 a Breton,<sup>17</sup> "illumina di una luce nuova" la visione pittorica.

Anche la tendenza della rivista "Valori Plastici" è ormai serrata su un'ispirazione all'antico senza compromessi: i *valori plastici* sono quelli del Rinascimento (de Chirico) o del Trecento italiano (Carrà). Carrà pubblica, sul numero di novembre-dicembre 1919 della rivista *Le figlie di Loth*, il primo quadro che esce definitivamente dalla Metafisica per enunciare i principi del "Rinnovamento della pittura in Italia" secondo i valori, molto diversi da quelli dechirichiani, della pittura giottesca e primitiva. Nello stesso numero Giorgio Morandi presenta una sua natura morta ancora legata alla Metafisica (a cui egli si era avvicinato attraverso l'esempio sintetista di Carrà) e una più recente in cui l'ordine di una realtà oggettiva pone già gli oggetti in una dimensione di spazio cubato rinascimentale. De Chirico pubblica su "Valori Plastici" nel luglio-agosto 1920 i suoi primi quadri neorinascimentali (*Autoritratto*, *La signorina Amata*, *La vergine del tempo*, *Il ritorno del figliol prodigo*; ma già nel 1919 aveva pubblicato, come s'è detto, il programmatico *Autoritratto con la madre*, sintesi della sua idea di classico, nella monografia edita sempre da "Valori Plastici"), assieme ad opere ancora metafisiche del 1918-1919.

I dipinti di de Chirico di quest'epoca sono tra le maggiori e più alte realizzazioni di un classicismo immanente e monumentale: ritratti, figure, nudi campeggiano su sfondi neutri, interni di stanze in penombra o cieli aperti, in cui il paesaggio (la "natura") fa raramente una sua timida quanto generica apparizione. Nel *Saluto degli Argonauti partenti* per la prima volta si coglie un riferimento diretto a un luogo, anche se immaginario. La composizione riprende esattamente, in controparte, quella dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, il primo quadro dipinto secondo i canoni "metafisici",<sup>18</sup> quasi a



*Il saluto degli Argonauti partenti*, 1920,  
Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Collezione Cerruti.

ribadire il significato emblematico di quadro aurorale di una visione nuova. Come quello, il quadro degli *Argonauti* intende infatti essere il manifesto delle intenzioni del nuovo corso classicista dechirichiano: il tempio, che nell'*Enigma* si trovava sulla sinistra della composizione, è ora sulla destra, ed è codificato secondo canoni classici, tradizionali (l'ordine architettonico è ionico, e la facciata è scandita da tre finestre e da due nicchie con statue marcatamente classiche); la vela che compariva, misteriosamente, dietro un muro, è ora esplicitata su una spiaggia nello sfondo; il piccolo edificio sul fianco del tempio è diventato un grande palazzo squadrato, dalle finestre sottolineate da mostre classicheggianti. Dal mistero, dall'enigma del primordio, de Chirico giunge a una chiarezza neorinascimentale, popolata da uomini come statue, non più da statue come personaggi: l'inquietudine, il demone, prima portato alla luce tramite la combinazione di prospettive sottilmente contraddittorie e mistificanti, scaturisce ora dalle situazioni e dai personaggi, dagli spazi classicheggianti, resi con rassicurante centralità. Del resto è se stesso e i suoi compagni che egli considera i nuovi Argonauti, la cui inesausta e metafisica ricerca è quella del classicismo.<sup>19</sup>



*La sala d'Apollo*, 1920,  
collezione privata.

In questa fase troviamo profondamente cambiato il senso della rappresentazione, modificate radicalmente le stesse coordinate stilistiche. Non è senza risvolti estetici e teorici che de Chirico tralascia di rappresentare la *Stimmung* dei luoghi metafisici per dedicarsi alla figura umana: sono figure di dei quelle che rappresenta, non più di uomini oracolari, "preistorici", colti all'alba dei tempi. Dal primordio della storia il suo interesse si concentra su un livello superiore, di ordine subentrato al caos e al "terrore" della creazione. I misteri dei *valori plastici* sono quelli direttamente enunciati e sanciti dagli dei, non più quelli vaticinati dagli oracoli, che scoprono il non-senso di tutto; dallo stato dionisiaco nietzschiano della Metafisica la visione sembra essersi spostata sulla calma apollinea. Sono misteri chiari e sottili, che ordinano il mondo sotto una luce trasparente e mentale: non a caso egli celebra,



*Autoritratto*, 1920-1921,  
Toledo Museum of Art,  
Toledo.



*Mercurio e i metafisici*, fine del 1920,  
collezione privata.

con *La sala d'Apollo*, il dio protettore delle arti; la scena è ambientata in un portico chiuso che ricorda quello di Piero della Francesca nella *Flagellazione* di Urbino: i misteri che custodisce quel portico sono quelli dell'armonia, non della melanconia.

*Mercurio e i metafisici*, di poco successivo (della fine del 1920; il titolo fu poi cambiato in *La statua che si è mossa*), sembra invece individuare nella classicità aulica di Roma il *topos* del mito immanente. Anche qui, come nel *Saluto degli Argonauti partenti*, sono gli elementi di una piazza metafisica ad essere ripresi con fedeltà compositiva ma con forte rielaborazione classicista: *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* aveva gli stessi elementi compositivi (edificio sottile sulla sinistra, torre ed elemento frontale, quinta in prospettiva scorciata sulla destra, statua sdraiata al centro della piazza). Ma anche qui la *Stimmung* non è localizzata interamente nel luogo solitario (come nei quadri metafisici): è individuata invece con maggior precisione nel misterioso rapporto tra l'ermetico Mercurio e i suoi seguaci metafisici, come il titolo sottolinea. È il demone del classicismo che possiede in questo momento de Chirico, il demone panico della Storia, del passato come cu-

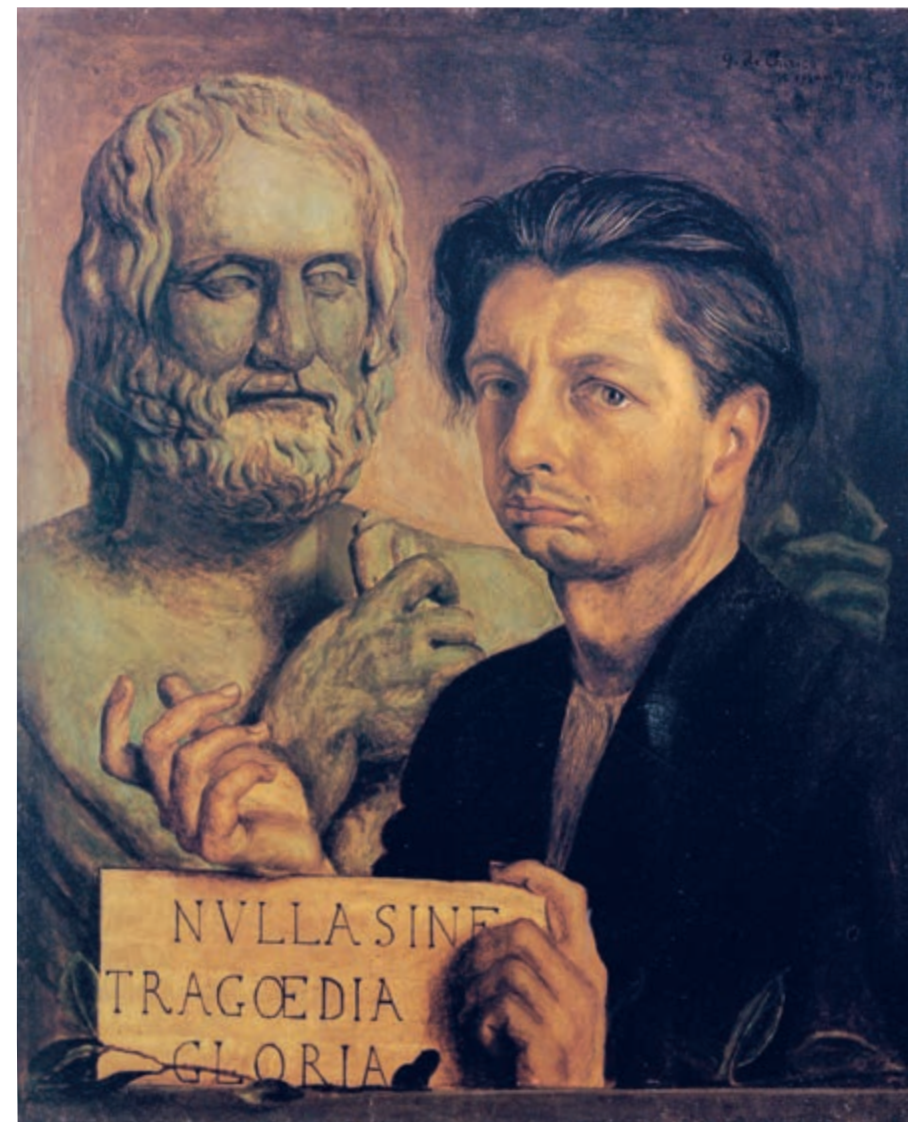


*Lucrezia*, 1919?-1921,  
La Galleria Nazionale, Roma.

mulo di esperienze significanti e, in fondo, come astrazione dalla realtà. La *Lucrezia*, datata 1921, ispirata a Dürer, è invece probabilmente un dipinto iniziato nel 1919 e terminato all'epoca della datazione, come sembrano indicare la finestra scorciata in alto, ancora legata agli stilemi della Metafisica, e la materia molto lavorata dell'incarnato che indica una lunga gestazione, terminata e culminata in seguito nello spirito della rappresentazione del classicismo più aulico, con il rifinito pezzo di bravura delle rose poggiate in terra.

Nella piena maturità classicista, de Chirico chiede al suo amico e mercante parigino Paul Guillaume di ripresentarsi a Parigi con una mostra. In una lettera del 28 dicembre 1921 l'artista gli espone il progetto e scrive con passione di una "nouvelle peinture" che dovrà far ricredere tutti coloro che ritenevano che facesse meramente del museo e che avesse perduto la strada: "Ho risolto il problema tecnico della pittura in un modo eclatante: vedrete una pittura di una solidità, di una chiarezza, di un fascino e di un mistero meravigliosi."<sup>20</sup> Evidentemente a Parigi già si discuteva del suo mutamento in termini di perplessità, come egli ribadisce in una lettera inviata il medesimo giorno a Breton.<sup>21</sup>

Nonostante il lusinghiero successo internazionale di "Valori Plastici", sancito dal successo della mostra in Germania del 1921<sup>22</sup> e dalle molte riprese da parte degli artisti tedeschi della Nuova oggettività e del Realismo magico, una serie di rotture si compiono all'interno stesso del movimento. Soprattutto quella tra de Chirico e Carrà, consumatasi definitivamente con l'uscita, alla fine del 1919, del libro di Carrà, *Pittura metafisica*, nel quale egli non cita nemmeno de Chirico. Era, in realtà, una disputa su un passato già conclusosi in concreto con lo sbocco di entrambi i pittori nella nuova *vague* del ritorno all'ordine di "Valori Plastici"; ma la degenerazione dei rapporti tra i due pilastri maggiori della rivista ne mina profondamente anche l'esistenza.



*Autoritratto con busto di Euripide, 1922, collezione privata.*

## 18. Il periodo “romantico”

Significativamente de Chirico, che nel corso del 1921 era stato il maggior avversario teorico della tendenza al “secentismo”<sup>1</sup> (al cui gusto corrispondeva a Roma, in pittura, un ritorno all’ordine eclettico e “storicista” che faceva da contraltare a quello “purista” di “Valori Plastici”), alla chiusura della rivista, nel 1922, crollati in certo modo i baluardi programmatici e avanguardisti, rivede sostanzialmente le sue posizioni puriste e si apre a un originale lirismo romantico, eclettico, che echeggia Courbet,<sup>2</sup> Böcklin, von Marées.<sup>3</sup> Elabora anche, nei suoi nuovi dipinti, nature morte secentesche e una Roma barocca reinventata e pittoresca, con capolavori di poesia altissima ed evocativa. La visione diretta della mostra sulla *Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, organizzata da Ugo Ojetti nel 1922 a Firenze, forse anche attraverso le discussioni con l’amico Castelfranco, deve aver prodotto delle suggestioni tali da far ricredere l’artista.<sup>4</sup> De Chirico si allontana così progressivamente dall’idea astratta di classicismo, idea algida e programmatica, inadatta ormai a contenere la pienezza della sua vena poetica, ora soprattutto che la tensione all’interno del gruppo di Broglio (che voleva costruire un classicismo europeo alternativo a quello francese) si era allentata.

Con il ribaltamento dell’ispirazione dechirichiana si chiude dunque la stagione di “Valori Plastici”, e parallelamente si diffonde in Roma, divenendo lo stile dominante, un eclettico ritorno all’antico, caratterizzato da una lucida e calcolata struttura dell’immagine, da un senso di attesa e sospensione lirica delle cose, da un’aria di Museo e di Antico che rappresenta l’evoluzione della grande eredità del ritorno all’ordine radicale promosso dalla rivista. Il Museo diviene il termine di paragone privilegiato, la Storia nella sua totalità la musa ispiratrice.

Il ritorno all’ordine romano, già a partire dalla mostra di “Valori Plastici” del 1922 a Firenze, non ha più scissioni teoriche, non vede più polemiche tra Rinascimento e Barocco, tra puristi e storicisti: la visione si svolge da quel momento in una linea di tradizione ampia, di espressione legata a una realtà liricamente depurata e “magica”, in un’atmosfera di sospensione che



Autoritratto con la rosa, 1923,  
collezione privata.

è data dalla ricerca di nessi metafisici tra immagine e pittura (la citazione rielaborata).<sup>5</sup> Trovò nuovamente larghissimo spazio nell'espressione dechirichiana un'ispirazione che attingeva all'intensa profondità del suo grande maestro ideale della giovinezza, Böcklin, risolvendosi in quel gruppo di quadri che egli stesso chiamò volentieri "romantici". Böcklin prese così il sopravvento su Raffaello, Piero della Francesca e Giovanni Bellini; de Chirico si trovò a rimeditare forme e sistemi rappresentativi che già erano stati fondamentali per l'incubazione ed elaborazione della Metafisica. Egli a questo punto coniugò liberamente tutti i contenuti che avevano trovato in passato espressione nella sua pittura, senza apparente ordine programmatico, lasciandosi andare liberamente all'ispirazione. È ora la realtà che fa vibrare le sue corde, ma associata alla storia, con risultati di lirismo esplicito

e ricercato. Una vena fortemente lirica de Chirico l'aveva sempre avuta, e si era, se possibile, acuita al contatto con l'altro grande lirico dell'avanguardia parigina, Apollinaire. Basta scorrere i titoli dei quadri metafisici parigini e ferraresi per constatare come l'artista associasse sempre alle premesse filosofiche ("enigma", "meditazione", "filosofo") contenuti e termini puramente lirici ("la statua silenziosa", "le delizie del poeta", "il sogno trasformato", "malinconia della partenza", "il canto d'amore", "il doppio sogno di primavera" ecc.). Del resto, uno dei principali motivi dell'avvicinamento di de Chirico a Nietzsche e al suo pensiero filosofico era stata proprio la forma sostanzialmente lirica attraverso la quale il filosofo tedesco si esprimeva, ancor più, io credo, dei contenuti stessi (o meglio, perché quei contenuti assumevano *quella* forma).<sup>6</sup> Questo particolare apprezzamento *sub specie lyricae* del pensiero di Nietzsche traspare con grande chiarezza da un brano più tardo di Savinio:

Nietzsche è un lirico. È l'esempio più tipico del lirico. È l'uomo liricamente più completo che io conosca. Nonché la sua opera, la sua vita stessa è un fatto lirico. Il suo filologismo, il suo filosofismo, la sua filosofia del martello, la sua volontà di potenza, il suo politicismo, le sue idee sugli stati, sulla guerra sono altrettante forme di lirismo; e se non dico che la sua stessa poetica è una forma di lirismo, è perché non sarei seguito per vie così sottili. Ergo la filologia, la filosofia, la politica di Nietzsche vanno considerate *more lyrici*, sciolte da qualunque idea di fine.<sup>7</sup>

È senza dubbio per questa ragione che dal complesso sistema filosofico nietzschiano sono trapassati in de Chirico concetti forse collaterali, come quello della *Stimmung* del pomeriggio d'autunno (e non, ad esempio – almeno non teoreticamente – l'idea del Superuomo [*Übermensch*]): cioè un concetto puramente lirico, non razionalizzabile nei termini filosofici tradizionali. Aspetto, questo, che indubbiamente attrasse de Chirico anche negli altri suoi interessi "filosofici" giovanili: Schopenhauer, Papini, i presocratici e in particolare Eraclito.

Le ville romane, ad esempio, nascono dalla tipologia di *Villa am meer* (1864) di Böcklin, ma si ispirano a luoghi effettivamente esistenti, romani (solo raramente, e una volta esplicitamente, de Chirico si ispirerà a un paesaggio fiorentino: ma, come vedremo, nel disegno preparatorio il paesaggio era romano). La più antica di queste ville (1922) si ispira a una veduta dei monti Parioli più o meno da Villa Strohl-Fern, luogo d'artisti che egli frequentava assiduamente; le due case alle pendici della rupe tufacea incombente esistono ancora, e all'epoca erano tra le prime costruzioni del nuovo



*Villa romana (Paesaggio romano)*, 1922,  
collezione privata.



*Villa romana (Paesaggio con cavalieri)*, 1923,  
collezione privata.



*Oreste e Elettra* (prima versione), 1923,  
collezione privata.



*Ottobrata*, 1924,  
collezione privata.

quartiere dei Parioli, solitarie in una campagna romana dal mitico afflato, alle soglie dell'urbanizzazione, dal carattere sottilmente inquietante, che univa un senso di antichità primigenia a edifici moderni, appena costruiti, per famiglie borghesi: un contrasto che egli accentuò con l'inserzione di un personaggio femminile o ermafrodito, agitatore di nuvole come Mercurio, alto nel cielo terso di una giornata autunnale. Sulla natura di quel personaggio è difficile pronunciarsi, e probabilmente non è altro che un segnale del mito immanente alle cose, un "genio aptero" come quelli che pochi anni dopo il pittore evocherà in *Hebdomeros*: "L'esploratore guardava meditabondo i grandi genî apteri coricati sulle nuvole e pensava ai disgraziati orsi polari, aggrappati agli iceberg voganti alla deriva e i suoi occhi si inumidivano di lacrime."<sup>8</sup> Senza addentrarci nell'analisi iconografica del bellissimo quanto esiguo gruppo di quadri delle "ville", noteremo che quasi tutte echeggiano un angolo "romantico", suggestivo ed elegiaco di Roma, o più raramente di Firenze. *Oreste e Elettra* (seconda versione), da identificare con il quadro esposto alla Seconda Biennale romana del 1923,<sup>9</sup> propone un'interpretazione degli Horti Farnesiani sul Palatino, che viene ripresa nel contemporaneo *Ottobrata*: la forma del portico in basso, la sovrastante costruzione loggiata



*Partenza dell'avventuriero (prima versione)*, 1923, collezione privata.

a due corpi che ancor meglio si legge in *Ottobrata*, l'aura classica e frondosa dell'aulico colle retrostante colgono la *Stimmung* di quel luogo fatale collocandolo in un contesto atemporale, trasfigurandolo. Anche la *Partenza dell'avventuriero*, esposto nel 1929 con il titolo *Paesaggio fiorentino*, nasce da un immaginario romano (lo prova il disegno preparatorio, intitolato *Il ritorno del cavaliere errante*, che riprende una veduta del Tevere da Testaccio, con l'Aventino su cui sorge la chiesa di Sant'Alessio in stile neoromanico, e con la loggia che ricorda i contrafforti piranesiani dei Cavalieri di Malta); tuttavia, nella realizzazione finale del quadro, destinato all'amico e sostenitore fiorentino Castelfranco, l'artista decide di "fiorentinizzare" il contesto: così il tempietto rotondo sul fiume è ripreso da quello esistente in via Romana, il palazzo sulla sinistra è un tipico palazzo quattro-cinquecentesco fiorentino, e il colle sembra quello di San Miniato, con il piccolo borgo di Porta San Miniato ai piedi. Un altro quadro, *La ninfa Eco*, riprende uno scorcio della casa fiorentina di Castelfranco,<sup>10</sup> ed è un ulteriore omaggio all'amico storico d'arte.



*Partenza dell'avventuriero (seconda versione)*, 1923, collezione privata.

Nella prima versione di *Oreste e Elettra* si riconosce invece la via d'Alibert in Trastevere, vicino all'orto botanico, dove lo stesso de Chirico aveva il suo studio: il settecentesco villino d'Alibert è parafrasato quasi letteralmente nella costruzione che fa da sfondo al dipinto, ove viene ripetuta, in un collage metafisico in cui tempo e spazio sono annullati, anche la loggia fiorentina di via Romana.

Alla Biennale romana del 1923, nella sala più innovativa della mostra, che vedeva concentrati quasi tutti gli artisti (Oppo, Guidi, Severini, Ferruccio Ferrazzi, Biagini) che fecero parlare (non senza polemica) la critica contemporanea di "neoclassicismo", de Chirico espone un gruppo di ben diciotto opere, quasi una mostra personale, cui faceva da raffronto l'astrattismo di Severini. È la stagione "autunnale" di de Chirico, quella segnata da un clima meteorologico che diviene metafora di languore e di infinito, suggellata dal tema di uno dei suoi più noti dipinti del periodo, *Ottobrata*, allusivo alle famose, dolci giornate d'ottobre romane. È un *topos* che si ritrova in ogni quadro di questo periodo compreso tra il 1922 e il 1924, una sorta di sigillo poetico: quello dell'autunno. La stessa nascita della Metafisica era intellettualmente legata alla *Stimmung* del pomeriggio d'autunno, momento privilegiato dell'intuizione vaticinante. Era stato Nietzsche a istillare questo tema profondo e lirico nell'animo di de Chirico.<sup>11</sup> Anche le nature



*Il ritorno del cavaliere errante*, 1923,  
collezione privata.



*Oreste e Elettra* (seconda versione), 1923,  
collezione privata.



Veduta dell'Aventino con la chiesa dei Cavalieri di Malta e di Sant' Alessio.



Villa d'Alibert a Roma.



morte dipinte tra il 1922 e il 1924 alludono implicitamente all'autunno: le melagrane, l'uva col bicchiere di vino nuovo, la selvaggina, le mele, ogni elemento rimanda, come nelle antiche allegorie delle stagioni, all'autunno. Allo stesso modo, sovente vi alludono i titoli dei quadri esposti all'epoca: *Frutti dell'autunno*, *Il Dio Bacco*, *Il pomeriggio dell'autunno*, fino all'enigmatica *Ottobrata*, esposta alla Biennale veneziana del 1924 e fin da allora criticata per il soggetto "oscuro". Ma il vero soggetto di ogni quadro dipinto in quell'epoca "romantica" è proprio l'autunno, la *Stimmung* dell'autunno. Roma e, di riflesso, la böckliniana Firenze sono fino al 1924 il luogo privilegiato della poesia libera e distesa di de Chirico, le note del suo canto elegiaco, i sentimenti elegiaci dell'addio e della partenza che egli rappresenta in un altro intenso e struggente quadro dell'epoca, giustamente identificato da Fagiolo dell'Arco con *Tibullo e Messalla*: il grande poeta elegiaco romano che saluta, malato, l'amico che parte per la guerra.<sup>12</sup> L'autunno come *topos*, come luogo temporale, non meno pregnante del luogo reale ed evocativo delle ville romane.

In questa ottica i luoghi divengono una complessa categoria dello spirito, un insieme di natura, storia, cultura e mito, capaci di coagulare la *Stimmung* dell'artista. Gli stessi, identici temi della prima Metafisica, le identiche premesse filosofiche e pittoriche sono svolte in modo ora completamente diverso, ma il contenuto rimane di una coerenza impeccabile.



Alle pagine precedenti:  
*Il bicchiere di vino*, 1923,  
collezione privata.

*Natura morta con busto classico*, fine 1923,  
collezione privata.



*Tibullo e Messalla (Gli addii del poeta)*, 1923,  
collezione privata.



*Autoritratto con Savinio*, 1924,  
collezione privata.

## 19. Il nuovo soggiorno parigino e il surrealismo

Tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925 lo stile di de Chirico muta ancora una volta prospettive, in maniera radicale. All'arte senza tempo di "Valori Plastici", all'elegia romantica, appartata e lontanante del periodo – immediatamente successivo – delle "ville romane", egli sovrappone una ricerca che, con entusiasmo e decisione, vuole intervenire, dialogare in modo nuovo e attivo nel contemporaneo. I contatti con l'ambiente avanguardista e proto-surrealista parigino (che egli conosceva fin dagli anni dieci, dai tempi della frequentazione con Apollinaire) e, in particolare, con Breton,<sup>1</sup> favoriti dalla comune venerazione per il poeta morto, incrementati dalla considerazione altissima e, in quel momento, incondizionata che i surrealisti gli tributavano al momento del loro esordio, erano intensi e positivi, e si consolidano durante un breve, ma proficuo soggiorno francese nel novembre 1924.<sup>2</sup> De Chirico collabora ai primi numeri della rivista "La Révolution surréaliste", con scritti, disegni, fotografie delle nuove opere, che rivisitano la pittura metafisica in chiave del tutto originale, monumentalmente classica, in cui fa rivivere elementi della sua nativa cultura ellenica e mediterranea.

Per quanto, dopo la clamorosa rottura col movimento, de Chirico si sia dato da fare (e con lui il fratello Savinio) per differenziarsi teoricamente, poeticamente, filologicamente e fin polemicamente dal surrealismo, tuttavia non v'è dubbio che gli esordi del suo nuovo stile pittorico "parigino", avvenuti già alla fine del 1924,<sup>3</sup> siano da leggersi alla luce di quel rinnovato contatto con le avanguardie parigine e con una sua precisa adesione iniziale al movimento di Breton. Non sembra da dubitare, infatti, nonostante la fatica che lo stesso artista fece in seguito per smentire questa tesi, che le sue idee non solo si rinnovarono con una veloce sterzata proprio in quella circostanza, ma che esse coincidevano perfettamente in quel momento con quanto propugnato dagli adepti del neonato movimento.

Una serie di quadri ispirati iconograficamente ai manichini ferraresi, aggiornati sulla nuova sensibilità "romantica" e sulla tecnica a tempera grassa tipica dell'epoca, sono scalati negli anni 1922-1924,<sup>4</sup> e sono di sicuro da



*Étude*, seconda metà del 1924,  
collezione privata.



*Composizione*, fine 1924,  
in "La Révolution surréaliste", 2, gennaio 1925.



*Autoritratto*, inverno 1923-1924,  
collezione privata.



“La Révolution surréaliste”, copertina del n. 1, 1° dicembre 1924.



Foto di Man Ray del gruppo surrealista, pubblicata sulla copertina del n. 1 della “Révolution surréaliste” (dietro, da sinistra: Jacques Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; davanti: Pierre Naville, Simone Collinet-Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault).



L'automate, fine 1924-inizio 1925, collezione privata.

mettere in relazione al rapporto di de Chirico con Breton, iniziato nel 1921, che loda con passione i suoi dipinti metafisici. Non sono affatto copie, ma attualizzazioni con numerose varianti dei suoi temi, realizzati con un afflato pittorico nuovo, perfettamente in accordo con il periodo nostalgico delle "ville romane". Alla prima metà del 1924 si devono collocare anche riprese come *Il filosofo* eseguito per Gala Éluard,<sup>5</sup> sempre a tempera, che riflette sul *Revenant (Le cerveau de l'enfant)* del 1914, accentuando così la sintonia con i temi amati dai surrealisti.

Dopo il soggiorno parigino del novembre 1924, o forse già immediatamente prima, de Chirico decide un nuovo salto tecnico e stilistico. Si tratta di una tecnica ad olio chiara e veloce, compendiaria come quella degli affreschi pompeiani, che spesso lascia larghe parti della tela scoperte o col solo disegno. Una tecnica che non solo ha accantonato la vecchia tempera "all'antica", ma che supera d'un colpo anche tutti i presupposti di lentezza esecutiva, riflessione, finitezza, che vi erano strettamente connessi. I nuovi soggetti del periodo sono riprese di tematiche metafisiche, ma risolte con una *imagérie* totalmente nuova, con colori diversi e con una tecnica risoluta che mette l'artista in concorrenza con Picasso. Nascono nuove versioni degli oggetti in una stanza (giocattoli geometrici, trofei di reperti archeologico-mnemonici ed edifici ellenizzanti), che rigenerano in una visione mediterranea gli interni ferraresi. Anche i manichini-filosofi, seppur rinnovati dal punto di vista iconografico e contenutistico, provengono con evidenza dai temi metafisici: ma il contenuto del loro torace, fatto di oggetti, frammenti architettonici classici e squadre, allude ora a un'infanzia autobiografica e nostalgica, affacciati come sono su cieli e marine mediterranee. Il rapporto con Picasso diviene preciso e ricercato: al 1925 risalgono anche una *Figura di donna in riva al mare* e una serie di *Ciociare* che ricordano la massiccia presenza delle figure picassiane neoclassiche, e la stessa Margherita Sarfatti, recensendo la Biennale romana del 1925 (dove era esposta una *Ciociarà*), rileva che "Giorgio de Chirico appare fortemente impressionato dalla pittura classico-sintetista del più recente Picasso".<sup>6</sup> Anche la critica moderna si è facilmente appiattita sull'apparentemente facile ripresa picassiana,<sup>7</sup> ma il problema è decisamente più complesso. Infatti, il dialogo che de Chirico instaura è voluto, meditato, ma cerca di sottolineare le molteplici riprese di Picasso dalle sue stesse opere, intrattenendo così un rapporto di co-protagonismo, privo di polemica, sul palcoscenico parigino: i cieli mediterranei con le nuvole orizzontali, che Picasso ha trasformato in uno dei suoi *topoi* di classicismo mediterraneo-cubista, derivano senza alcun dubbio da alcuni dei dipinti più famosi dell'ultima Metafisica parigina (1915): *Le double rêve du printemps*, *L'inquiétude de la vie*, *Le poète et le philosophe* ecc. Anche la



*Il filosofo (Il ritornante)*, inizi del 1924, collezione privata.



*La ciociara*, 1925,  
collezione privata.

A fianco:  
*Figura di donna in riva al mare*, 1925,  
collezione privata.



*Le peintre*, 1925,  
collezione privata.



*Les jeux terribles*, 1925,  
collezione privata.



Theodor Breidwieser, *Caccia ai tricbechi*, 1900 ca., collezione privata.

nuova pittura sintetica e compendiaria aveva radici sue lontane (*Le poète et le philosophe*), e la tela lasciata bianca con solo le lumeggiature a matita era parimenti una tecnica adottata nella Metafisica parigina. Insomma, de Chirico ingaggia più che un certame, un dialogo ammiccante con Picasso, replicando ciò che egli stesso aveva già sperimentato e che lo spagnolo gli aveva a sua volta ripreso.<sup>8</sup>

In particolare, i quadri della fine del 1924 e del 1925 hanno, anche nell'impostazione spaziale, uno stretto legame con gli oggetti complicati e affastellati degli assemblaggi di squadre ferraresi, il tavolato da "paccobotto" posto in prospettiva precipite, i colori brillanti (rossi, verdi ecc.), i manichini ancora poco antropomorfizzati, i cieli dalle nuvole stilizzate, quadri stranianti e iperrealisti (come quello di un minore pittore austriaco, Breidwieser, gentilmente segnalatomi da Paolo Picozza) inseriti nel quadro: elementi tutti strettamente ispirati alla sua pittura metafisica. Riferimenti chiari, che a partire dal 1926 andranno scemando per lasciare il posto a un'ispirazione più classica e museale, dai colori più morbidi e pastellati, dalle prospettive meno



*Interno metafisico - L'après-midi d'été*, 1925, Yale University Art Center, New Haven.

Esposto a New York nel 1926.

forzate. I primi esempi saranno esposti nel maggio del 1925 nella galleria parigina di Léonce Rosenberg, assieme ad opere dei vari periodi precedenti.

Cosa può aver spinto de Chirico a ripensare il suo stile passato, se non la frequentazione assidua dei surrealisti avvenuta nel novembre 1924 durante il suo soggiorno parigino, e, possiamo dire con certezza, la sua convinta adesione al movimento? Egli, come s'è detto, partecipa attivamente ai primi numeri della rivista di Breton, "La Révolution surréaliste", invia anche dopo il breve ritorno in Italia dei materiali che vengono pubblicati, tra cui la foto del primo quadro documentato del nuovo stile "surrealista", riprodotto nel numero del 15 gennaio 1925, ed eseguito evidentemente prima della fine del 1924. Egli compare in due delle foto di gruppo assieme ai surrealisti pubblicate sulla copertina del primo numero della rivista del movimento, ed è oltremodo attratto dalle idee di "modernità" che lo appassionano (nuovamente ora, dopo il transfert nel passato dei periodi romani di "Valori Plastici" e "romantico") in quella Parigi ove sente pulsare il cuore intellettuale del mondo: "La modernità, questo gran mistero, abita ovunque a Parigi spirito, intelligenza, lirismo e talento, aumenta continuamente [...] E ovunque tu ti volga incontri volti sorridenti e affabili, mani amiche che stringono le tue, sguardi intelligenti e sereni che si posano su di te con ammirazione, curiosità e simpatia. Come Atene ai tempi di Pericle, Parigi è oggi la città per eccellenza dell'arte e dell'intelletto."<sup>9</sup> Chi, se non Breton, Morise, Aragon e tutti i surrealisti, sono quei personaggi dagli sguardi intelligenti e sereni che egli frequenta assiduamente a Parigi, e che fanno della città la nuova Atene?

Lusingato dalle attenzioni deferenti della nuova avanguardia di punta parigina, con la quale ha contatti di scambi epistolari intensi a partire dal 1921-1922,<sup>10</sup> che divengono sempre più stretti a partire dalla fine del 1923 (quando Paul e Gala Éluard si recano, quasi in pellegrinaggio devoto, a visitarlo a Roma), de Chirico rimedita evidentemente quei temi della Metafisica che i surrealisti (Breton in testa) meglio conoscevano e prediligevano nella considerazione del suo lavoro pittorico.<sup>11</sup> E modifica la sua estetica di lirismo "senza tempo" tipica degli anni 1922-1923 in un lirismo di modernità visionaria, contiguo, mimetico a quello già della Metafisica e ora del surrealismo, che associa elementi disparati in simbiosi stranianti, illuminazioni e ricordi dell'infanzia con scene di oggettività di pietra dura, modelli della sua pittura passata con elementi archeologici. In ciò non contraddicendo il suo recente passato, ma seguendo il principio nietzschiano dell'eterno ritorno, dell'enigma poetico immanente.

In genere, per distinguere de Chirico dal surrealismo, la critica ha facilmente costruito le sue ragioni su quelle intinte nel corrosivo inchiostro della polemica sia del pittore sia degli stessi surrealisti (ma tutte successive, oc-



*Nature morte à la brioche*, 1925,  
Museo del Novecento, Milano.



*Le poète triste consolé par sa muse*, 1925,  
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Arensberg Collection).

corre notarlo, alla rottura tra il pittore e il movimento, avvenuta solo nel 1926); senza rendersi pienamente conto che per circa due anni ci fu una sostanziale armonia, e indubbiamente un'attiva partecipazione di de Chirico alle nascenti ideologie e poetiche surrealiste, nella cui suggestione si formò il suo nuovo stile. La consonanza di questo nuovo orientamento è facile da ricollegare alle teorie esposte nei primi numeri della rivista, peraltro a loro volta ispirate in discreta parte alle visionarie e anticipatrici folgorazioni metafisiche dechirichiane. Le ragioni pretestuose che i surrealisti mirino all'inconscio e de Chirico alla memoria, gli uni all'automatismo e al sogno e l'altro alla chiarezza e alla visione non ci possono indurre in errore: a parte l'egocentrismo di Breton, i "surrealismi" sono di molte specie e spesso assai diversi fra loro, come dimostrano anche le frequenti abiure in seno al gruppo ma soprattutto la considerazione principale dello stesso Breton sul "surrealismo in pittura".<sup>12</sup> Non vi è automatismo in Magritte o in Dalí, e d'altra parte sogno e inconscio emergono (certo, in minor misura che in Max Ernst, per esempio) anche dalle opere di de Chirico, come dal suo "romanzo" *Hebdomeros*.<sup>13</sup> Il libro, pubblicato nel 1929, fu di fatto apprezzatissimo dai surrealisti: il che conferma il loro interesse nel lavoro dell'artista anche alla fine del decennio e una sottile ma profonda continuità di ispirazione in senso decisamente metafisico-surrealista anche negli anni tra il 1926 e il 1929.

Un surrealismo *sui generis* quindi, ma dalla fine del 1924 al 1926 sviluppatosi nell'alveo di quello ufficiale, nitidamente teorizzato nei primissimi numeri della rivista. Quando Max Morise scrive che "è qui che noi giungiamo a un'attività veramente surrealista – le forme e i colori passano da un oggetto all'altro, si organizzano secondo una legge che sfugge a ogni premeditazione, si fa e si disfa nello stesso momento in cui si manifesta",<sup>14</sup> si può cogliere una totale continuità ideale con gli interni metafisici del 1924-1925, colmi di oggetti imprecisabili in cui le forme e i colori vivacissimi si compenetrano senza ordine. O ancora, i manichini le cui forme viscerali si materializzano in rovine, giocattoli e squadre non sembrano differire da quel sogno reso confuso dal recente risveglio di cui parla Aragon: "Nel momento in cui si formano, questi macchinari della vita pratica hanno ancora la scapigliatura del sogno, quello sguardo folle, inadatto al mondo che li apparenta allora a una semplice immagine poetica, al miraggio scivoloso da cui essi escono appena, davvero malrinsaviti da una sbornia. Allora solamente l'ingegnere sfugge al suo genio, riprende questa allucinazione, e per così dire la ricalca, la traduce, la mette alla portata delle mani degli increduli."<sup>15</sup> L'idea di invenzione di Aragon coincide poi singolarmente con le convinzioni filosofiche di de Chirico fin dai tempi della Metafisica,<sup>16</sup> ed è sicuramente in gran parte ispirata da queste:

La conoscenza filosofica, quella che meriterebbe tale nome, considera gli oggetti, le idee, non come vuote astrazioni, od opinioni vaghe, ma con il loro contenuto assoluto, nella loro accezione particolare, nella loro estensione minima, vale a dire nella loro forma concreta. Si vede che essa non è differente dall'immagine, che è il modo della conoscenza poetica, e che essa stessa è conoscenza poetica. A questo punto, filosofia e poesia sono un tutt'uno. La forma concreta è l'ultimo momento del pensiero, e lo stato del pensiero concreto è la poesia [...] Poiché nega il reale, la conoscenza filosofica stabilisce dapprima un nuovo rapporto tra i suoi materiali, l'irreale: e subito l'invenzione, per esempio, si muove nell'irreale. Poi essa nega a sua volta l'irreale, ne evade, e questa doppia negazione, lungi dall'approdare all'affermazione del reale, lo respinge, lo confonde con l'irreale, e supera queste due idee impadronendosi di un mezzo termine dove sono allo stesso tempo negate e affermate, che le concilia e le contiene: il surreale, che è una delle determinazioni della poesia.<sup>17</sup>

È di questo tipo il “surrealismo” dechirichiano tra 1924 e 1926, ancora fluido e rbdomantico come quello dello stesso movimento ai suoi esordi, ma in perfetta armonia con esso. Il suo metodo di lavoro, come è teoricamente e poeticamente enunciato in *Hebdomeros*, è basato sulle “associazioni” automatiche, secondo gli assunti della Metafisica, che sono ovviamente coincidenti con quelli del surrealismo:

Metodizzatevi, non sprecate le vostre forze; quando avete trovato un segno, voltatelo e rivoltatelo da tutti i lati; guardatelo di faccia e di profilo, di tre quarti e di scorcio; fatelo sparire ed osservate quale forma piglia al suo posto il ricordo del suo aspetto; guardate da qual lato esso assomiglia al cavallo e da qual lato alla cornice del vostro soffitto; quando esso evoca l'aspetto della scala o quello dell'elmo impennacchiato; in quale posizione assomiglia all'Africa la quale essa stessa assomiglia a un grande cuore.<sup>18</sup>

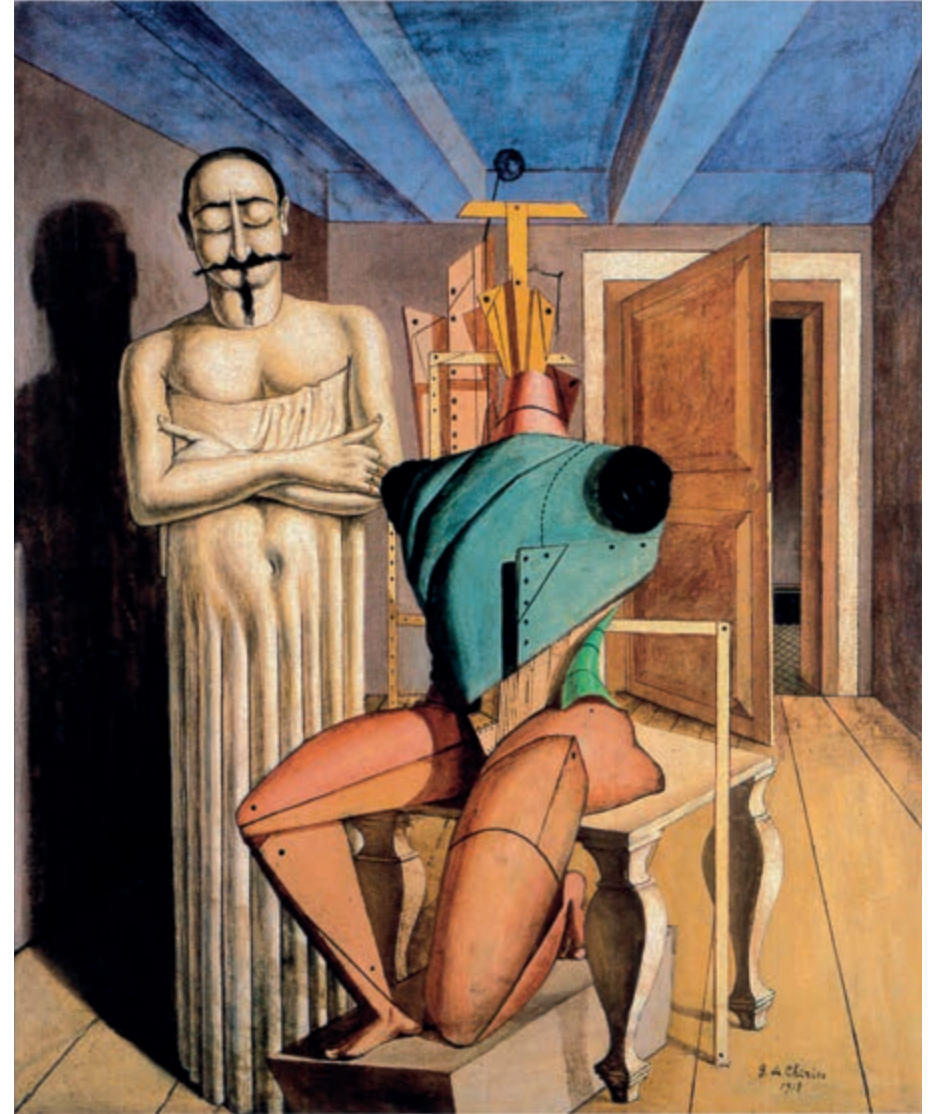
Seguendo queste premesse, appare evidente che i temi rappresentati nei quadri di questo periodo siano sostanzialmente “invenzioni surreali”, luoghi alcuni già dell'immaginario onirico metafisico, ma riletti in una luce di realtà soffusa, familiare, onirica, che proprio nell'apparente consuetudine borghese degli interni reca l'implicito allarme, lo scollamento tra cosa reale e prodotto dell'immaginazione.

## 20. La rottura con Breton e le conseguenze critiche

Il rapporto con il surrealismo, che finora abbiamo riferito più nello specifico rispetto alla pittura e al reciproco scambio di idee, si incarna in effetti fatalmente nel personale e contrastato rapporto con Breton. Esso si profila strettissimo nel 1924, quando de Chirico viene coinvolto da Breton nel nuovo movimento come un suo alfiere nobile, un precursore veggente.<sup>1</sup> È da sottolineare che Breton viveva allora facendo mercato di quadri, e che aveva qualche anno prima, nel novembre del 1921, acquisito attraverso Jean Paulhan (presso cui lo aveva depositato Giuseppe Ungaretti partendo da Parigi) gran parte del fondo di opere metafisiche lasciato da de Chirico nel suo studio parigino, a un prezzo di estremo favore, appena 500 franchi.<sup>2</sup> Visto il prezzo estremamente esiguo della vendita, doveva trattarsi di opere per lo più non finite (è lo stesso de Chirico a ricordare un gruppo di opere non finite rimaste nello studio),<sup>3</sup> dato inoltre che gran parte dei quadri dello studio era stata originariamente destinata a Paul Guillaume nel 1915. Ungaretti le aveva appositamente lasciate a Paulhan<sup>4</sup> pensando a Breton come acquirente, tanto da ricordare in seguito che la trattativa era stata svolta da lui personalmente.<sup>5</sup> Alle ulteriori richieste insistenti di Breton per acquistare quadri del suo primo periodo metafisico parigino, che de Chirico non aveva più, l'artista risponde trovandogli inizialmente *Le revenant*, del 1918, che gli annuncia con una lettera del 1922.<sup>6</sup> È curioso che gli dica che non lo potrà avere se non dopo una settimana perché si trova in deposito presso un mercante (Mario Broglio);<sup>7</sup> ed è soprattutto curioso che il dipinto “assez grand” gli venga proposto a 1000 franchi quando, contemporaneamente, de Chirico gli chiede 600 franchi per una “petite toile” di soggetto poco attraente, un ritratto: forse *Le revenant* era un quadro non finito (o meglio, secondo un preciso gusto dechirichiano, con zone di tela solo disegnate) e quella settimana gli occorreva per terminarlo e sostanzialmente modificarlo, come appare evidente dalle radiografie e da alcune zone disomogenee dell'opera (il soffitto velato di azzurro, il busto del manichino ecc.).<sup>8</sup> Parallelamente al viaggio a Roma di Éluard e di sua moglie Gala nel 1923,<sup>9</sup> che comprano



*Ritratto di Paul e Gala Éluard*, inizio del 1924,  
collezione privata.



*Le revenant*, 1918-1922,  
Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

diverse opere recenti di de Chirico,<sup>10</sup> Breton torna alla carica chiedendo all'artista di cercare altre opere metafisiche presso collezionisti. De Chirico gli risponde in due lettere, del 18 novembre e del 21 novembre 1923,<sup>11</sup> nelle quali promette l'invio di alcune foto, compresa quella delle *Muse inquietanti*, poi, nella seconda lettera, precisa il prezzo di quest'ultimo: "2000 lire (1900 frc français)".<sup>12</sup> Segue una lettera alla moglie di Breton, Simone Kahn, del 23 febbraio 1924, dove si continua la trattativa, che evidentemente non trovava accordo sul prezzo: Breton, tramite la moglie, aveva offerto 1200 franchi<sup>13</sup> a Castelfranco, il proprietario del dipinto, esplicitamente citato nella lettera. Dalla missiva si capisce anche che Breton era interessato personalmente a comprare un suo quadro recente, *La partenza dell'avventuriero*, e de Chirico sospetta che egli possa essere rimasto indisposto dal lungo silenzio intercorso nella loro corrispondenza. Una lettera successiva, del 10 marzo 1924, che in seguito riconsidereremo (perché, benché indirizzata alla moglie di Breton – a cui de Chirico si rivolge con il semplice appellativo *passapartout* "madame" – questi la fece in seguito passare, con la complicità di Éluard, come indirizzata a sua moglie Gala<sup>14</sup> per nascondere il fatto che egli stesso ordinò a de Chirico un rifacimento delle *Muse*), presenta una situazione diversa: Castelfranco, evidentemente seccato dal mercanteggiare al ribasso, rifiuta l'offerta e chiede ora per le *Muse* 3500 lire<sup>15</sup> invece delle 2000 iniziali; e Mario Broglio, proprietario dei *Pesci sacri*, ne chiede 5000.<sup>16</sup>

È a questo punto, nell'exasperazione della trattativa, che de Chirico propone a Breton, solo per cercare di essere gentile con lui e sentendosi impotente nella gestione dell'acquisto, di eseguire una copia delle *Muse* e dei *Pesci*, al prezzo di 1000 lire<sup>17</sup> ciascuna: le opere, sostiene, saranno identiche, solo meglio dipinte, "non avranno altro difetto che quello di essere eseguite con una materia più bella e tecnica più sapiente",<sup>18</sup> coerentemente con le sue attuali ricerche. L'intento di de Chirico non era dunque di eseguire una copia pedissequa, ma comunque di farne una nuova versione. Breton non si fa sentire per qualche tempo, tanto che scrivendo a Gala Éluard, il 4 giugno, de Chirico le chiede se il comune amico non si sia seccato per "l'affare delle *Muse inquietanti*".<sup>19</sup> Ma alla fine, visto che de Chirico esegue la nuova versione del suo quadro (la prima copia esatta, in assoluto, di una sua opera metafisica, realizzata peraltro molto correttamente col permesso del proprietario dell'originale, Castelfranco),<sup>20</sup> Breton accetta il compromesso: ed evidentemente egli vende poi l'opera come antica.

La questione della copia rimane peraltro assai complicata da ricostruire in molti dettagli. Dove e quando de Chirico la eseguì? A Roma, Firenze o Parigi? Uno dei testimoni principali, Breton, per nascondere la verità sulla commissione non ha alcuna intenzione di fornire dati corretti (visto che una



*Le Muse inquietanti*, metà del 1924, collezione privata.

delle argomentazioni principali della sua "distruzione" critica di de Chirico si sarebbe appuntata sul fatto che questi copiava se stesso, non poteva certo rivelare che aveva, lui stesso, sollecitato una copia – la prima – all'artista). La posizione ambigua e bugiarda di Breton è attestata anche da una lettera a Bernard Poissonnier, in cui egli afferma di aver personalmente visto de Chirico eseguire il quadro:<sup>21</sup> egli avrebbe dovuto vedere dunque de Chirico realizzare il dipinto a Parigi, a casa del suo ospite René Berger. Ciò appare del tutto improbabile per molteplici ragioni: prima fra tutte, de Chirico soggiornò a Parigi, a casa dell'amico, per meno di un mese.<sup>22</sup> Il motivo principale per cui si trovava a Parigi era la messa in scena del balletto *La Jarre*, la cui prima fu il 19 novembre: presumibilmente, dal 3 al 19 sarà stato impegnato in questo suo primo importante impegno teatrale, nell'esecuzione e rifinitura della scenografia. Nei giorni seguenti, una decina, fece visita ai surrealisti, si fece fotografare con loro nella messinscena di Man Ray (le cui foto sarebbero comparse sulla copertina della rivista del movimento), attese alle loro serate, andò a fare visita a Jacques Doucet, visitò più volte il Louvre,

frequentò entusiasta tutto quel mondo culturale parigino che lo spinse a scrivere l'articolo *Vale Lutetia*.<sup>23</sup> Nel frattempo, avrebbe dovuto chiedere il permesso a Castelfranco, riceverlo, allestire il suo studio con tele, colori e cavalletto nella stanza della casa dell'amico di cui era ospite, dove avrebbe dipinto la copia delle *Muse* (all'insaputa di Berger, poiché egli, ricordando in seguito la storia dei suoi dipinti ricevuti da de Chirico, non menziona un fatto eclatante come l'esecuzione delle *Muse inquietanti* in casa sua). Pensare comunque che l'artista abbia avuto il tempo di eseguire nelle poche ore libere parigine un dipinto di quell'impegno è davvero inverosimile. Certo Breton non vide personalmente eseguire le *Muse inquietanti* né a Parigi né ovviamente in Italia, ma il fatto che le commissionò in prima persona lo indusse a dare questa versione apocrifa.

Un altro testimone che avrebbe potuto essere molto attendibile, Castelfranco, è a questo proposito invece apparentemente impreciso, o almeno lo sono le sue testimonianze rese allorché nel 1939, incalzato dalle leggi razziali, si decise a vendere le *Muse* tramite il gallerista milanese Gino Ghiringhelli.<sup>24</sup> Durante la vendita emerse il problema della versione del 1924 pubblicata ripetutamente come originale negli anni precedenti in mostre e pubblicazioni surrealiste (dunque il problema dell'"imbroglio" non nasce con de Chirico, bensì con Breton che, ben consapevole della data di esecuzione della sua versione, ne sostiene la data "metafisica"), ma non solo. Nella concitata corrispondenza, Ghiringhelli scrive il 18 marzo 1939 a Castelfranco, ricapitolando la questione: "Ella allora mi spiegò chiaramente la cosa, e cioè aver DE CHIRICO, dietro suo consenso, eseguito a Parigi nel 1924 una copia dell'originale di vostra proprietà per il poeta Eluard [*sic*]. Anzi Ella mi promise che avrebbe fatto ricerca delle lettere che potevano comprovare la veridicità di quanto sopra."<sup>25</sup> Dalla lettera apprendiamo dunque che de Chirico chiese molto correttamente il consenso del proprietario prima di eseguire la copia; eppure da questa versione emergono due dati discrepanti: che la copia fu eseguita a Parigi, e per commissione di Éluard e non di Breton. Tuttavia quest'ultimo errore si deve ascrivere esclusivamente a Ghiringhelli, che evidentemente operò una crasi dei racconti più vasti e dettagliati di Castelfranco (il quale avrà di sicuro menzionato l'episodio significativo in cui Éluard, nel viaggio a Roma e a Firenze del 1923-1924, gli comprò diverse opere). La questione viene infatti spiegata personalmente, in maniera più corretta, da Castelfranco a Luciano Doddoli, che la riporta in un'intervista del 1968: "Nel 1924 de Chirico ebbe una mostra a Parigi e Breton si entusiasmò del quadro e dell'autore. Mi chiese se permettevo che se ne facesse una copia ed io, stupidamente, dissi di sì. Mi pare anzi che Breton mi abbia scritto una lettera per ringraziarmi."<sup>26</sup> Il committente è ora citato correttamente come Breton, e la

richiesta del permesso chiestogli da de Chirico è ribadita, mentre l'occasione menzionata (una mostra a Parigi nel 1924, mai tenuta: quella di cui si ricordava Castelfranco era evidentemente quella del maggio 1925 da Rosenberg) è decisamente inattendibile. Tuttavia Castelfranco ci attesta, almeno in maniera implicita, che l'opera non fu eseguita a Firenze, a cospetto dell'originale, perché questo dato non sarebbe certo sfuggito alla sua memoria.<sup>27</sup> Sicché, dal momento che la data di esecuzione della copia è da tutti riferita concordemente al 1924, questa non può che risalire a quei mesi tra il marzo (quando de Chirico propose di eseguirla) e l'ottobre di quell'anno, prima della partenza per Parigi. In quel periodo è peraltro decisamente escluso che possa essere stato Éluard a commissionarla, in quanto egli partì per l'Estremo Oriente il 24 marzo 1924, tornando in Francia il 28 settembre, seguito da Gala e da Ernst a distanza di qualche mese: lo stesso Éluard (dimenticando o forse sottovalutando che qualcuno potesse ricostruire questo particolare autobiografico) riferisce invece a Soby che la versione fu "promptly" completata nello stesso anno 1924, subito dopo la lettera in cui de Chirico propone la copia.<sup>28</sup> Ma a quell'epoca Éluard non era in Europa, e neppure Gala può aver commissionato o pagato il quadro in assenza del marito: completamente senza denaro,<sup>29</sup> lei ed Ernst si affrettarono infatti a vendere in asta la collezione di quadri di Éluard<sup>30</sup> per ricavare i soldi per seguirlo al più presto in Oriente: non sembra certo il momento per compiere un nuovo acquisto. Dal momento che de Chirico si reca nell'agosto del 1924 a Vichy (come documentato da una cartolina a Trombadori del 23 agosto 1924), in quell'occasione (se non il successivo novembre) può aver consegnato a Breton la nuova versione delle *Muse*: la distanza di circa 350 chilometri da Parigi poteva esser compiuta in un giorno o due, andata e ritorno in treno. Con minor probabilità possiamo pensare, per l'esecuzione, al periodo tra il dicembre 1924 e il successivo soggiorno parigino del maggio 1925: ma proprio a causa della mostra si manifestano già "rotture all'orizzonte" (cfr. nota 32), che non sembrano presupporre il contesto per un affare del genere.

I rapporti tra de Chirico e Breton si consolidano, come abbiamo visto, nel soggiorno parigino della fine del 1924, ma i legami di de Chirico col nuovo mercante Léonce Rosenberg, che organizzerà quasi immediatamente una sua mostra a Parigi nel maggio 1925, fanno già capire a Breton (il quale li aveva peraltro probabilmente presentati, visto che in una lettera del 5 dicembre 1921 de Chirico chiede a Breton di parlargli di lui) che il rapporto esclusivo e la "complicità"<sup>31</sup> sui dipinti rifatti è destinata a decadere.<sup>32</sup> Le prime avvisaglie sono da vedersi nelle critiche non propriamente negative, ma fredde, di Morise alla sua mostra da Rosenberg, pubblicate sulla "Révolution surréaliste",<sup>33</sup> una sorta di avvertimento; non doveva essere estraneo a



Man Ray, Foto della Galerie Surréaliste nel 1927 ca. con in vetrina *Le Muse inquietanti* del 1924, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris.

questa freddezza il fatto che de Chirico avesse esposto in quella mostra, oltre a una scelta di sue opere recenti, anche dei quadri metafisici di proprietà di Castelfranco, tra cui proprio *Le Muse inquietanti*: la presenza del quadro originale a Parigi doveva aver raggelato Breton, che forse aveva già venduto la versione del 1924 come d'epoca metafisica.<sup>34</sup> Col trasferimento definitivo dell'artista nella capitale francese, nel novembre 1925, e la firma di ben due contratti di esclusiva, prima con Rosenberg e poi con Guillaume, con cui rinnova l'antico rapporto (quest'ultimo controfirmato il 9 gennaio 1926), la loro relazione si rompe definitivamente: non sarà ovviamente Breton a gestire il mercato della sua pittura. De Chirico, irritato dal ricatto implicito e dotato di un carattere non certo pacifico, forse inizia per primo le offensive: vedendo le sue opere esposte dal 14 al 25 novembre 1925 alla Galerie Pierre, alla mostra *La peinture surréaliste* organizzata da Breton, certamente avrà contestato titoli che mai lui aveva attribuito (*J'irai... le chien de verre* ecc.).<sup>35</sup> Non è escluso che abbia rilevato qualche opera sua terminata da altri (del gruppo "non finito" ceduto a Breton) e lo abbia esternato (come farà esplicitamente in seguito). Il grande collezionista Doucet, di cui Breton curava la collezione, dopo aver acquisito *Le revenant* nel 1922,<sup>36</sup> proprio nel 1925 acquista (probabilmente dallo stesso Breton) un quadro certamente falso, o completamente ridipinto: *Composizione metafisica*. De Chirico, che conosceva Doucet tramite lo stesso Breton,<sup>37</sup> non può non aver rilevato la cosa: il collezionista non deve averla presa bene, e certamente nemmeno



*Composizione metafisica*, collezione privata.

Dipinto falso, forse incompiuto di de Chirico ma successivamente radicalmente contraffatto, dichiarato falso da de Chirico; fu venduto nel 1925 a Doucet.



Oreste e Elettra sfregiato,  
da "La Révolution Surréaliste", II, 6, 1° marzo 1926, p. 32.

Breton. Nel marzo 1926 compare sulla rivista "La Révolution surréaliste"<sup>38</sup> un quadro di de Chirico del 1923 (*Oreste e Elettra*) sfregiato sul cliché con disprezzo, e l'attacco diretto al pittore viene portato nel numero successivo della rivista, nello scritto a puntate di Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, dove non si usano mezzi termini (in seguito egli attaccherà persino il collezionista americano Albert C. Barnes, amico di de Chirico e miglior cliente di Guillaume, solo perché mecenate dell'artista). De Chirico è denunciato come "falsario di se stesso [che] ha messo in circolazione un gran numero di falsi caratterizzati, tra i quali delle copie servili, peraltro per la maggior parte antedatate"<sup>39</sup>. Evita ovviamente di dire che fu lui stesso, Breton, a chiedergli quelle "copie servili", e lui stesso a metterle in circolazione. E sappiamo che non esiterà in seguito a far eseguire, da altri, dipinti falsi, con intento puramente venale oltreché con quello di gettare discredito sull'artista.<sup>40</sup> Lo scopo (oltre a vendicarsi di de Chirico) era quello di divenire, al posto dell'autore, l'arbitro dell'autenticità dei dipinti metafisici.

In margine a questo rapporto, non sappiamo quanto in correlazione, va operata una riflessione su un certo (imprecisabile) numero di opere che erano rimaste, come abbiamo detto, incompiute,<sup>41</sup> nello studio di de Chirico a Parigi; raccolte da Ungaretti nel dopoguerra, furono depositate, come abbiamo visto, presso il comune amico Paulhan per essere vendute. Ciò

che rimaneva nel suo studio era il resto di ben due diversi traslochi: quello personale di de Chirico, che partì nel 1915, e quello effettuato dalla madre dell'artista, che vi si recò appositamente nel settembre dello stesso anno per riportare in Italia i dipinti o consegnarli (almeno una parte) a Guillaume. Pare evidente che alla fine dovevano essere rimasti nello studio soprattutto effetti personali, libri e manoscritti (i Manoscritti Paulhan che, assieme a quelli acquisiti successivamente da Éluard e poi da Picasso, costituiscono una delle più importanti fonti per il periodo francese dell'artista), e quadri probabilmente non finiti, lasciati in vista di un auspicato ritorno di de Chirico a Parigi, finita la guerra. Ma la Guerra, come è noto, durò assai più a lungo di ogni previsione, e de Chirico non vedeva più, già nel 1919, la possibilità di tornare,<sup>42</sup> risolvendosi a vendere ciò che rimaneva. La transazione irrisoria di 500 franchi ricordata dalla lettera a Breton del 1921 che abbiamo sopra citata si riferiva dunque a quel materiale: opere probabilmente iniziate e non finite, documenti della creatività *in fieri* dell'artista. Nella Parigi dell'epoca, la pratica di terminare opere poco rifinite era se non ortodossa, certamente attuata anche ai più alti livelli commerciali. Ricordiamo un passo delle memorie di Daniel Wildenstein a proposito dei pastelli di Degas (e dei dipinti anche di altri autori), che venivano contraffatti per renderli più "piacevoli" e rifiniti, davvero illuminante a questo proposito.<sup>43</sup> Del resto, anche Rosenberg ebbe occasione di chiedere esplicitamente a de Chirico di terminare e rifinire i suoi quadri, che spesso aveva la tendenza a lasciare brevemente accennati – per motivi espressivi – poiché i clienti prediligevano una pittura più "finita".<sup>44</sup> Soprattutto per un mercato che sfuggisse all'occhio vigile del pittore, come poteva essere quello dei pastelli di Degas, da vendere preferibilmente a compratori americani, la pratica del "completamento" di un'opera era un elemento non inusuale, anche se scorretto. E certo, è un dato di fatto, oggi noi non abbiamo traccia di quel materiale dechirichiano abbozzato e poco rifinito.<sup>45</sup> L'assenza di de Chirico da Parigi, considerata ormai definitiva, rendeva quell'atteggiamento praticabile e certamente redditizio.<sup>46</sup> Al ritorno di de Chirico a Parigi questi – e altri – abusi vennero evidentemente alla luce, e l'irascibile artista si trovò a definire false opere di provenienza indubbia, ma di sicuro più o meno manomesse. In questo senso un'analisi accurata di alcune opere dovrebbe portare a nuove valutazioni, e a rendere le dichiarazioni dell'artista molto più solide di quanto una propaganda violentissima e cinica volesse invece far apparire come isteriche e irresponsabili. Breton dovette avere non piccolo ruolo in quest'ulteriore *affaire*. De Chirico stesso ebbe a definire così, già nel 1934, l'atteggiamento dei surrealisti:



*La matinée angoissante*, datato 1912.

Dipinto forse incompiuto di de Chirico, compare per la prima volta nel dicembre 1921.

Tra i nemici più agguerriti e tra coloro che utilizzano contro di me i mezzi più perfidi e i più disonesti, ci sono i Surrealisti. L'origine di questa ostilità deriva dal fatto che i loro due capi, Breton e Éluard, sono riusciti, subito dopo la guerra, a raccogliere per pochissimi soldi e a volte anche per niente, un certo numero di quadri da me dipinti prima e durante la guerra. Con questi quadri, e approfittando del fatto che in quel momento fossi in Italia, speravano di fare un colpo del tipo Rousseau il Doganiere; hanno cominciato a parlare di me nella loro rivista descrivendomi come una specie di allucinato che ha dipinto qualche tela che essi soli possiedono... ecc. ecc. Quando nel 1925 sono tornato a Parigi e ho ricominciato a vendere ai mercanti i miei nuovi quadri, a esporre e a far parlare di me, sono diventati furiosi poiché comprendevano che stavo guastando i loro affari, ciò che effettivamente è stato. Da questo momento non cessano di boicottarmi, con i mezzi più vili e disonesti, denigrando la mia opera recente.<sup>47</sup>

Alla luce di quanto sopra riportato, e della stringente cronologia dei fatti, le parole di de Chirico appaiono quanto mai veridiche.

Ma nella Parigi degli artisti, piccola come un paese, non basteranno queste rabbiose rivalità per non far incontrare ancora i due rivali. Abbiamo testimonianza di almeno due incontri successivi alla rottura del 1926, e altri ce ne saranno stati, non meno astiosi di quelli descritti. Il primo è ricordato da Ernst,<sup>48</sup> che in una data imprecisata, ma da situarsi intorno al 1932, riferisce di lui e Breton a studio da de Chirico, il quale mostra loro con calma olimpica una serie di vedute di Venezia, e Breton incollerito “si mette a insultare de Chirico in modo orribile. De Chirico lo ignora”; l'allusione alle vedute di Venezia, che de Chirico inizia molto più tardi, deve essere una svista di Ernst, che cita forse a caso una tipica serie dechirichiana “all'antica”: si doveva trattare forse dei paesaggi italiani del 1931-1933 (vedute di Genova, Milano, Torino, del lago di Como ecc.), o di nudi e nature morte “renoiriani” (che peraltro impressionarono singolarmente Magritte). Le scintille tra i due sono attendibili, ma ciò che meraviglia è che, benché scortato da Ernst, Breton ancora sia attratto fatalmente da de Chirico e osi presentarsi da lui, e anche stupisce che questi lo riceva a studio: ma forse Ernst aveva benevolmente operato per una riconciliazione, di fatto impossibile.

Il secondo episodio, ricordato da Gualtieri di San Lazzaro,<sup>49</sup> riferibile all'ottobre 1935, narra di uno scontro violentissimo, dove de Chirico esclama che regoleranno presto i loro conti, e Breton, replicando rabbiosamente che li regoleranno invece subito, colpisce con un pugno de Chirico gettandolo a terra, ripetendo cinque o sei volte l'atto oltraggioso. Gualtieri di San Lazzaro, da amico e protettore dell'artista, ospite in casa sua a Roma nel periodo difficile della guerra, era diventato, nel 1944, suo nemico giurato,

dopo che gli mostrò la foto di un quadro da lui acquistato che de Chirico riteneva una goffa contraffazione;<sup>50</sup> dunque la sua testimonianza tarda è poco attendibile, corrosa dall'astio, con un de Chirico atterrato ripetutamente e miseramente da un fiero Breton. Ciò non toglie che il ricordo riferisca di certo un episodio reale di diverbio tra i due, seppure non precisamente nei termini descritti.

Questa complessa vicenda, forse a lungo ma credo non inutilmente descritta, mostra un panorama piuttosto miserabile di interessi, ben lontano da una critica artistica disinteressata. Breton non solo apprezza e pensa di comprare dipinti di de Chirico anche recenti, post-metafisici (oltre alla *Partenza dell'avventuriero*, in una lettera del 3 agosto del 1925 si menziona una *Natura morta* che deve ancora essere pagata – forse è lo stesso quadro per cui de Chirico gli chiede il pagamento il 9 settembre dell'anno precedente), ma li pubblica inizialmente sulla sua rivista; il suo amico Éluard ne compra anch'egli diversi, anzi parecchi, e valuta anche di acquistare il grande *Duelli a morte*, esposto alla Biennale veneziana del 1924. Incuriosisce anche la tirchieria, in verità un po' sordida, di Breton, che rifiuta di acquistare se non a prezzi infimi (per questo abbiamo riportato i valori attuali delle cifre) opere che pure considerava, e che sono, capolavori assoluti, per farne un commercio ben più redditizio a Parigi, profittando della lontananza italiana dell'artista e speculando sulle sue difficoltà economiche. Colpisce anche l'avidità e scorrettezza di Breton, che non esita a commissionare la nuova versione delle *Muse inquietanti*, salvo poi disconoscere in seguito il proprio ruolo, attribuendolo al complice Éluard, per non rinunciare a gettare autorevole discredito sul suo nemico mortale.<sup>51</sup> Colpisce inoltre l'acrimonia ingiustificata di Éluard, cui personalmente de Chirico non aveva fatto davvero nulla, inscenata solo per aderire con solidale complicità al piano di Breton. L'ultimo affronto per de Chirico avviene con la pubblicazione dell'*Antologie de l'humour noir* nel 1938, dove de Chirico è subdolamente spodestato da Breton dall'altare ove egli stesso lo aveva collocato, sostenendo che “tout le mythe moderne encore en formation s'appuie à son origine sur les deux œuvres, dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico”. De Chirico sminuito a “fratello di”, la Metafisica dimezzata nell'invenzione collettiva e non più del solo de Chirico.<sup>52</sup>

Tutto questo farebbe pensare a uno scenario di rivalità tra artisti, a un odio come molti altri che si sono svolti nella storia dell'arte, tra Bernini e Borromini, o tra Michelangelo e Raffaello, ad esempio.

Tuttavia il rancore di Breton e il ruolo di intellettuale che si seppe costruire, in Francia e in America, hanno portato a conseguenze molto più drastiche e paradossali di quelle che si siano mai registrate nella storia.

In particolare, l'influenza da lui esercitata sugli intellettuali americani, anche e soprattutto nel suo soggiorno statunitense durante la guerra, grazie non solo alla pittura dei suoi colleghi surrealisti emigrati che fondarono le basi dell'espressionismo astratto, ma anche al suo credito oggettivo di organizzatore ed intellettuale, fu enorme. Il libro su de Chirico di Soby, pubblicato in prima edizione nel 1941<sup>53</sup> e in una più ampia nel 1955, per le prestigiose edizioni del Museum of Modern Art di New York, è un esempio eccezionale di questa influenza. Parleremo soprattutto dell'edizione del 1955, che contiene una prefazione e dei ringraziamenti molto articolati, che svelano come il piano criminoso e diffamatorio di Breton abbia potuto attecchire efficacemente.

Il libro, va detto con chiarezza, è un testo fondamentale per la ricostruzione filologica dell'arte di de Chirico dal 1910 al 1917 (è il lasso di tempo cui Soby si dedica, in preciso ossequio alla visione di Breton, che vedeva de Chirico morto intellettualmente dopo quell'anno). Un testo ricco di documentazioni allora inedite, con una ricostruzione molto attendibile, anche se ancora acerba, della storia dell'artista: la sua oggettiva solidità filologica ne avrebbe fatto per i decenni a venire la base della critica dechirichiana. Ma è portatore di una tabe, di un paradosso oggettivamente unico nella storia dell'arte. Nella lunghissima, minuziosissima lista dei ringraziamenti manca solo un nome: quello di Giorgio de Chirico. Mai si era vista, o si sarebbe vista in seguito, una monografia su un artista vivente cui l'autore non si era mai, MAI, rivolto.<sup>54</sup> Lo stesso de Chirico viene a conoscenza della prima edizione del 1941 (molto più povera di documentazioni della successiva), apparentemente, solo nel 1947, quando scrive un articolo giustamente velenoso su “La Fiera Letteraria”,<sup>55</sup> intuendo benissimo che il libro era stato composto nell'ottica di distruggere la sua pittura successiva al 1917. De Chirico è sprezzante, e insulta Soby dicendo che non era nemmeno in grado di scrivere correttamente il suo nome, de Chirico e non “Chirico”. Lo stesso Soby ne prende atto, ma non per questo, per il successivo volume del 1955, prese contatto con l'autore.<sup>56</sup> La collana di nomi che produce nei ringraziamenti è estremamente significativa: non solo tutti i critici italiani di qualche notorietà erano stati interpellati, ma persino Savinio, il fratello di de Chirico, nonché conoscenti, collezionisti, mercanti ed ex mercanti. Ma il centro dei ringraziamenti è dedicato a Breton: egli “incoraggiò la preparazione de *The Early Chirico* e anche la presente monografia completamente revisionata”. Dato quanto abbiamo visto sopra, non c'è dubbio di come egli abbia incoraggiato la monografia, e di come sia riuscito a plagiare Soby al punto di non fargli neppure incontrare o contattare l'artista. Viene inoltre menzionato un corteggio di surrealisti, tra cui primeggia Éluard, suo socio

nel commercio dei quadri, tra i pochi nel movimento sempre fedeli al loro capo, che si prestò al losco scambio di lettere sulle *Muse inquietanti*, che lo stesso Soby cita (per la prima volta) nella versione edulcorata ad arte e a suo uso. In una lettera a Soby del 27 marzo 1951, Éluard afferma che nel 1924 de Chirico aveva replicato *Le Muse inquietanti* per lui: “Ho domandato a de Chirico nel 1924 di copiarmelo, poiché il suo proprietario, signor Castelfranco, non voleva cedermelo. De Chirico lo copiò nelle stesse dimensioni e da una fotografia. La maniera di dipingere è completamente differente: al posto delle tinte piatte, ci sono dei tocchi molto leggeri, come piume iridate.”<sup>57</sup> Come già detto, a sostegno aveva prodotto la lettera di de Chirico alla moglie di Breton che, priva di intestazione, aveva sostenuto diretta alla sua di moglie, Gala. Tale affermazione, resa circa trent'anni dopo il fatto, non è credibile in quanto volutamente finalizzata a smentire che Breton avesse commissionato una copia, dal momento che in seguito, proprio sul piano delle repliche delle proprie opere, attaccherà il Maestro, facendone il fulcro del suo discorso denigratorio. Del resto, come abbiamo visto, Breton mentiva serialmente su de Chirico e in particolare sul fatto delle *Muse*.<sup>58</sup> Ma fu pure così abile, Breton, da fare in modo che nessuno dei surrealisti dissidenti o autonomi che invece sostennero de Chirico, e lo ammirarono sempre, avendo un ruolo talvolta non piccolo nella sua vicenda, entrasse in contatto con Soby: Cocteau, che scrisse una delle prime – bellissime – monografie sull'artista, Ribemont-Dessaignes, Max Ernst e Marcel Duchamp (che peraltro si trovavano a New York negli anni della guerra in cui elaborava la prima versione del libro)<sup>59</sup> ecc.

Insomma, al di là delle sue indubbie capacità di studioso, il povero Soby fu in quel caso una marionetta nelle mani scaltre di Breton. De Chirico l'aveva capito bene:

Si tratta di una pubblicazione nettamente tendenziosa [...] Il compilatore è un certo James Thrall Soby. In un lungo testo ove, confusamente e stupidamente, si parla di tante cose che non c'entrano per nulla con la pittura metafisica, il Soby più che elogiare i quadri riprodotti tenta, subdolamente, di screditare quell'altra mia pittura, che ora è in pieno sviluppo e che segue la rinascita dell'arte europea. Anzitutto sappia il signor Soby che il mio nome è: Giorgio de Chirico e non Chirico, o Sciricò, come scemamente scrivono e pronunciano certi scemi d'oltralpe che il Soby, con la sua mentalità di modernista americano, provincialmente scimmietta. Sappia anche che i suoi nobili tentativi per ostacolarli nella mia ardua fatica di rinnovare sono destinati a fallire.<sup>60</sup>

Di come queste parole indichino una traccia importante per la lettura della sua pittura dell'epoca scriveremo più avanti. Di come sottolineino la

“scimmiettatura” delle posizioni di Breton, senza citarlo, lo rimarchiamo con precisione.

In effetti, il libro di Soby, portando alla luce un nucleo di documenti fondamentali nell'edizione del 1955 (i manoscritti del primo periodo parigino di proprietà di Picasso, offertigli da Éluard, e quelli di proprietà di Paulhan), un gran numero di testimonianze ancorché poco vagliate, e un'indagine attenta sulle origini delle iconografie dechirichiane, crea un disegno profondo e concreto, una periodizzazione molto accurata, per l'epoca, del complesso sviluppo del de Chirico metafisico. Ma i capitoli finali, sugli sviluppi di de Chirico nel dopoguerra, sono ricalcati sulle considerazioni di Breton, pieni di banalità anche riguardo al clima del ritorno all'ordine europeo – all'epoca sottovalutato dalla critica avanguardista – ma soprattutto sullo stesso de Chirico, la cui principale influenza per il ritorno alla pittura “classica”, ad esempio, è attribuita al rapporto con un oscuro restauratore di quadri, Nicola Lochoff [*sic*]:<sup>61</sup> un modo di ridurre le profonde meditazioni dechirichiane a fattori di contingenza minori, a personaggi inconsistenti, come non fossero frutto, come per Picasso e mezza Europa, di una profonda riflessione avanguardistica.

L'influsso di una pubblicazione americana accurata e approfondita, accresciuta dal crisma del Museum of Modern Art di New York (dove Soby, a partire dal 1943, diventò direttore del Dipartimento di Pittura e Scultura), consegnò la critica dechirichiana del dopoguerra, certamente quella internazionale, parzialmente quella italiana, a quel tracciato così fazioso e paradossale.

In Italia la critica si divideva tra una compagine conservatrice, più paludata e inattuale, che mostrava di apprezzare de Chirico, e una più avanguardista, certo più interessante e aggiornata, ma appiattita sulle posizioni di Breton – e Soby. Finché de Chirico fu vivo, la sua personalità polemica e indisponente, ormai contraria a ogni aspetto di modernità dichiarata – quasi incarnasse la fazione a lui ostile – impedì praticamente ogni riflessione filologica trascinandola d'impeto in una polemica rancorosa. Ricordo personalmente che, era il 1978 e in Campidoglio si celebravano i novant'anni dell'artista, lui presente, il sindaco di Roma, il grande critico d'arte Giulio Carlo Argan, esponente massimo dell'internazionalismo critico, lo presentò con sottile perfidia come “il fratello del grande pittore Alberto Savinio”; seguirono una prolusione banale e scontata di un altro “ortodosso” come Nello Ponente, e un'analisi con proiezioni critiche, invece di grande novità, di Maurizio Calvesi, storico sì di tendenza avanguardistica ma di coscienza evidentemente più viva e curiosa. Su tutti dominava l'olimpica indifferenza di un monumentale, persino fisicamente, Giorgio de Chirico. È tuttavia

intorno a quegli anni (fine settanta del secolo scorso) che una parte della critica, soprattutto italiana ma non solo, cominciò a riscuotersi dal drogato torpore inoculato da Breton e dal suo “seguace” Soby. De Chirico sarebbe morto in quello stesso 1978 che aveva visto la celebrazione dei suoi novant'anni, Soby nel 1979, Breton era scomparso nel 1966. I protagonisti della lite più dura della storia dell'arte del Novecento non c'erano più, e le riflessioni potevano scorrere più liberamente, sebbene ancora attardati sicari si aggirassero (e ancora si aggirino) tra le sale dei musei e sulle pagine di libri sempre più inconsistenti.

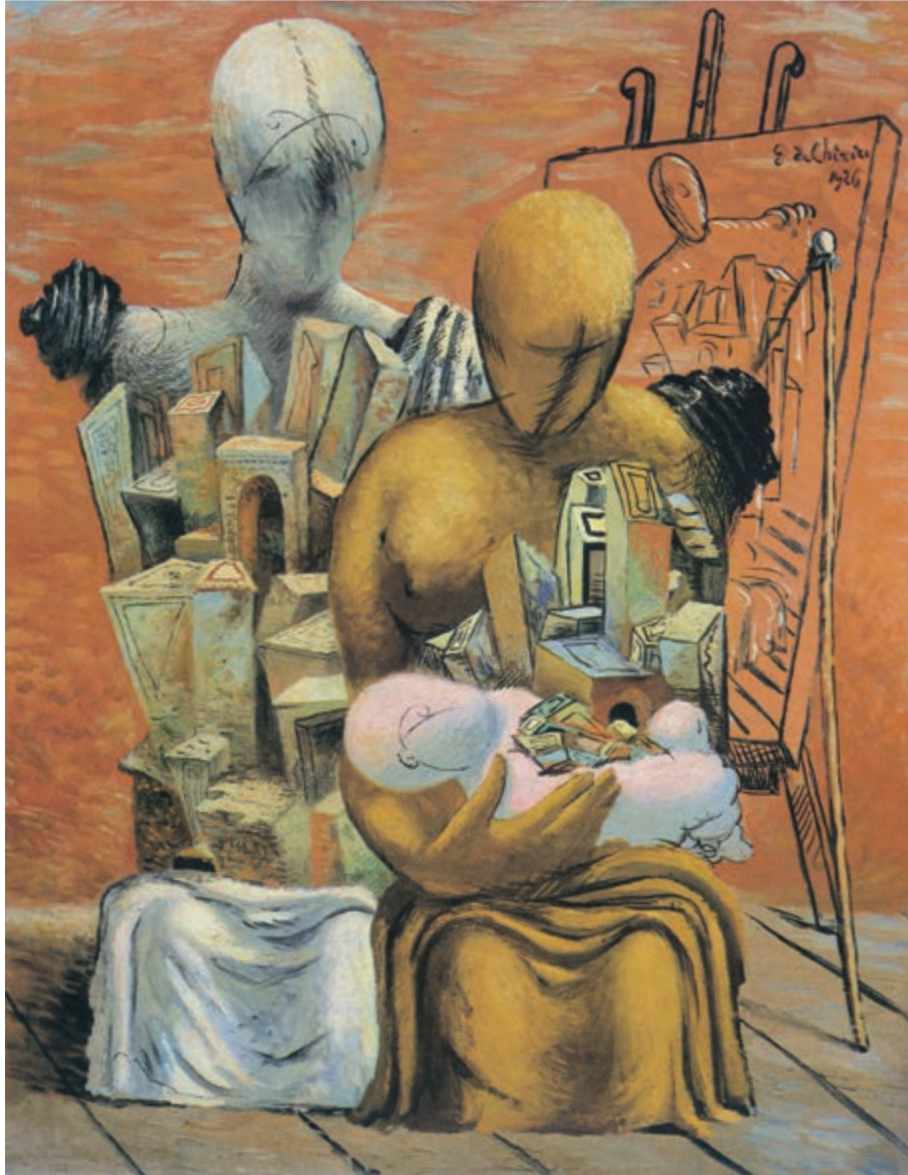
## 21. Il classicismo mediterraneo

Il vero *topos* distintivo nella pittura di de Chirico, a partire dalla rottura con Breton nel 1926, diviene il Museo. Luogo polemico (contro i surrealisti coi quali è ormai in acerbo e aperto diverbio), il Museo rappresenta la metafora quasi araldica delle sue origini e della sua cultura, opposte agli ex compagni di strada assetati di antitradizione e di anticonformismo.

Il punto cruciale, tuttavia, consiste nel fatto che l'antichità, il classicismo greco, l'“arcata romana”, la statua classica avevano costituito uno dei fattori centrali ed essenziali del linguaggio metafisico. Volgendosi all'interno della psiche, l'innovazione di de Chirico non aveva avuto bisogno, come in molti dei suoi compagni avanguardisti, di abolire il legame col passato classicista per elaborare una figurazione completamente innovativa.

Nel rivendicare i termini di un'osmosi con l'antichità e il mito, de Chirico non faceva dunque che insistere sui termini fondamentali della sua visione artistica, fin dai tempi della Metafisica. Ne è un esempio chiaro l'attenzione per uno dei campioni di questa indagine archeologica con risvolti onirico-mitici, l'archeologo Salomon Reinach, che la critica usualmente fa risalire agli anni venti, in relazione con il matrimonio con la prima moglie Raissa:<sup>1</sup> inizialmente ballerina e attrice, poi, dopo il trasferimento a Parigi nel 1925 con de Chirico, studiosa di archeologia. Infatti una citazione molto significativa (che abbiamo già menzionata), in una lettera indirizzata al suo mercante Guillaume del 3 giugno 1915,<sup>2</sup> dunque in piena temperie metafisica, indica che la meditazione su Reinach, sui suoi libri sulla storia antica e delle religioni, e i suoi repertori iconografici dell'antichità risalivano a molto prima ed erano parte integrante dell'invenzione metafisica, condivisa apertamente con Guillaume e senza dubbio con Apollinaire.

È su questa incomprensibile ignoranza dei surrealisti, e incapacità, in fondo, di penetrare il vero senso della pittura dechirichiana, anche quella metafisica che essi stessi esaltavano, che si compie la calcolata enfaticizzazione di de Chirico di un'antichità archeologica attualizzata, peraltro in perfetta sintonia con gli spiriti classicisti che percorrevano l'intera Europa negli anni



*La famille du peintre*, 1926,  
Tate, London.



*L'enfant prodigue*, 1926,  
collezione privata.

venti:<sup>3</sup> questione che Jean Cocteau aveva invece perfettamente compreso, rilevando i legami tra i quadri metafisici, il Rinascimento italiano e l'antichità greca.<sup>4</sup>

Ma va notato che la rottura con Breton non incrina, anzi forse inizialmente rafforza il rapporto di de Chirico con l'ambiente parigino d'avanguardia. In particolare, egli mantiene relazioni di amicizia con tutta la compagine di surrealisti che progressivamente abbandonano Breton (ricevendo in cambio da questi il gentile appellativo di "cadaveri", esattamente come de Chirico):<sup>5</sup> nel 1927 Roger Vitrac scriverà una monografia su de Chirico, Georges Ribemont-Dessaignes, dopo aver eseguito il primo killeraggio bretoniano sull'artista tornerà suo amico, scrivendone in maniera lusinghiera; inoltre, rapporti vi furono e continuarono a lungo con Robert Desnos, Jacques Baron, Georges Bataille, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst ecc. Si rafforzarono anche altri rapporti, come quello con i suoi mercanti Rosenberg e Guillaume, con Paulhan e soprattutto con Cocteau. Questi in particolare scrisse *Le Mystère laïc*, un "saggio di studio indiretto" su di lui, che costituisce forse la più acuta disamina della sua opera, sia di quella metafisica che degli anni venti. Vale la pena di spendere qualche parola su questo saggio, originale per la forma quanto per i contenuti, perché colloca nitidamente de Chirico sul palcoscenico parigino, come l'alter ego, a lui opposto ma complementare, di Picasso: i due giganti solitari del secolo. Considerando il legame di amicizia strettissimo e decennale che esisteva tra Cocteau e Picasso, possiamo supporre che anche dalla parte di quest'ultimo vi fosse un'analogia, se certo non identica, considerazione. L'insistenza dello scrittore su questo binomio è addirittura pervasiva, insistita e cardinale, perfino genealogica: "La signora [madre] de Chirico è genovese, come la signora Picasso";<sup>6</sup> "Troppi figli legittimi sono nati da un matrimonio borghese fra Picasso e de Chirico";<sup>7</sup> "Si conserva una solitudine anche dopo che è nato il mondo. Picasso la conserva a forza di essere pieno. De Chirico a forza di essere vuoto. Questi due ostacoli impediscono al pubblico di entrare";<sup>8</sup> "Picasso e de Chirico paralizzano il pubblico, che legge sulle nature morte di Picasso: *Si prega di non entrare*, e sulle strade di de Chirico: *Direzione vietata*";<sup>9</sup> "Si parla sempre di arte religiosa. L'arte è religiosa. Le collere di Picasso contro la pittura innalzano autentiche crocifissioni. Opere terribili, fatte di chiodi, di lenzuoli, di strappi, di legno, di sangue. De Chirico non monta mai in collera. La calma della sua opera è quella degli arcieri che, nelle tele dei primitivi, assistono al supplizio e guardano fuori del quadro";<sup>10</sup> "Picasso inganna lo spirito. Voglio dire che per acchiappare i nostri uccelli ha inventato un'uva degna. De Chirico usa il *trompe-l'œil* così come un criminale rassicura la vittima: 'Non abbia paura. Ecco, qui c'è un campanello,

la finestra è una vera finestra, la porta è aperta, basta chiamare...";<sup>11</sup> "Un giorno la nostra epoca si chiamerà l'epoca del mistero. Dipingiamo il mistero come ieri si dipingeva il circo. De Chirico è un pittore del mistero. Picasso è un pittore misterioso [...] L'opera di Picasso appare travestita e mascherata e come tale intrigante e misteriosa. De Chirico è invece pittore di misteri. Egli sostituisce alla rappresentazione dei miracoli con cui i primitivi riescono a stupirci, i miracoli che vengono da lui solo".<sup>12</sup>

Come si vede, nella visione dell'arte contemporanea di Cocteau, gigantescono Picasso e de Chirico come i due protagonisti della modernità. A differenza di Vitrac, che nel suo saggio del 1927 parla principalmente dell'opera metafisica, pur riconoscendo brevemente la qualità di quella recente, Cocteau si dilunga quasi più sui temi recenti, dandone perspicue letture, che su quelli metafisici. E non manca una stoccata a Breton, paragonato a Creonte, laddove l'opera di de Chirico è Antigone:

Quando mi sforzavo di ringiovanire la Grecia, di operare questa vecchia attrice, di stirarle la pelle (il mio lavoro attorno ad *Antigone*), ignoravo che de Chirico aveva fatto sedere, contro una scena bianca, vicino al mare, queste grandi figure dalla testa d'uovo e dal petto spalancato su un cuore monumentale, irretite anche esse da una giovane Antigone. Queste figure, le incontrammo più tardi da Rosenberg. Di quei trofei e di quelle impalcature gloriose avrei voluto, per lo meno, farne omaggio al cuore eroico di Antigone. Creonte e le città riconoscenti la coprono di sputi.<sup>13</sup>

Anche se de Chirico, nel secondo dopoguerra, decise di disconoscere, pur con garbo, le illuminanti parole di Cocteau,<sup>14</sup> per un calcolo che intendeva leggere tutta la sua storia passata secondo le proprie ideologie presenti, va rilevato che il saggio di Cocteau è estremamente aderente al pensiero di de Chirico di quel momento degli anni venti. Molti dettagli (anche intimi) derivano evidentemente da confidenze dirette rese dall'artista,<sup>15</sup> ma soprattutto lo stesso de Chirico, in quegli anni, anela esplicitamente ad un'arte moderna ed avanguardista, anche sotto l'aspetto tecnico, stilistico e pittorico.

Nello stesso dicembre 1927 in cui Cocteau data e firma il suo saggio *Le Mystère laïc*, de Chirico rilascia infatti un'intervista di questo indiscutibile tono: "Non c'è in Italia alcun movimento d'arte moderna [...] La pittura italiana moderna non esiste. Ci siamo Modigliani e io; ma noi siamo quasi francesi [...] Gli italiani [...] si mostrano ostili a qualsiasi movimento moderno. Quando si mostra loro una tela di nuove tendenze, ridono [...] Come pittore e spirito moderno, mi sento più in armonia in Francia che in Italia [...] Io amo le cose più avanzate e più nuove."<sup>16</sup> Se queste parole non lasciano dubbi sulle indicazioni di modernità attribuite alla sua pittura, la stessa



*Intérieur forestier (Équinoxe)*, 1926,  
collezione privata.

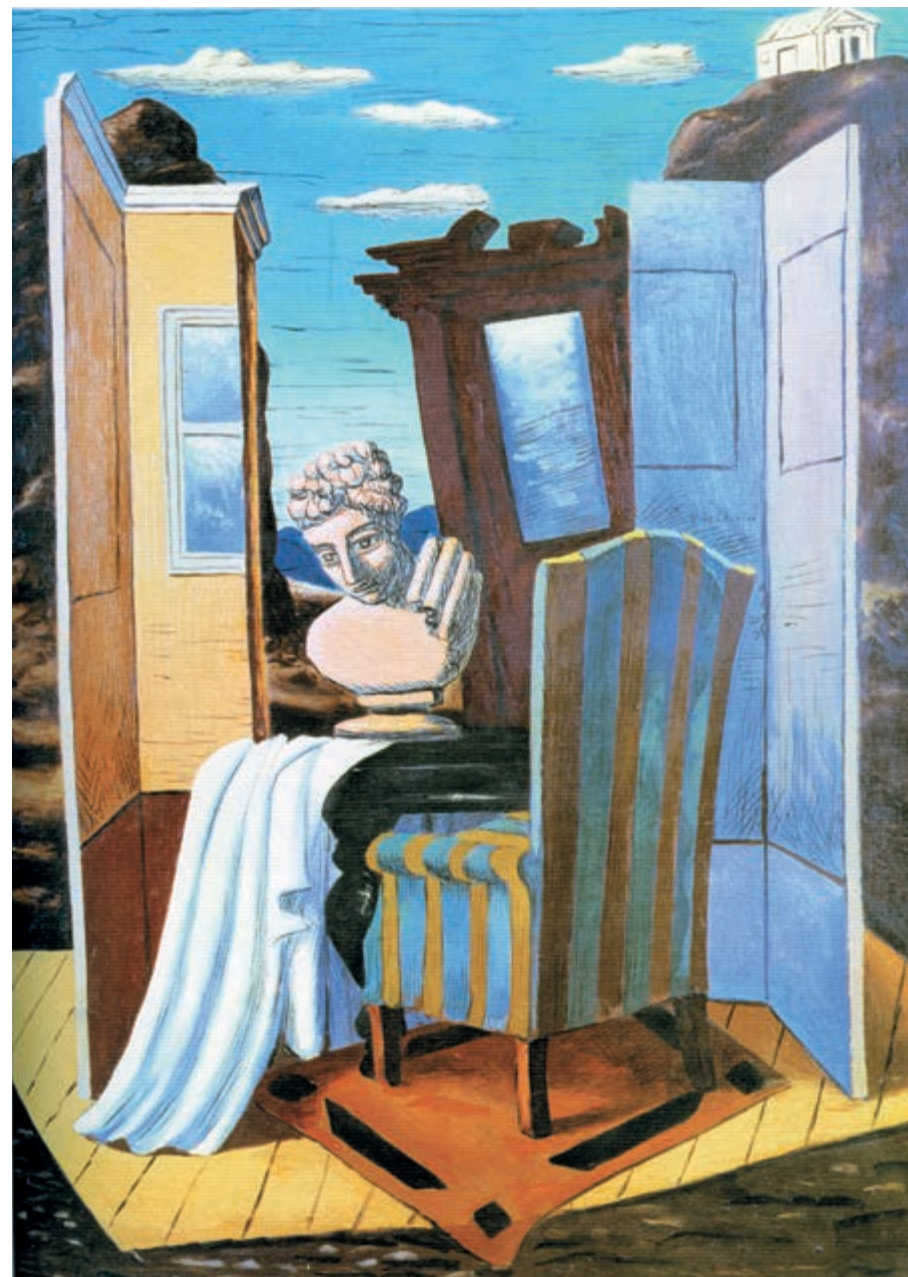
tecnica dei suoi quadri parla di una velocità esecutiva che mette da parte ogni ritorno alla pittura classica sperimentata nei precedenti anni romani, di un antinaturalismo pittorico e cromatico, di una sommarietà di esecuzione basata su tinte piatte e non lavorate che lo mette in perfetta relazione con i pittori francesi dell'epoca. Una sommarietà pittorica, come già accennato, così spinta e cruda da indurre il suo mercante Rosenberg a chiedergli esplicitamente di lavorare di più sui quadri, di rifinirli con la cura che il nuovo gusto collezionistico della fine degli anni venti tendeva ormai a preferire; al punto che gli scriverà, nel luglio 1928, di dipingere nuovi quadri di soggetti "antichi" e di "terminarli il più possibile, poiché piace ormai ovunque la pittura molto rifinita",<sup>17</sup> spingendolo dunque ad attuare una pittura meno impulsiva e più meditata di quella dei dipinti del 1925-1928. Del resto, persino il suo *Piccolo trattato di tecnica pittorica* edito nel 1928, lungi dal doversi considerare un caposaldo del ritorno a una pittura ispirata agli antichi, è una riflessione sul metodo specifico dell'artista, che non elude anzi plaude la ricerca della modernità, considerando le sue trascorse sperimentazioni "all'antica" (quelle del periodo di "Valori Plastici" degli anni 1919-1922) un capitolo chiuso e archiviato:

Ogni epoca ha il suo spirito, il suo genere, la sua atmosfera speciale in cui vive e respira, direi quasi la sua morale artistica. Il sospirare eternamente davanti alle perfezioni degli antichi non mi sembra una cosa degna di un pittore moderno. Ebbi anch'io il mio *periodo antico* e me ne vanto; non si perde nulla a passare sotto quelle forche caudine, non fosse altro che per il maggior diritto che si ha dopo alla libertà. Ma però non ho mai dimenticato che anche la nostra epoca ha in arte le sue perfezioni, i suoi *tours de force*, per nulla inferiori a quelli degli Antichi.<sup>18</sup>

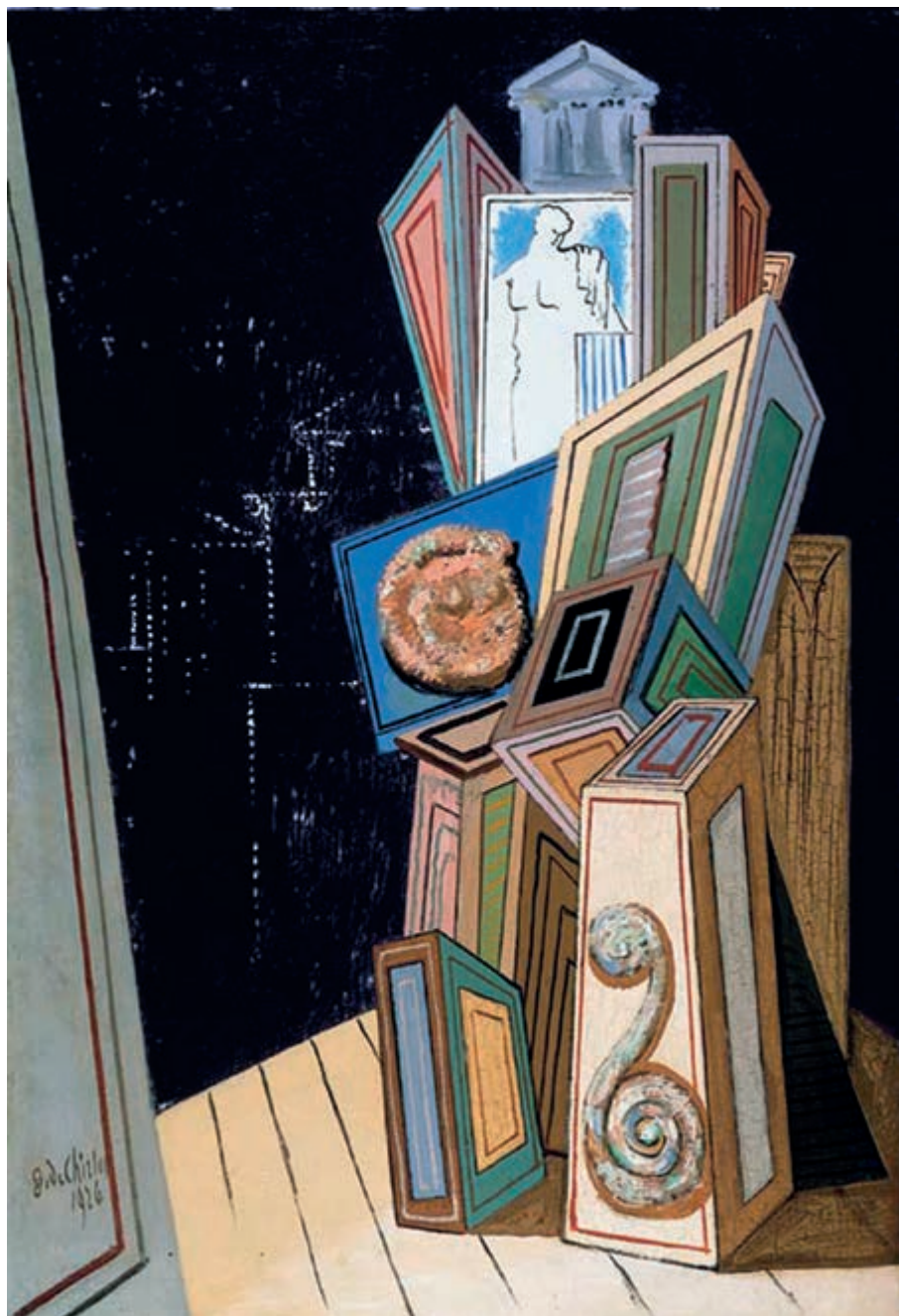
Cocteau comprende appieno la perfetta continuità dell'arte dechirichiana, che si svolge senza interruzione dalla Metafisica alla pittura degli anni venti. Dal tragico senso di spaesamento alla permanenza del legame con la classicità ellenica: "Giudicare *Il richiamo all'ordine* dal punto di vista estetico è confondere uno strumento con un oggetto artistico. Non mi interessa affatto stabilire se de Chirico dipinga meglio o peggio, se si ripeta o se inventi. Vorrebbe dire porsi dal punto di vista estetico, mentre de Chirico mi interessa dal punto di vista etico. Egli ci testimonia che esiste una verità dell'anima che esclude ogni elemento pittoresco, assieme al retroterra in cui trova alimento";<sup>19</sup> "Nei confronti delle altre tele, le tele di de Chirico ostentano l'immobilità delle statue, la calma solenne degli incidenti che sono appena accaduti e mostrano i gesti, le smorfie della velocità che si è fatta sorprendere dall'immobilità senza avere avuto il tempo di mettersi in posa.



*Meubles dans une vallée*, 1927,  
collezione privata.



*Meubles dans une vallée*, 1927,  
collezione privata.



*La nuit de Périclès*, 1926,  
Galleria Internazionale d'Arte Moderna – Ca' Pesaro (in deposito dalla collezione Carraro), Venezia.

L'orrore di un incidente che incontriamo sulla nostra strada nasce dal fatto che è velocità immobile, un grido tramutato in silenzio (e non silenzio dopo un grido)”;<sup>20</sup> “Il fascino imperturbabile delle civiltà che si mescolano. Un Buddha dal torso e dai riccioli greci. Le figure di Antinoe, volti romani che sanno tenere gli occhi spalancati nella morte, come le figure egiziane e i tuffatori nel mare. Sonno, morte: frontiere. Del resto, la grande bellezza esita sempre fra la vita e la morte. Figure tombali e dormienti ci affascinano nei musei anche quando la stanchezza arriva a fiaccarci. Talvolta l'unione di prospettiva italiana e di miracolo greco mi ha parlato, in de Chirico, anche quando ormai niente mi parlava più”;<sup>21</sup> “De Chirico, nato in Grecia, non ha più bisogno di dipingere Pegaso. Un cavallo davanti al mare, per via del colore, degli occhi, della bocca acquista l'importanza del mito”.<sup>22</sup>

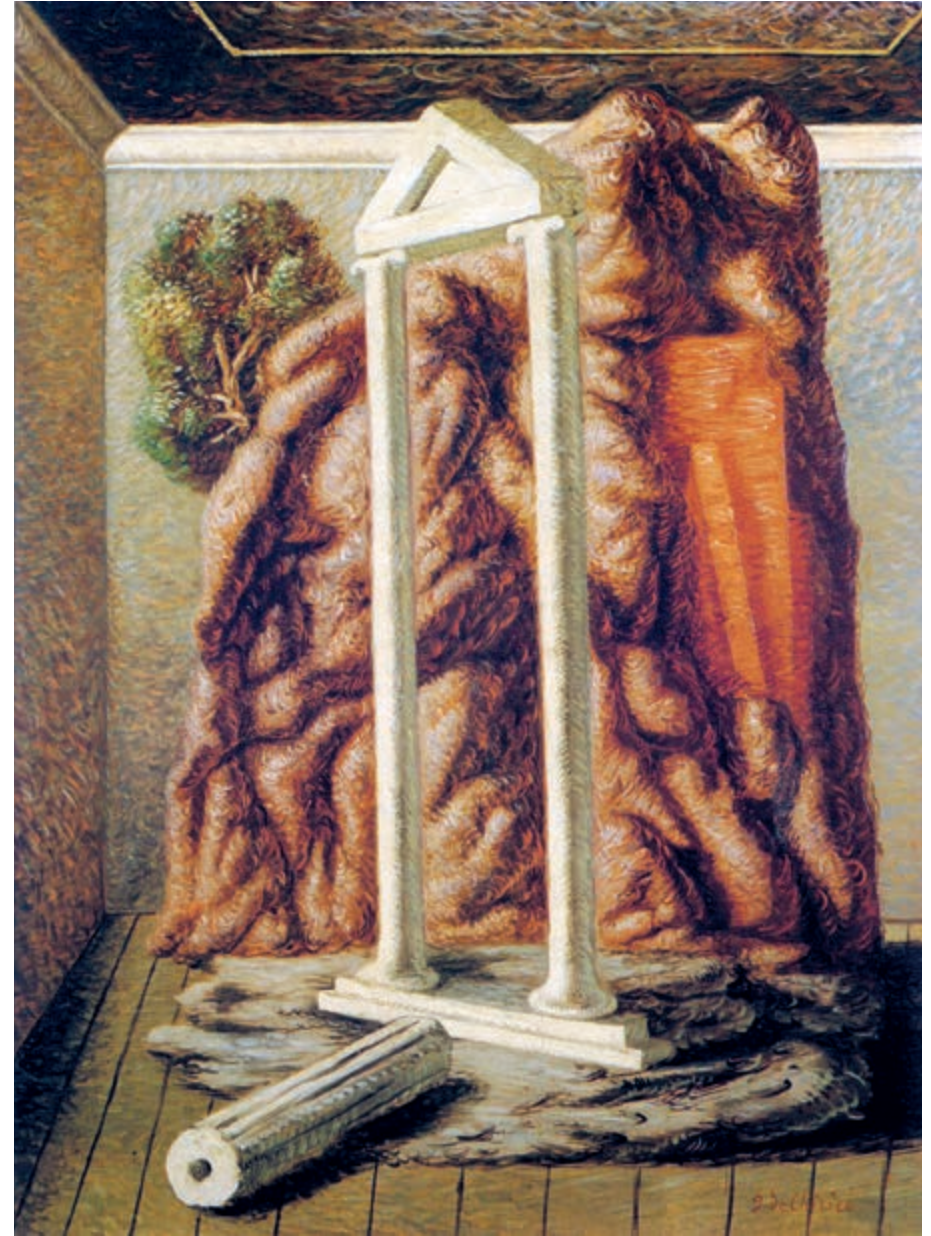
Nascono dunque, tra 1926 e 1927, vari gruppi di opere, vere e proprie serie tematiche che vanno aggiungendosi ai due principali soggetti neometafisici del 1924-1925 (interni con oggetti e manichini-archeologi), rinnovati e interpretati con una pittura stilisticamente semplificata e sincopata, abbreviata e consapevolmente “moderna”. Anche Duchamp intuisce che, semmai, la continuità della Metafisica non si interrompe nel 1917, come sosteneva Breton, ma proprio nel 1926, in contestazione col surrealismo e paradossalmente con il passaggio a una pittura più “moderna”, addirittura “indisciplinata”: “Intorno al 1926 de Chirico abbandonò la sua concezione ‘metafisica’ e si dedicò a un ductus pittorico meno disciplinato. I suoi ammiratori potrebbero non seguirlo e decidere che il de Chirico della seconda maniera abbia perso la fiamma della prima. Ma la posterità potrebbe avere qualcosa da dire”.<sup>23</sup> Il sottile e intelligente Duchamp non si appiattì mai sulle posizioni bretoniane, e mostrò sempre apprezzamento per la pittura di de Chirico: ancora nel 1966 esclamava scandalizzato che “Per tornare a Breton: il modo in cui condannarono de Chirico dopo il 1919 era così artificiale che mi irritò profondamente”.<sup>24</sup>

I “mobili nella valle”, la cui iconografia deriva da un ricordo infantile angoscioso, i frequenti terremoti ad Atene in cui si portavano in strada i mobili,<sup>25</sup> viene più volte descritto dall'artista in suoi scritti teorici aggiornandone l'ispirazione a esperienze più recenti e quotidiane: i mobili trascinati in strada dai traslochi creano uno spaesamento che li riveste “di una strana solitudine”, formano un'isola esotica che li rende come circondati da oceani ostili, personaggi che mostrano tra loro strane intimità; de Chirico li vede anche “in una piana della Grecia, deserta e coperta di rovine”.<sup>26</sup>

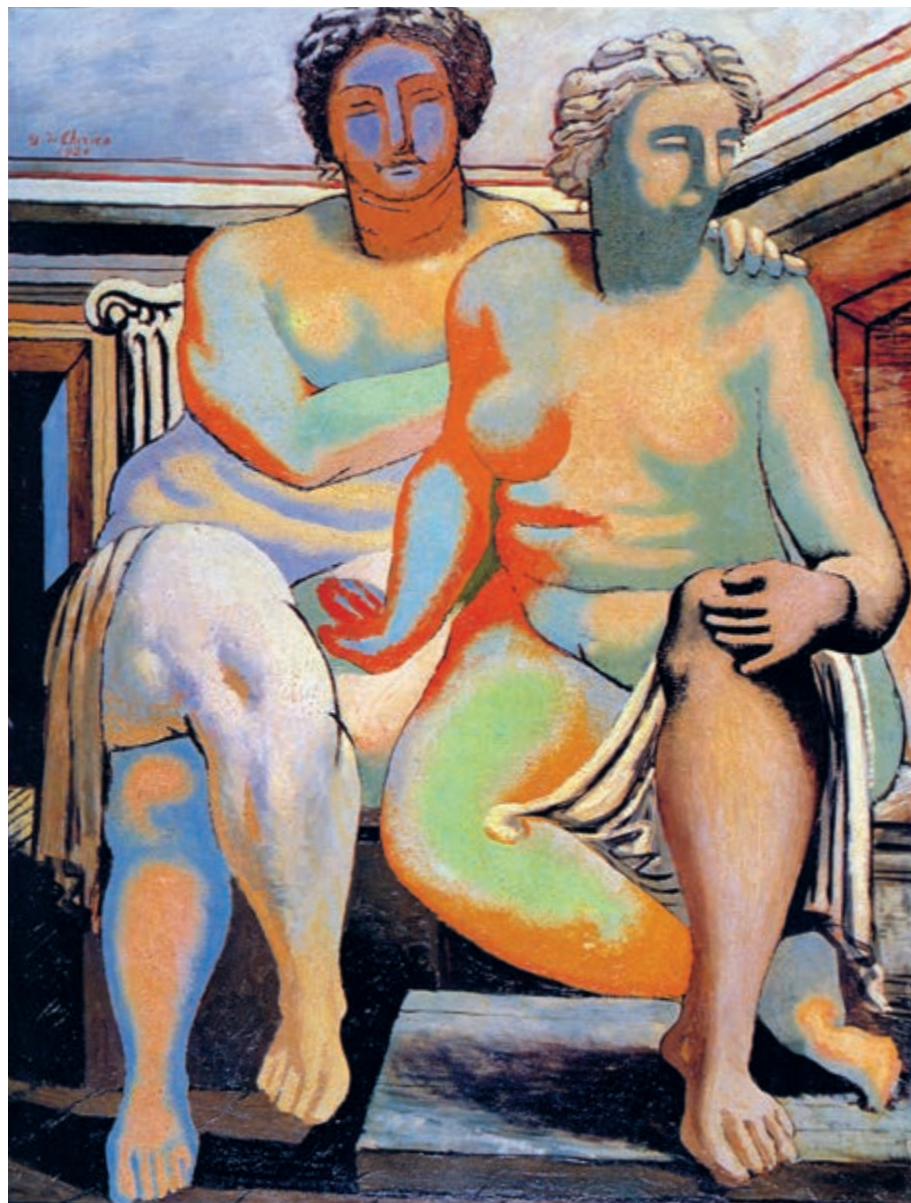
Gli interni neometafisici del 1924-1925 si vanno trasformando in breve in interni di stanze abitati da edifici, rovine classiche, elementi naturali, secondo uno spaesamento che mette in gioco uno dei temi cruciali di quegli anni, il senso di un'arte “mediterranea”.



*La maison aux volets verts*, 1926,  
collezione privata.



*Temple et forêt dans la chambre*, 1928,  
collezione privata.



*Nus antiques*, 1926,  
Museo Puškin, Mosca.



*L'esprit de domination*, 1927,  
collezione privata.

Ho rappresentato su un pavimento, sotto un soffitto basso, dei templi greci contornati da rocce e da fontane, con strade su cui rimangono tracce di carri. Che il soffitto della stanza sia basso è molto importante, poiché l'atmosfera metafisica dell'arte greca è dovuta in gran parte a questo senso di giusti limiti che si ritrova nelle linee del paesaggio e persino nell'aria: in Grecia, il cielo rende meno che negli alti paesi l'impressione di infinito. Ci si immagina talvolta che si potrebbe toccarlo con la mano; questo spiega nella mitologia greca questa familiarità tra gli dei e gli umani [...] Questa intrusione, che ho tentato di suggerire, della natura all'interno delle abitazioni ricorda quest'alleanza conclusa tra gli dei e gli uomini che impregna tutta l'arte greca.<sup>27</sup>

Come si vede, l'insistenza sulla Grecia, che rimaneva il nucleo sempre operante della cultura e delle esperienze giovanili dell'artista, riemerge fortemente (se mai si fosse attenuata) per indicare una via precisa al dibattito sulla mediterraneità nell'arte che all'epoca stava prendendo piede in Europa e che de Chirico contribuì a identificare.<sup>28</sup>

I grandi nudi classici (anch'essi visti di preferenza in interni borghesi e



*La joie soudaine*, 1926,  
collezione privata.



*Chevaux sur une plage*, 1927,  
collezione privata.



Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1909.

stranianti) costituiscono una serie più limitata, concentrata principalmente tra il 1925 e il 1927, dove il rapporto con Picasso si va approfondendo nel senso di classicismo mediterraneo, a cui si affianca il tema della statua in un interno, con movenze di personaggio reale, spaesante (*L'enfant prodigue*, 1926).<sup>29</sup>

I cavalli classici e monumentali sulle rive di una Tessaglia nativa e onirica, con resti in rovina di templi e di colonne, fanno parte anch'essi di una scelta di classicismo ellenico contrapposto al surrealismo, e furono uno dei temi di maggior successo di quell'epoca, al punto che de Chirico dichiarò in seguito di averne eseguiti su commissione fino ad averne abbastanza.<sup>30</sup> Ma la loro origine è antica, e risale ad una meditazione visionaria del periodo metafisico parigino: "E io penso ancora all'enigma del cavallo nel senso del dio marino: io mi immaginavo una volta nell'oscurità di un tempio che si erge sulla riva del mare il destriero parlante e vaticinatore che il dio glauco diede al re di Argo: l'ho immaginato scolpito in un marmo candido e puro come un diamante, accovacciato come una sfinge sui garretti posteriori e carico negli occhi e nel movimento del collo bianco di tutto l'enigma e tutta l'infinita nostalgia dei flutti."<sup>31</sup> Le iconografie sono spesso ispirate alle illustrazioni al tratto dei repertori scultorei di Reinach,



*Les reproches tardifs*, 1927,  
collezione privata.

a sottolineare la loro radice antica, perfettamente letta da Cocteau, ma come si è visto in perfetta continuità con la Metafisica: “Chirico, nato in Grecia, non ha più bisogno di dipingere Pegaso. Un cavallo davanti al mare, coi suoi colori, occhi, bocca, assume l’importanza del mito.”<sup>32</sup>

Gli “archeologi” sono forse il tema di maggior continuità, cui de Chirico apporta instancabilmente aggiornamenti iconografici e formali: “È un’idea che mi è venuta guardando certi personaggi delle sculture gotiche che ci sono sulle cattedrali e che quando sono seduti hanno l’aria molto maestosa perché hanno il tronco grande e le gambe piccole, e poiché non si alzano mai si ha sempre l’impressione che siano molto maestosi. È da lì che mi è venuta l’idea di fare questi personaggi con la parte superiore del corpo molto sviluppata e le gambe piccole... perché ciò conferisce una sorta di grandezza ai personaggi stessi.”<sup>33</sup> Se questa lettura può apparire come una parziale semplificazione, poiché i “manichini archeologi” nascevano anche e soprattutto dalla temperie metafisica (dai manichini delle *Muse inquietanti*, ad esempio), quella delle statue medievali è certamente un’idea che si innestò nel corso



*Cheval et zèbre*, 1929,  
collezione privata.



*Les archéologues*, 1927,  
La Galleria Nazionale, Roma.

Alla pagina a fronte:  
*L'archeologo*, 1928,  
collezione privata.



dell'elaborazione in senso più classicista del tema, rifondandone il significato di creature più umanizzate, figlie di Mnemosyne, nelle quali si inquadrano e incistano emozioni-concrezioni-ricordi autobiografici. Gli amalgami di ricordi, rovine, elementi archeologici che emergono dai loro busti si isolano talvolta in composizioni araldiche, trofei autonomi che campeggiano al centro della composizione.

Ultimo grande tema degli anni venti sono i gladiatori, che iniziano a essere affrontati solo nel 1927. Trasposizione del manichino ferrarese attualizzata nel profondo classicismo "tardo-antico", la sua derivazione metafisica è attestata da numerose riprese iconografiche dei dipinti degli anni dieci. L'espressione svuotata da ogni psicologia, che ne fa il perfetto parallelo del manichino metafisico, ma calato in una mediterraneità sempre più esplicita e impostata, mette in scena drammi e misteri laici di inquietante ineluttabilità: massacri gestiti con la perizia di un balletto, uccisioni rituali che scoprono il "non-senso" dell'esistenza, osservati da arbitri lontani e fantasmatici. Il senso profondo è quello del non-senso metafisico, infrangibile anche dinanzi alla morte, rivestito di panni classicisti secondo lo spirito del tempo.<sup>34</sup> Proprio su questa serie si soffermò criticamente Waldemar George, proponendo un'interpretazione estremamente acuta, con confronti anche iconografici estremamente pertinenti e dopo di lui ampiamente ripresi, ma che certamen-



*Trophée*, 1926,  
collezione privata.

Alla pagina a fronte:  
*Le consolateur*, 1929,  
collezione privata.



*Fin de combat*, 1927,  
collezione privata.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
*Lion et gladiateurs*, 1927,  
Detroit Institute of Arts Museum, Detroit.

*Le triomphe*, 1928-1929,  
collezione privata.





*Combat*, 1928,  
collezione privata.



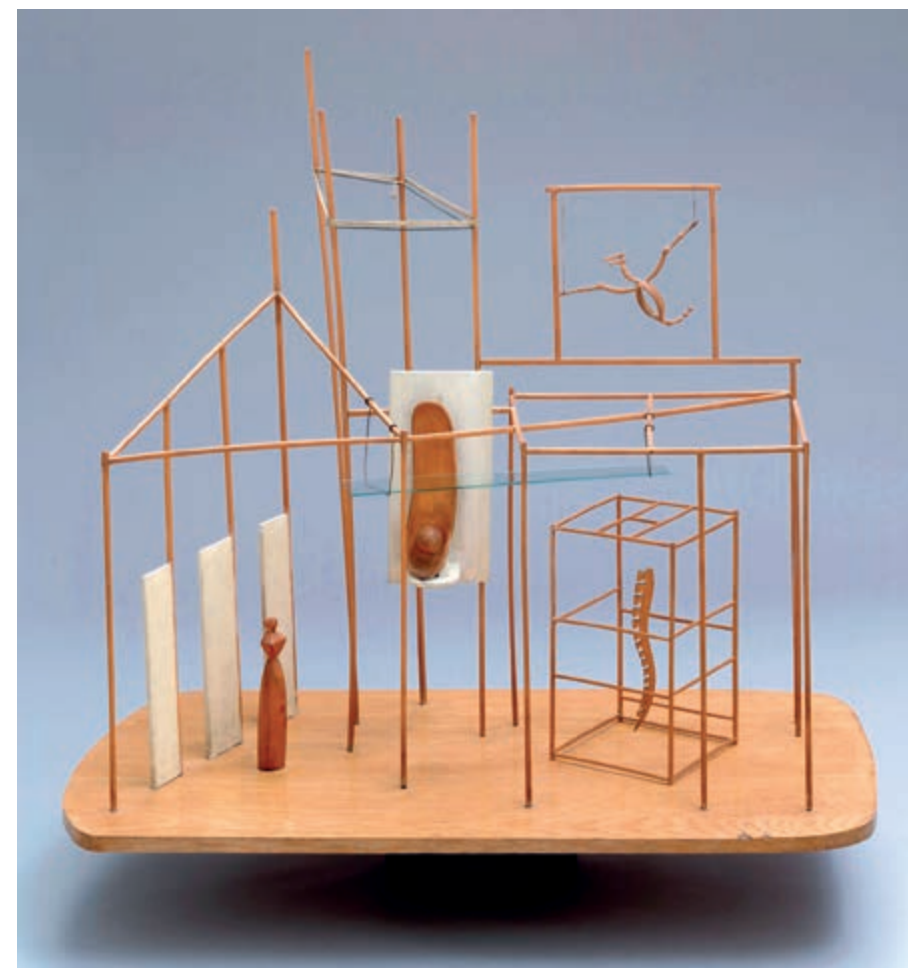
*Guerrieri*, 1928,  
collezione privata.



*Testa di gladiatore (Ritratto di Apollinaire)*, 1927, collezione privata.

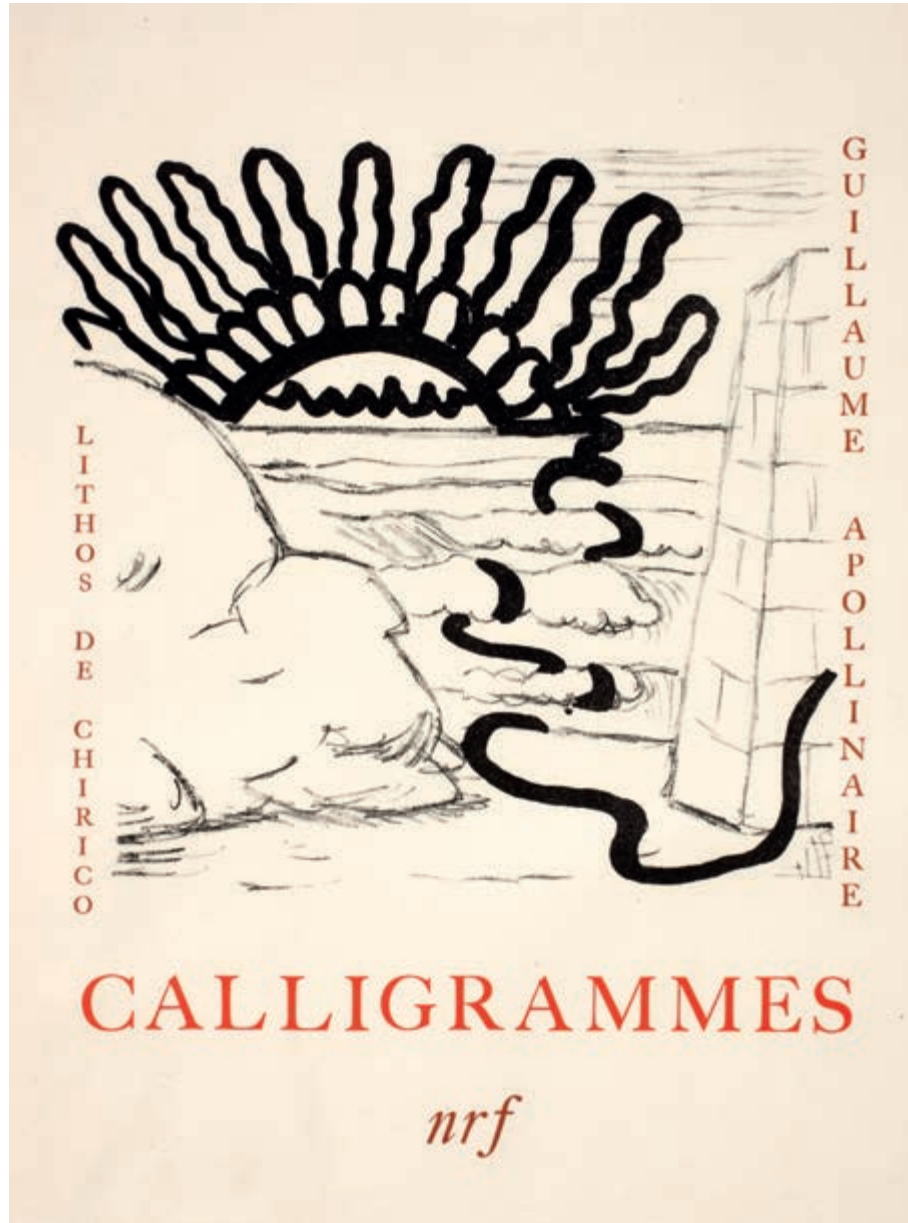
te va privata dell'accento politico, fascista, che egli pur in maniera sottintesa cerca di istillarvi (il riferimento a un mondo nuovo, a nuovi valori spirituali, che per lui coincidevano con quelli del nuovo ordine fascista):<sup>35</sup>

Un uomo del Basso Impero. De Chirico si ricollega allo stile costantiniano. Come gli anonimi scultori dei sarcofagi della decadenza romana, opera una transustanziazione dei valori spirituali dell'arte [...] Se l'opera di Giorgio de Chirico è uno dei fatti che dominano la nostra epoca, è perché essa dirige l'attenzione del pubblico, la sua inquietudine e curiosità nel senso di fatti extraplastici, perché rompe il cerchio infernale e vizioso dell'arte considerata come una



Alberto Giacometti, *Le palais à quatre heures du matin*, 1932, Museum of Modern Art, New York.

morfologia, perché ne fa un idioma dello spirito [...] se [de Chirico] chiede ispirazione alle opere di bassa epoca, è perché scopre in quei messaggi tardivi di una cultura in cui declino è prossimo, il principio generatore di un ordine, di un tipo di civilizzazione che trasformerà il mondo. Io credo con Riegl che l'arte del Basso Impero fu il prodotto di una società nutrita di filosofia neoplatonica, una società che aveva cessato di credere nella realtà della materia fisica [...] Il pubblico crede di scorgervi i prodromi di un Rinascimento classico. Io ci scorgo al contrario i segni precursori di un'arte mentale, antimaterialista, di un'arte che utilizza un vecchio vocabolario, che gli conferisce un carattere di sorpresa e che, senza cambiare il volto esterno del mondo, capovolge e trasfigura la sua



Frontespizio di G. Apollinaire, *Calligrammes*, Librairie Gallimard, Paris 1930, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Le vigneron champenois*, da G. Apollinaire, *Calligrammes*, Librairie Gallimard, Paris 1930, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



Ventilatore Marelli, modello in produzione dal 1926.



*Paysage dans une chambre*, 1927,  
collezione privata.



Atene, piazza Sintagma con il Palazzo Reale sullo sfondo nel 1910.

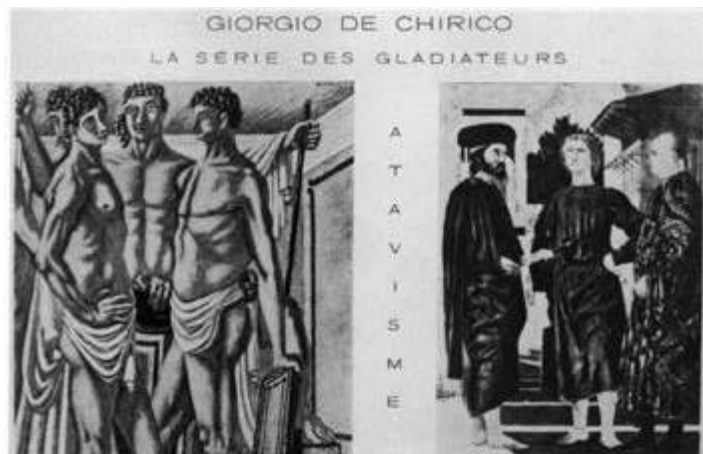


L'Ara di Pergamo nella sala del Pergamon Museum a Berlino.

anima. Ecco perché credo fermamente che la rivoluzione realizzata da Giorgio de Chirico è più essenziale, più profonda, più attiva della spinta cubista.<sup>36</sup>

Un aspetto che dei *Gladiatori* non è mai stato sottolineato, e che assieme all'idea di trasposizione dei manichini metafisici in panni diversi di classicismo stupefatto ne evidenzia il legame con l'esperienza metafisica, è il riferimento implicito ad Apollinaire, il grande e indimenticato amico, che nell'immaginario dechirichiano è certamente operante mentre dipinge quei soggetti. Un'associazione di idee automatica, surrealista (o meglio, metafisica), lega ad Apollinaire non solo la prima comparsa del tema dei combattenti romani negli scritti di de Chirico,<sup>37</sup> ma anche uno dei primi studi grafici sul tema, un disegno con una testa di gladiatore che in realtà è un perfetto ritratto di Apollinaire di profilo, desunto dalla silhouette "numismatica" del dipinto del 1914.

Ma ancora nuove serie di soggetti vengono elaborate da de Chirico alla fine degli anni venti: i soli malinconici ed esoterici che nascono per illustrare i *Calligrammes* di Apollinaire (editi nel 1930), derivanti da un incrocio tipicamente surrealista tra ricordi della Grecia, illustrazioni alchemiche e oggetti moderni: come un famoso ventilatore Marelli prodotto in quegli anni



W. George, *Gladiatori* di de Chirico e Piero della Francesca a confronto in un articolo su "L'Amour de l'Art" del 1932.

(dal 1926), dalla griglia raggiata come un sole meccanico. E ancora, nelle stesse illustrazioni litografiche, le inquietanti figure-ombra silhouettate che saranno, come i soli, riprese largamente nell'ultimo periodo della "Neome tafisica", a dimostrare la costante circolarità dei temi in tutta l'opera dechirichiana.

La posizione centrale di de Chirico nella Parigi degli anni venti verrà compresa e mutuata anche dagli *Italiens de Paris* (e sostenuta entusiasticamente dal loro principale critico e difensore, Waldemar George, che scrisse una monografia sull'artista), nel tentativo di costituire e razionalizzare una solida originalità artistica italiana antagonista rispetto alle contigue ricerche dei surrealisti. Ma anche un italo-svizzero come Alberto Giacometti, che partecipa attivamente al gruppo degli *Italiens des Paris* per avvicinarsi in seguito ai surrealisti, sarà profondamente segnato da de Chirico, e ancora più acutamente lo sarà proprio nel passaggio al surrealismo, come documenta espressamente un'opera, *Le palais à quatre heures du matin*, del 1932. De Chirico in questo momento particolare utilizza tutti i suoi retaggi classici come stilemi intercambiabili (i repertori archeologici del Reinach<sup>38</sup> divengono esplicitamente uno dei suoi riferimenti principali, da cui copia le spaesate iconografie per comporre i suoi quadri: non l'antichità in sé ma il suo riflesso nella storia della cultura), i paesaggi sono generici ma alludono a un'Ellade primigenia, i templi quasi sempre in rovina, le statue in frammenti. Non c'è più un luogo riconoscibile, se non quello che li raccoglie e individua tutti, cioè il museo: non c'è dubbio che i templi nella stanza nascano dai ricordi

giovanili, dalla strana presenza classica del Palazzo Reale di Atene (ripreso in diverse opere) o delle case neoclassiche elleniche, dalla straniante singolarità dell'ara di Pergamo chiusa nella sala eterna di un museo berlinese, e questa traccia così eclettica ci indica la natura dei luoghi surreali dei quadri dechirichiani degli ultimi anni venti: il Museo, appunto, come raccogliatore di frammenti di vite passate, di culture poliformi, di ricordi infantili e di strane interiorità.

Interiorità che, seppure non citano (e forse non accettano) Freud, come proponeva Breton, non sono molto distanti dal concetto di magma nascosto che viene portato in luce dal fare artistico: "Le camere che le custodivano erano come quelle isole che si trovano fuori dalle grandi linee di navigazione e i cui abitanti aspettano a volte per stagioni intere che una nave petroliera o un veliero di buona volontà vengano a gettare loro qualche cassa di conserve avariate. Così come quelle isole esse si trovavano fuori dai grandi movimenti umani; fuori, senza tuttavia esserne talmente discoste da non distinguere il passaggio e non udire l'eco di quelle armate in marcia."<sup>39</sup>

Un episodio singolare nell'arte italiana al torno degli anni trenta è così costituito dal gruppo degli *Italiens de Paris*, o "pittori italiani residenti a Parigi".<sup>40</sup> Dopo il violento scontro di de Chirico con i surrealisti, intorno alla sua figura sempre carismatica e a quella altrettanto consolidata di Severini (entrambi sostenuti ampiamente dal mercante Rosenberg), si va stringendo una compagine formata da Savinio, Mario Tozzi, René Paresce, Filippo de Pisis, Massimo Campigli e altri (tra cui lo scultore Alberto Giacometti e Osvaldo Licini), che si definisce tra il 1928 (anno della prima mostra del gruppo, presentata dal critico "italianista" Waldemar George) e il 1929 (in cui la seconda mostra viene significativamente presentata da Georges Ribemont-Dessaignes, dadaista e poi surrealista dissidente ma che nel 1926<sup>41</sup> aveva appoggiato le critiche di Breton a de Chirico) come alternativa e contraltare del surrealismo.

Nonostante il gruppo, che aveva comunque profonde radici nel "Novecento Italiano" di Margherita Sarfatti, fosse scosso da alcune polemiche iniziali,<sup>42</sup> la compagine si stringe sotto la guida attiva e organizzatrice di Mario Tozzi. Gran parte degli artisti si esprimono in un classicismo "originario" che, per usare le parole di Savinio, "non è ritorno a forme antecedenti, prestabilite e consacrate da un'epoca trascorsa, ma raggiungimento della forma più adatta alla realizzazione di un pensiero e di una volontà artistica".<sup>43</sup> Waldemar George<sup>44</sup> parla chiaramente di mediterraneità per gli *Italiens de Paris* ("questi pittori dimostrano indiscutibilmente che l'arte italiana rappresenta un sottile trait d'union tra lo spirito del Mediterraneo e lo spirito europeo tout-court").<sup>45</sup> Sulla base dunque di romanità e mediterraneità si

gioca una partita dichiarata apertamente nei suoi termini da George, che diviene il vessillifero del gruppo:

Questa arte segna la rivincita della tradizione latina e della sua straordinaria facoltà di astrazione. Un Latino e un Greco fingono la chiarezza. Ma è più facile decifrare i testi della Cabala, che stabilire i sacri canoni secondo i quali furono edificati il Partenone e i templi di Pesto, oppure talune statue di Venere e di Apollo: non opere queste, ma enigmi, concetti incarnati e materializzati [...] Comunque sia, lo stile giudeo romantico dei Soutine e il surrealismo, i richiami dell'Oriente e del Settentrione, gli appelli del subcosciente, tutto codesto reame in isconquasso, queste terre inesplorate, queste forze elementari, urtano contro il bastione del realismo magico su cui le legioni gallo romane, composte di elettissimi guerrieri, vigilano gagliardamente. Quale vincerà delle due schiere? Le scommesse sono aperte.<sup>46</sup>

La posizione degli italiani di Parigi (e di de Chirico) è quella di un'identità nazionale e internazionale al tempo stesso, non classicista, ma classica (ossia mediterranea) nella sostanza, sebbene aperta a ricerche che non eludono i linguaggi delle avanguardie parigine (dal cubismo al surrealismo), ma le elaborano criticamente in un'apertura tutt'altro che autarchica dell'arte italiana. Le vertiginose prospettive sull'inconscio suggerite da de Chirico ai surrealisti vengono rivendicate in termini autonomi, polemici, orgogliosi, e rifatte proprie in chiave "mediterranea" contro le "forze elementari e i reami in isconquasso" del surrealismo, che avrebbe polemicamente voluto de Chirico morto nel 1918, con la fine del suo periodo metafisico. Savinio precisa bene (ma solo molto tardi, dopo la fine della seconda guerra mondiale) la distanza dal movimento di Breton: "Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe, ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente, ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario... perché non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente."<sup>47</sup>

Nell'aprile 1926 Giorgio scrive da Parigi al fratello Savinio, il quale gli aveva inviato dall'Italia le sue primissime prove artistiche (alcuni disegni e tempere) e progettava di trasferirsi anche lui nella capitale francese, che "non bisogna mescolarsi però ai Surrealisti: sono gente cretina e ostile. Con Guillaume o Rosenberg combiniamo qualcosa".<sup>48</sup> Savinio raggiunse il fratello lo stesso anno, iniziando la sua carriera di pittore nel marzo 1927 e ingrossando così le fila della comunità già folta degli italiani che vivevano a Parigi. In questa prospettiva di antagonismo delineata moralmente ed esteticamen-



Alberto Savinio, *Le rêve du poète*, 1927, collezione privata.

te da de Chirico, gli italiani fanno quadrato con l'intenzione di creare un gruppo concorrenziale e alternativo a quello surrealista (fortemente avverso a de Chirico), il quale andava ormai attraendo su di sé una vasta attenzione internazionale, utilizzandone gli spunti più suggestivi e giocando simultaneamente le carte della classicità (tutta italiana) e della tradizione metafisica (il cui straordinario primato era peraltro riconosciuto dagli stessi avversari). Con la nutrita compagine tardo-cubista parigina, ormai orientata su una ricerca sintetica che vedeva nei principi classici e matematico-proporzionali una strada unitaria di indirizzo, non vi sono screzi ma semmai un tacito e rispettoso consenso reciproco, basato peraltro su una comune idiosincrasia per il futurismo. Alcuni significativi esponenti cubisti, come Jean Metzinger ad esempio, avevano del resto aderito a un classicismo proporzionale e purista di marca nettamente severiniana.

Tuttavia la "Ville Lumière" era una chimera densa di lusinghe e di incontri, che non sempre si potevano controllare con il tatticismo chiaro e manicheo enunciato da de Chirico. Infatti, proprio nel contesto della galleria di Rosenberg si consuma una di quelle "liaisons dangereuses" che l'austero de Chirico temeva e sconsigliava; Rosenberg pragmaticamente pubblicava (sulla sua bella rivista "Bulletin de l'Effort Moderne", che portava lo stesso nome della galleria), esponeva e vendeva senza preconcetti dipinti cubisti, surrealisti e italiani classico-surreali. Ma erano parti attive di un dibattito *in fieri*, allora considerato alla pari, dove però gli italiani svolgevano un ruolo che a molti sembrava vincente. Egli inoltre commissiona nel 1928, agli artisti più famosi della sua scuderia, la decorazione della sua nuova casa vicino al Trocadéro: una stanza interamente realizzata da ciascuno di essi. Tra questi troviamo Severini e Picabia, de Chirico e Metzinger, Léger e Herbin, Savinio ed Ernst. Nel contesto della galleria e, soprattutto, della domestica intimità col gallerista, ciascuno mette in scena i propri temi più tipici: de Chirico realizza, non a caso in una delle sale più importanti della casa, una serie di *Gladiatori* che combattono battaglie mortali di calma inquietante entro stanze di appartamenti borghesi.<sup>49</sup>

Sono questi per de Chirico anni di grande successo, sia critico che di mercato. Escono nel 1928 tre monografie su di lui: due in Francia, scritte rispettivamente da Cocteau<sup>50</sup> e da George,<sup>51</sup> e una in Italia di Boris Ternoletz,<sup>52</sup> precedute nel 1927 da quella di Roger Vitrac,<sup>53</sup> surrealista dissidente staccatosi dal movimento assieme all'amico Antonin Artaud.

## 22. Gli inizi degli anni trenta: tra Renoir e Derain, una nuova idea di classicismo moderno

Un interesse per Renoir de Chirico lo aveva già mostrato in un articolo sul pittore pubblicato nel momento del suo "ritorno all'ordine", sulla rivista "Il Convegno" (I, 1920). Il classicismo delle sue bagnanti, il volume della sua pittura, lo avevano fatto riflettere fin da allora sul grande maestro francese. Ma Renoir entrò, alla fine degli anni venti, in una lettura storico-critica di ben diversa ampiezza, più eccentrica ed eretica, che vedeva protagonisti proprio due compagni di strada di de Chirico: Waldemar George e Paul Guillaume. George era in quel periodo uno dei grandi sostenitori a Parigi di de Chirico (e degli *Italiens de Paris*), nonché consigliere di Guillaume, uno dei due mercanti dell'artista. La presentazione pubblica della collezione di Guillaume, proprio in quel cruciale 1929 che vedeva l'accentuarsi di una già latente influenza renoiriana in de Chirico, fu motivo di notevoli dibattiti sull'arte contemporanea. Presentata da George, la mostra era indirizzata a rappresentare e dimostrare praticamente una linea di "pittura di tradizione" nel seno dell'avanguardia, che da Renoir procedeva idealmente verso Derain, il Picasso neoclassico, il Braque degli anni venti ecc. Renoir veniva dunque letto in quello stretto torno di anni, negli ambienti culturali parigini vicini a de Chirico, come un campione e un antesignano del classicismo pittorico, "genio puramente meridionale",<sup>1</sup> a indicare con i suoi nudi mediterranei un caposaldo della linea avanguardistica volta al rinnovamento dei valori antichi. Una sorta di alternativa alla linea che faceva derivare da Cézanne gli sviluppi dell'arte moderna. Lo stesso de Chirico, in un periodo leggermente più tardo e diversamente impostato dal punto di vista estetico (siamo già al profilarsi della contrapposizione dechirichiana tra pittura all'"antica" e avanguardia), ritiene Renoir "il solo pittore francese che si tiene su senza iniezioni di olio canforato e senza inalazioni di ossigeno [al contrario di Manet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin e gli impressionisti, *N.d.A.*] e ciò perché la sua pittura piace, e piace perché egli è stato un vero pittore".<sup>2</sup>

La collezione di Guillaume, mercante di de Chirico, che morirà pochi anni dopo, nel 1934, è oggi di proprietà dello stato francese ed esposta al Musée



*Autoritratto nello studio*, 1930,  
collezione privata.



*Nudo di donna (con rupe e tempio)*, 1930 ca.,  
collezione privata.

du Jeu de Paume in versione modificata rispetto a quella originale (ampliata, mutilata ed edulcorata dalla moglie e dal suo secondo marito): vi mancano, ad esempio, proprio i dipinti di de Chirico, alienati nel tempo. Nonostante i mutamenti, esprime tuttavia ancora questa idea di possibilità e aspirazione di tradizione nel contemporaneo, associata alla presenza del gruppo degli artisti ebrei espressionisti dell'*École de Paris*, sostenuti da George.

Nel catalogo del 1929 il collezionista e mercante Paul Guillaume era visto come un eretico: “Il suo spirito di negazione, il suo altezzoso scetticismo, il disprezzo che egli professa per l’ordine tradizionale [...] lo rendono un pericoloso nemico della società moderna.”<sup>3</sup> Non c’è dubbio che in questo ritratto controcorrente e anti-istituzionale dell’antico amico di Apollinaire, lo stesso de Chirico debba aver riconosciuto molto di se stesso. E altrettanto indubbio appare che George leggesse nelle opere di de Chirico le stesse coordinate: “Chirico, tu non hai eguali. Tu non hai illuso nessuno. Hai procla-



*Nudo di donna coricata (Il riposo di Alcmena)*, 1932 ca.,  
La Galleria Nazionale, Roma.

mato il tuo odio e il tuo disprezzo per un universo dove un fato funesto ti ha obbligato a nascere. Tu hai contribuito alla sua rovina e alla sua redenzione. Chirico, non sei tu la coscienza dell'Occidente, la sua voce interiore?"<sup>4</sup>

Anche Picasso è visto, esattamente come de Chirico, come un pittore del basso impero romano,<sup>5</sup> a ribadire una continuità alternativa di lettura dell'arte contemporanea. Del resto, lo stesso Picasso studiava attentamente Renoir, echeggiando e rielaborando esplicitamente i suoi nudi classici nelle figure monumentali e neoclassiche dei primi anni venti. Di Renoir peraltro Picasso possedeva parecchie opere, di cui sette, tra cui diversi nudi classici, sono rimaste nell'eredità dell'artista a confermare la perspicuità della genealogia proposta da Guillaume e il parallelismo degli interessi tra i due pittori.<sup>6</sup>

In questo senso di "tradizione alternativa" dell'arte moderna sono dunque da leggere i primi accenni a una pittura "renoiriana" sfiocciata, leggera e trasparente, dai tocchi intrecciati, che compaiono per l'appunto in quell'epoca, a partire dal 1927-1928, soprattutto nei *Gladiatori*, ma che diverranno espliciti subito dopo in una serie di nudi di donna al torno del decennio, che si ricollegano direttamente al tardo Renoir, quello delle bagnanti. I primi anni trenta, anche ove egli riprenda iconografie tradizionali (cavalli sulla spiaggia, archeologi, trofei ecc.), sono risolti con una pittura trasparente, un omaggio esplicito al Renoir "anti-impressionista", fondatore di una visione di moderno classicismo e di una pittura sontuosa, mediterranea, densa di vibrazione. Magritte sarà profondamente toccato e influenzato dal de Chirico "renoiriano", in particolare nella sua pittura degli anni quaranta, oltre che



Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse assise*, 1895-1900 ca.,  
Musée Picasso, Collezione Picasso, Paris.



*Cavalli in riva al mare*, 1933 ca.,  
collezione privata.



*Natura morta con coltello*, 1932,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Canzone meridionale*, 1931 ca.,  
Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

nella serie di nudi femminili esposti nella natura. La posizione dell'artista belga, che come è noto riconosceva apertamente in de Chirico il suo punto di partenza visionario, pur essendo strettamente integrata a quella dei surrealisti ortodossi, sul tema del boicottaggio a de Chirico assunse un atteggiamento di fermo distacco. L'esito più evidente di questa posizione appare nel proclama antidechirichiano pubblicato dal ristretto gruppo surrealista belga nel 1928, da cui alquanto clamorosamente egli si astenne, firmato invece dal suo pur intimo amico e sostenitore Paul Nougé.<sup>7</sup>

Anche Derain, "arcaizzante e pittore di bassa epoca che, come Giano, il dio a doppia faccia, ha presente allo spirito il passato e l'avvenire",<sup>8</sup> è oggetto tra il 1930 e il 1934 di diversi omaggi pittorici dechirichiani, focalizzati soprattutto in paesaggi sintetici e mediterranei, a dimostrare quanto de Chirico si sentisse attratto da questa visione alternativa del movimento moderno che faceva perno attorno a Guillaume (grande appassionato di Derain e, non dimentichiamolo, amico intimo di Apollinaire, col quale certamente condivideva tali idee). Incuriosisce, d'altra parte, il radicale mutamento di opinione, nel corso degli anni (in realtà decenni), di de Chirico, che all'annuncio, nell'autunno del 1916, che Guillaume aveva organizzato una mostra di Derain, sembra stimarlo poco: ma forse era solo gelosia per una sua mostra personale mancata e sostituita da una del francese.<sup>9</sup>



Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
René Magritte, *Le principe d'incertitude*, 1944,  
collezione privata.

André Derain, *Le gros arbre*, 1929-1930 ca.,  
Musée de l'Orangerie, Collezione Paul Guillaume, Paris.



San Juan les Pins, 1930,  
collezione privata.

## 23. Tra “surrealismo” e pittura della realtà

Già nel 1928 de Chirico aveva scritto quel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, che, parallelamente all'exploit puramente “surrealista” del romanzo *Hebdomeros*, impostava in termini ancora interlocutori la questione di un ritorno alla tradizione pittorica antica: “So benissimo, come ogni uomo che non vive nelle nuvole, che si possono creare opere indimenticabili con mezzi scarsi quando si ha del genio o per lo meno dell'ingegno, ma quello che non è permesso è l'ignoranza, e, per quanto io sappia, non v'è pittore che si rispetti, antico o moderno, che abbia ignorato e che ignori la tecnica della pittura.”<sup>1</sup> La questione tecnica della pittura elaborata col *Piccolo trattato* è da principio una riflessione che non incide direttamente sul risultato delle ricerche in senso attuale e moderno del linguaggio pittorico (si veda la contemporanea, polemica intervista su “Comœdia” che abbiamo ricordato sopra), ma che lavora in senso sotterraneo, lentamente, sulla premessa che dipingere accuratamente non può di per sé inficiare il senso profondo – e moderno – della ricerca artistica. E la contemporanea direzione in questo senso di alcuni artisti, come Magritte o Balthus, che sulla finezza tecnica basavano l'efficacia straniata dei loro dipinti, contestualizza nitidamente queste riflessioni. In seguito, ma solo verso la fine del decennio successivo, il piacere della bella pittura conquista invece a tal punto l'artista da farne definitivamente il centro dei suoi interessi.

De Chirico lasciò Parigi, come molti altri artisti, a causa degli effetti della crisi economica del 1929,<sup>2</sup> per ritornarvi in seguito, in diversi momenti. Negli anni trenta, in cui soggiorna tra Italia, Stati Uniti e Francia,<sup>3</sup> egli giunge a una libera trattazione dei temi poetici e stilistici che aveva creato nei decenni precedenti, inventandone ancora di nuovi: passa così con disinvoltura dai soggetti parigini della seconda metà degli anni venti (cavalli sulle spiagge della Tessaglia, archeologi dai corpi colmi di rovine classiche e detriti di ricordi, paesaggi chiusi nelle stanze, oggetti misteriosi e gladiatori inquietanti provenienti da romanità oniriche) a un realismo elaborato sulla pittura antica (dal Renoir più solare e “mediterraneo” al Velázquez romano),<sup>4</sup> ai



*Cavalli e cavalieri in riva al mare*, 1932-1933 ca., collezione privata.

“bagni misteriosi”,<sup>5</sup> presentati per la prima volta alla Quadriennale del 1935, alle scene teatrali con “borghesi” in costume (memori della messa in scena dei *Puritani* di Bellini al Maggio Musicale Fiorentino del 1933), alle ancora rarissime repliche (ma ancora in quel periodo soprattutto reinterpretazioni) metafisiche, a scene classicheggianti, a paesaggi e nature morte di stranissima evidenza realistica, contraddetta da una pittura quasi autonoma e autoreferente nel *ductus* e nella materia cromatica ricca di timbri inusuali.

Questo curioso atteggiamento di commistione di diversi stili, riuniti sotto la stella polare della personalità unificante e geniale dell'artista, avrà una prima, evidente concretizzazione visiva e plastica nella sala che gli viene dedicata alla seconda Quadriennale romana del 1935, cui, proprio per l'eclettismo che vedeva affiancati temi apparentemente realisti o tradizionali (autoritratti nello studio, nudi nel paesaggio) a immagini totalmente inventate, nel solco perfetto della Metafisica (*I bagni misteriosi*), e soggetti inquietanti o mitologici degli anni venti (combattimenti di borghesi, dioscuri con cavalli), non furono risparmiate critiche dall'ambiente italiano più tradizionalista.



*Manichini coloniali*, 1933 ca., collezione privata.



*Nobili e Borghesi*, 1933,  
collezione privata.



*Ruines étranges (I contemplatori di rovine)*, 1934 ca.,  
collezione privata.



*Autoritratto nello studio*, 1934,  
La Galleria Nazionale, Roma.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
*Puritani e centauro in riva al mare*, 1934 ca.,  
collezione privata.

*I Dioscuri con i compagni in riva al mare*, 1934-1935,  
collezione privata.





La pittura di marca più evidentemente realista costituisce la prima sperimentazione di uno stile volutamente (ma solo in apparenza) sganciato dalle “invenzioni” che avevano caratterizzato la sua pittura della seconda metà degli anni venti, innestandosi sempre con maggiore convinzione in un dialogo platonico con una tecnica capace di rendere, come nei pittori del passato, non tanto la “realtà”, quanto l’apparenza della realtà. Questa accezione è confermata proprio dalla compresenza, a fianco di soggetti tratti dal “vero”, della varia gamma di tipologie del suo recente passato interpretate però in una chiave più realistica, cosa che comporta uno “scollamento” tra l’apparenza reale e l’invenzione surreale. In definitiva, l’intento profondo si rivela quello di far apparire quei soggetti fantastici ancora più enigmatici, grazie a una resa mimetica della realtà.

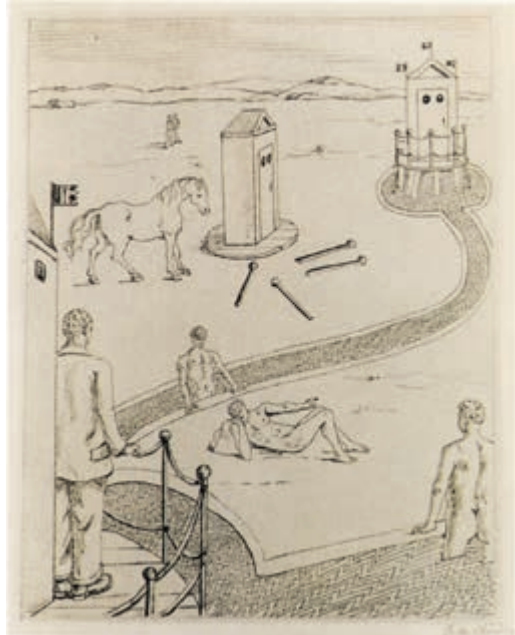
Come nella pittura antica, i soggetti mitologici o fantastici sono ora resi esattamente, come calati in un’esistenza fenomenica. Velázquez, in particolare, sembra suggerire, attraverso dipinti come *La fucina di Vulcano* o la *Venere allo specchio*, una chiave in cui soggetti di fantasia si adagiano “metafisicamente” nella concreta esperienza quotidiana. Il confronto tra l’*Autoritratto* e *I bagni misteriosi*, esposti nella medesima sala della Quadriennale, in cui la pittura non ha scarti espressivi pur nella radicale differenza semantica dei contesti, ci presenta e svela la nuova via intrapresa da de Chirico nella perenne resa dello stupore “metafisico”.

È proprio nel 1934 che emerge il primo intenso accenno all’applicazione pratica (e più determinante negli esiti della tecnica pittorica) dei canoni tecnici che abbiamo visto inizialmente registrare, con valenze ben diverse, nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928, inteso nel momento in cui fu scritto quasi come uno studio puramente concettuale. Nell’ottobre del 1934, durante la preparazione del vasto insieme di quarantacinque quadri predisposti per la sala personale alla Quadriennale di Roma del 1935, de Chirico scrive all’amico Nino Bertolotti: “Malgrado tutto ciò e, simile a quei monaci che all’alba del medio-evo, mentre i barbari mettevano l’Europa a fuoco ed a sangue, seguitavano imperterriti a studiare e scrivere cronache, come quei monaci dico in mezzo ai guai seguito a perfezionare la tecnica pittorica”.<sup>6</sup>

*I bagni misteriosi*, nati per illustrare nel 1934 un libro dell’amico Jean Cocteau (*Mythologie*),<sup>7</sup> scaturiscono dalle memorie infantili dei bagni di

Alla pagina a fronte, dall’alto in basso:  
*Sera d’estate*, 1934,  
collezione privata.

*Bagnanti sopra una spiaggia*, 1934,  
collezione Valsecchi, Roma.



Dall'alto in basso:  
*Le cabine misteriose*, 1934-1935,  
 Palazzo Merulana, Collezione Cerasi,  
 Roma.

*Il cigno misterioso*, 1934-1935,  
 The Barnes Foundation, Philadelphia.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
*Bagni misteriosi*, 1934,  
 collezione privata.

*I bagni misteriosi*, 1934-1935,  
 collezione privata.

Volos incrociati a una fulminea suggestione (decisamente “surrealista”) di un pavimento di parquet lucido che fa nascere nell’artista l’impressione di una superficie acquatica nella quale sembrano sprofondare le persone che vi camminano. Mentre in epoca più tarda de Chirico ricorderà solamente la suggestione del parquet,<sup>8</sup> in un articolo quasi contemporaneo (del 1936), i cui dettagli furono di certo resi dall’artista direttamente, si chiarisce anche l’inquietante ricordo infantile:

A parte un sentimento di esistenza sospesa questi dipinti devono dipendere da una trascrizione letteraria del loro significato esoterico. Quando de Chirico era bambino nella sua nativa Grecia, il padre siciliano che lavorava come ingegnere a Volos, lo accompagnava talvolta ai bagni. Il ragazzo era profondamente impressionato dalla differenza che percepiva tra le figure vestite e spogliate. Sembravano come differenti specie di animali in differenti sfere di esistenza. L’uomo vestito, schiacciante e maestoso come le statue, torreggiava sui nuotatori, che apparivano esposti e indifesi. Le piccole cabine, con le loro finestre a feritoia, erano come teste mascherate che controllavano la scena. Tempo dopo, un’associazione subconscia si realizzò tra questa impressione infantile e i brillanti pavimenti di parquet, che si identificò con la superficie dell’acqua.<sup>9</sup>

A questi corto circuiti di squisito sapore surrealista (o meglio, metafisico: ricordi quasi psicanalitici d’infanzia e associazioni automatiche di immagini) si sovrappone una suggestione invece artistica, risalente alle sue esplorazioni giovanili, segnatamente monacensi, la cui pregnanza di senso aveva già fissato in un articolo del 1920, in pieno clima di ritorno all’ordine (che illustra quanto rimanga del mistero metafisico anche nella sensibilità classicista di quel periodo): si tratta di un’incisione di Klinger,<sup>10</sup> il cui soggetto misterioso e inspiegabile avrebbe operato a lungo nella coscienza dechirichiana, prima di reificarsi nei *Bagni misteriosi*. Da Klinger del resto, dalla *Storia di un guanto*, de Chirico aveva già trovato ispirazione per l’enigmatico guanto di *Le chant d’amour* (1914), capolavoro della Metafisica parigina. A queste già numerose associazioni va probabilmente aggiunta la suggestione della rappresentazione dell’acqua marina a zig-zag presente in certi mosaici romani della Tunisia e della Libia (allora italiana), che de Chirico aveva accuratamente compulsato (un riflesso di quei mosaici si coglie ad esempio nel ciclo dei “gladiatori”) e che molte nuove scoperte archeologiche avevano allora portato alla ribalta (piuttosto che analoghe ma più remote – per l’immaginario dechirichiano – immagini di affreschi egizi, riferite ad esempio da Calvesi).

Nella seconda metà del decennio de Chirico si spostò in continuazione, ritornando più volte a Parigi, soggiornando a lungo negli Stati Uniti (dove espose con il gallerista Julien Levy), viaggiando a Londra e tornando infine a



Le cabine di Anavros a Volos, 1900 ca.



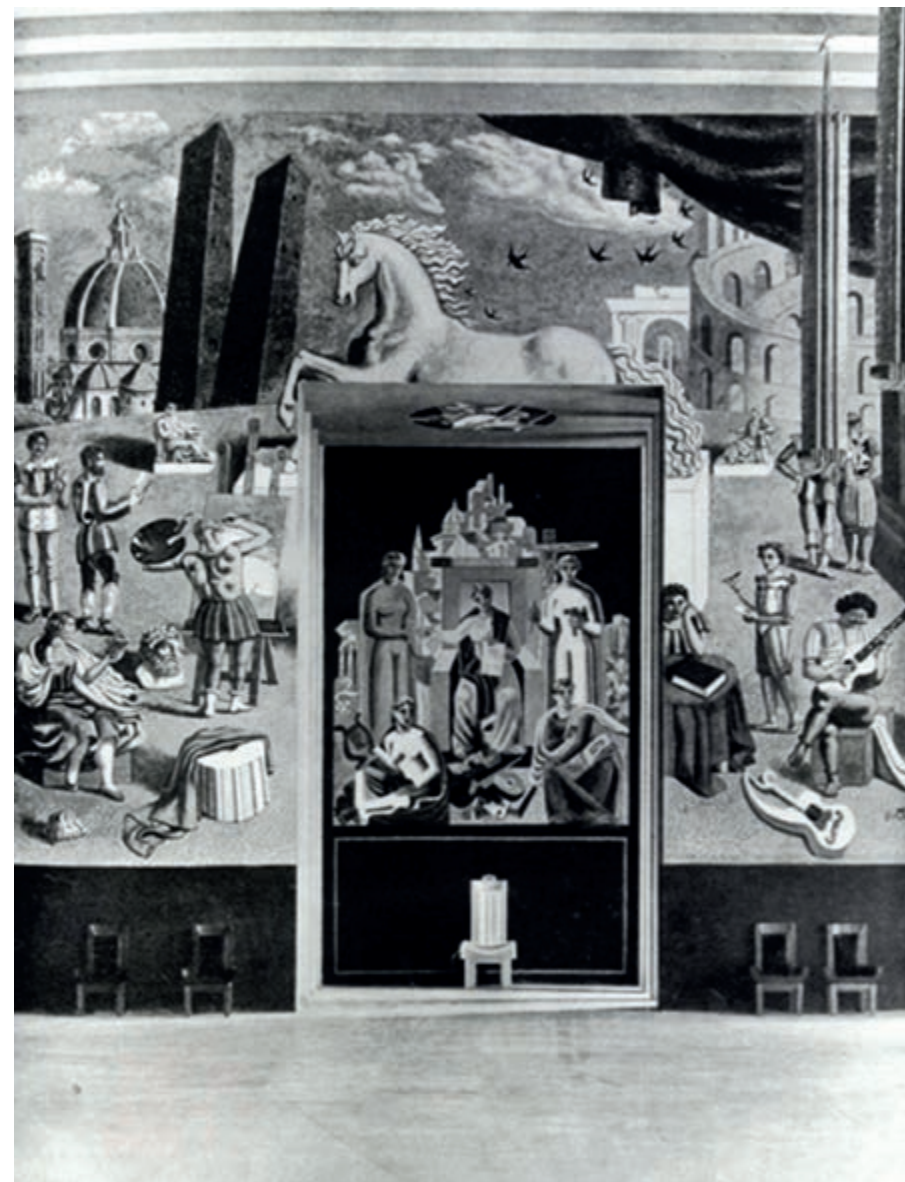
Max Klinger, *Accorde*, da *Brahmsphantasie – Opus XII*, 1894, collezione privata.



Mosaico di una villa romana,  
Museo Archeologico di El Jem (Tunisia).

Milano dopo lo scoppio della guerra. Il successo internazionale, nonostante la crisi economica e l'ostilità prolungata dei surrealisti, è notevole, e le sue mostre si moltiplicano a ritmo vertiginoso in tutte le città d'Europa, d'Italia, d'America.

Alternandosi tra una rielaborazione interiore ("metafisica") di dati reali e una costruzione di spazi puramente mnemonici, la visione dechirichiana, progredendo negli anni trenta, muta lo stile pittorico, che diviene più corposo e sensuale, e la sua stessa concezione estetica si propone con ulteriori caratteri di novità: l'artista torna ad appassionarsi, dopo il momento surreal-mediterraneo, alla tecnica "antica" della pittura, proponendo alla fine, negli anni della seconda guerra, un'identificazione, una sorta di transfert tra i grandi pittori del passato e se stesso. Egli riprende in certo modo i principi di "ritorno al mestiere" dei primi anni venti, ma radicalizzandoli, enfatizzando il carattere tecnico dell'opera: per de Chirico, sempre più, il valore assoluto delle grandi opere del passato sembrava dipendere principalmente se non esclusivamente dalla perizia tecnica e dalla raffinatezza espressiva della tavolozza, e dunque i valori essenziali dell'arte vengono espressi in maniera completa e organica attraverso una realizzazione pittorica alta sotto l'aspetto tecnico e brillante. In questa complessa impresa di sostituzione dei contenuti specifici del medium artistico a quelli ritenuti complementari, e non intrinseci alla sostanza essenziale della pittura, fu ovviamente determi-



*La cultura del tempo*, 1933, pittura murale per il Salone d'Onore della V Triennale di Milano (distrutto).

Nella nicchia *Le arti*, mosaico di Gino Severini.



*Cavalli antichi spaventati dalla voce dell'oracolo*, 1935,  
collezione privata.

nante la posizione polemica nei confronti delle avanguardie internazionali, surrealisti in testa, che pervicacemente insistevano a contestare aspramente la sua attività successiva al 1918. De Chirico spostò quindi, lentamente ma progressivamente, la sua ricerca sugli aspetti che lo andavano interessando in maggior misura, facendo infine rientrare in quei parametri (con evidenti forzature polemiche) anche tutta la sua attività precedente.

In questa nuova visione del mondo l'artista perderà, a mano a mano, ogni interesse per qualsiasi riferimento alla realtà, ma altresì per i suoi paradossi interiori, simbolici e stranianti. Saranno i temi della pittura, creati dal suo genio artistico senza tempo, a divenire oggetto del dialogo arcadico di de Chirico: valli e campagne idilliache, classicheggianti o barocche, costellate da edifici pittoreschi o favolosi, luoghi di pura resa edonistica; ritratti dall'evidenza ufficiale, che mescola realismo e fantasia pittorica con citazioni eterogenee da secoli differenti; gli archeologi si trasformano in cavalieri in vesti araldiche e nobili in borghese, personaggi da melodramma scesi da un palcoscenico e incapaci di accorgersi dello straniamento della realtà.



*L'autunno*, 1935,  
Museo del Novecento, Milano.

## 24. Un'arte teatrale

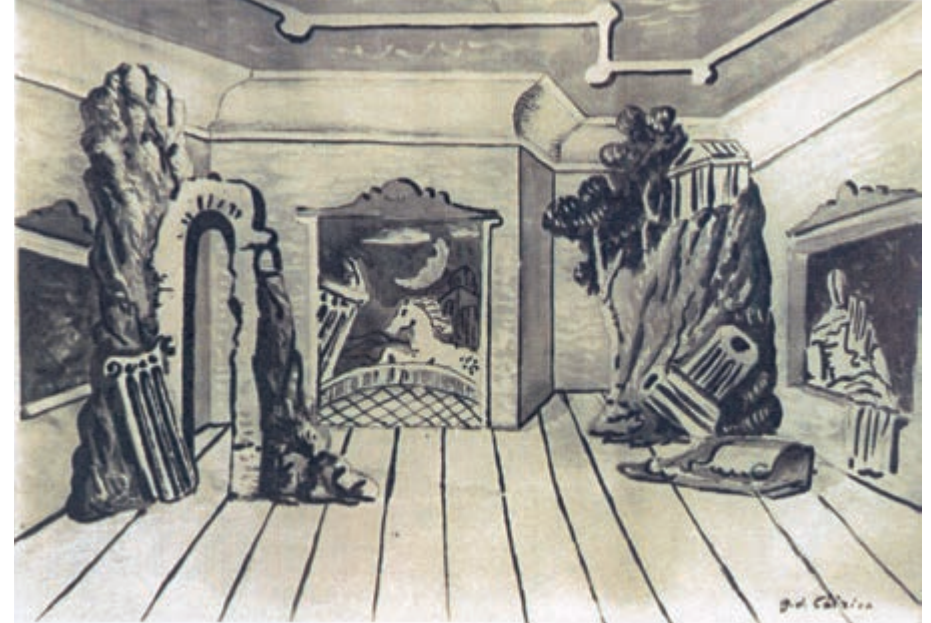
Le esperienze teatrali di de Chirico iniziano nel 1924, con le scene e i costumi del balletto *La Jarre* di Luigi Pirandello su musiche di Alfredo Casella, per i Ballets Suédois al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, e proseguono nel 1925 per una “tragedia mimica” del fratello Savinio (*Morte di Niobe*) al Teatro Odescalchi di Roma, occasione in cui incontrerà la futura prima moglie, Raissa.<sup>1</sup> Nel 1929 metterà in scena, per i Ballets Russes di Djagilev, *Le Bal*, su musica di Vittorio Rieti, al Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi. La cadenza regolare, anche se dilatata, degli impegni teatrali si dipana così negli anni venti, non priva di influenze sulla struttura “scenica” dei suoi dipinti contemporanei.

Negli anni successivi la passione teatrale si intensificherà,<sup>2</sup> per proseguire fino nel dopoguerra in una vera e prolifica vocazione. In particolar modo, la straordinaria messa in scena dei *Puritani* di Bellini alla prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino del 1933, che per l'originalità visiva araldica e fulminante non ebbe alcun successo presso il pubblico italiano ancora molto tradizionalista (i personaggi, ingessati dai rigidi costumi a disegni astratti coloratissimi su fondo bianco, non riuscivano quasi a muoversi sulla scena), ispirò una serie di composizioni dechirichiane, i “borghesi”, che evolvono in senso ancora più astrattivo i gruppi dei gladiatori degli anni venti.

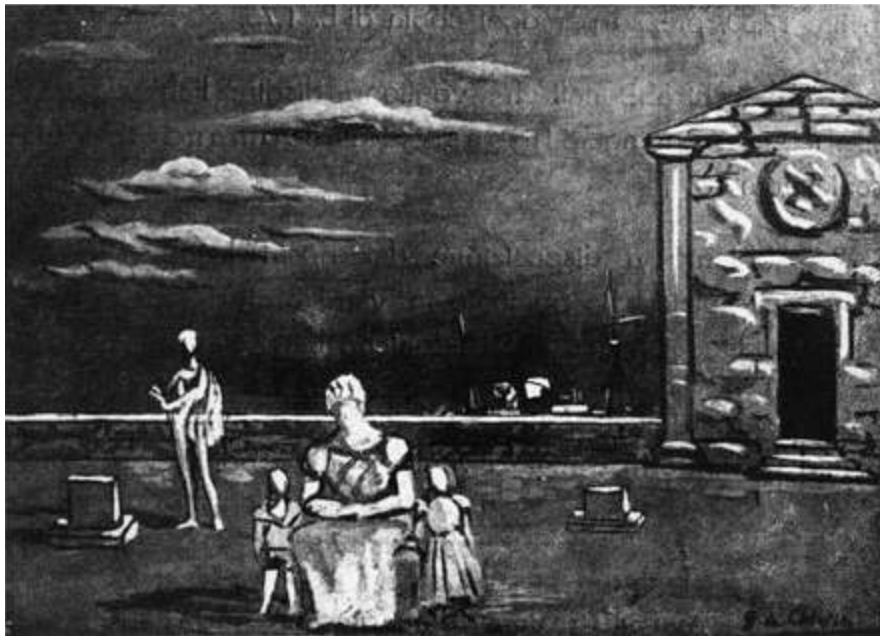
Se la pittura metafisica aveva indubbi accenti teatrali (rilevati già da alcuni critici contemporanei, ma nettamente rinnegati, giustamente, dall'artista per la valenza “scenografica” solo apparente), nella messa in scena del sogno e dell'assurdo, a partire dal ritorno in Italia negli anni trenta, tali accenti aumentano pervasivamente: il mondo visionario dell'artista diviene sì sempre più puro “motivo” pittorico, ma si intreccia indissolubilmente ad una rappresentazione teatrale integrale e totalizzante. L'attività per il teatro, che nel quarto decennio del secolo si fa in effetti più intensa e serrata, uniforme con la sua visione il palcoscenico della vita, che si immedesima con la messa in scena della pittura stessa. In un mondo effimero fatto di solide apparenze, de Chirico si comporta come un Calderón contemporaneo, un Pirandello



Scenografia per *La Giara*, 1924,  
collezione privata.



Scenografia per *Le Bal*, 1929,  
collezione privata.



Scenografia per *La morte di Niobe*,  
da "La Rivista di Firenze", II, 1, maggio 1925.



Scenografia per *I Puritani*, Atto I, quadro III, 1933,  
Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.



Costume per *I Puritani*, Servo, 1933,  
Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
Scenografia per *Anfione*, bozzetto, 1942,  
collezione privata.

Scenografia per *Orfeo*, Siparietto, 1949,  
Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.



fuori dal tempo. Continuando a provocare argutamente un mondo del quale si sentiva cittadino apolide, le sue composizioni pittoriche mettono in scena azioni cavalleresche senza tempo, dall'enfasi declamatoria, fissate in uno spazio di favola, di poema cortese, sempre più fuori dalle mode.

Il culmine di questo processo di teatralizzazione avviene nei primi anni quaranta, quando de Chirico pubblica il *Discorso sullo spettacolo teatrale*,<sup>3</sup> il primo testo in cui affronta largamente e in maniera specifica le riflessioni sul teatro, che porterà ad una risoluzione definitiva, anche estetica, i suoi dipinti. De Chirico si rappresenterà da allora sempre più spesso, negli autoritratti, usando costumi teatrali; ma anche le "nature silenti", i cavalli e cavalieri sono posti alla ribalta di immaginari palcoscenici, spesso inquadrati da sipari appena aperti; infine, le scene di paesaggio divengono quinte scenografiche di una messa in scena della pittura, essa stessa considerata come "personaggio" attivo del dramma della vita.



Scenografia per *Don Chisciotte*, Atto III, quadro I, 1952,  
Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze.

Scenografia per *Otello*, Siparietto atto I, 1964,  
Teatro dell'Opera, Roma.

## 25. Negli Stati Uniti: la Metafisica del mondo nuovo

Il lungo soggiorno negli Stati Uniti rappresenta un periodo molto fecondo per de Chirico. Partito da Genova col transatlantico *Roma*, l'artista arriva a New York il 27 agosto del 1936. Ripartirà col transatlantico *Rex* il 5 gennaio 1938 e, nel viaggio di ritorno, gli saranno compagni la contessa gallerista Anna Laetitia Pecci-Blunt e il pittore Corrado Cagli. È un soggiorno di un anno e quattro mesi, trascorso con la compagna Isabella (non ancora sua moglie,<sup>1</sup> che lo raggiunge solo a metà novembre) e soprattutto con l'amico Julien Levy, sua guida e mentore nell'ambiente americano, che organizzerà ben due mostre nella sua galleria, nell'ottobre 1936 e nel dicembre 1937. "Il bisbetico dottor Barnes ebbe indubbiamente molto a che fare con la prima visita negli Stati Uniti di Giorgio de Chirico. Probabilmente fu lui a pagargli il viaggio e certamente aveva l'intenzione di giocare un ruolo preminente nella presentazione dell'opera di de Chirico nella mia galleria."<sup>2</sup> Così Levy ricorda l'arrivo di de Chirico in America, legato all'amicizia col mecenate multi-milionario americano Barnes, collezionista e ammiratore del pittore fin dai primi anni venti a Parigi.

Il viaggio si inserisce nel quadro della vasta espansione internazionale della sua fama e del suo mercato che, nonostante il periodo di crisi economica, si stava sviluppando negli anni trenta soprattutto in ambito anglosassone.

In Inghilterra, Germania e Cecoslovacchia, de Chirico aveva fatto già numerosi viaggi seguendo l'organizzazione di alcune delle sue mostre che si svolgevano in tutta Europa. In particolare in Inghilterra, con la cui cultura aveva numerosi legami anche intellettuali,<sup>3</sup> era già stato nella seconda metà degli anni venti e ancora nel 1935 (vi tornerà nel 1938, 1948 e 1949),<sup>4</sup> e negli anni trenta i suoi dipinti verranno esposti in una trentina di mostre collettive e in ben quattro personali. Una presenza che, anche attraverso suoi grandi collezionisti e mercanti (come Roland Penrose, Edward James, Edouard Mesens, George Melly, Peter Watson, Arthur Jeffress, Anton Zwemmer), influenzerà profondamente l'arte inglese. Attraverso il legame di questi intellettuali con gli artisti contemporanei, possiamo pesare l'apporto fonda-

mentale che l'artista conferì alla visione artistica inglese d'avanguardia: ad esempio, Henry Moore difficilmente potrebbe essere compreso se non in rapporto all'influenza enorme che de Chirico esercitò su di lui attraverso le numerose opere presenti nella collezione del suo amico e sodale Penrose.

Anche negli Stati Uniti la presenza di de Chirico aveva una lunga e consolidata storia, nonché solidi sostenitori.<sup>5</sup> La sua prima presentazione pubblica americana avviene in una mostra organizzata dalla Société Anonyme al Brooklyn Museum di New York nel 1926: Marcel Duchamp e Katherine Dreier includono nell'esposizione tre quadri del 1925 (un archeologo – *The Lovers* – e due *Interni metafisici*). Ma già dal 1923 Barnes, il grande collezionista americano, aveva comprato il suo primo (di molti: circa venti) de Chirico; egli divenne amico dell'artista, al punto da presentarne la mostra personale parigina del 1926 presso la galleria Paul Guillaume. Verso l'ultimo quarto del decennio l'interesse per la pittura di de Chirico si espande attraverso altri galleristi e collezionisti, come Albert E. Gallatin, proprietario della Gallery of Living Art di New York (aperta nel 1927), e soprattutto F. Valentine Dudensing, proprietario della Valentine Gallery, aperta nel 1926 sempre a New York, dove furono organizzate nel 1928 e nel 1928-1929 le due prime mostre personali di de Chirico, con quadri soprattutto recenti. Anche in America molti artisti furono impressionati e influenzati dalla pittura di de Chirico, come Arshile Gorky.<sup>6</sup>

Negli anni venti non vi era alcuna scissione, nel mercato e nell'apprezzamento critico americano, tra le opere metafisiche e quelle più recenti, anzi si può dire che il successo avvenne soprattutto sulla considerazione delle ultime. Tuttavia all'epoca del viaggio, a metà degli anni trenta, l'anatema surrealista aveva cominciato a fare breccia in alcuni ambienti intellettuali più legati a Breton. Dalí (che a de Chirico doveva davvero molto in termini di dipendenza stilistica), pur essendo molto vicino a Levy, ma essendolo ancora di più a Breton, diffonde le voci di una sua decadenza pittorica, certamente con una punta di invidia, e così avviene anche con vari critici americani. Seppure la conoscenza dell'inglese di de Chirico fosse faticosa e lacunosa, anche nonostante il lungo soggiorno (ma Peggy Guggenheim ci ricorda nella sua autobiografia che anche Ernst non parlava quasi inglese, pur vivendo in America: il francese era lingua franca degli ambienti artistici), scopriamo un de Chirico molto dinamico nei rapporti mondani, ma anche talvolta taciturno e stralunato, assorbito nei suoi pensieri.<sup>7</sup> In America egli ottiene diverse commissioni prestigiose, legate all'ambiente *glamour* della moda: un grande pannello per l'atelier di Helena Rubinstein sulla Fifth Avenue (1936), un altro enorme per l'atelier del sarto Benno Scheiner (1937), un progetto d'arredamento,<sup>8</sup> copertine e illustrazioni per la rivista "Vogue" (con cui ave-



*The Lovers*, 1925,  
Yale University Art Gallery, New York.



*Petronio e l'Adone moderno in frac*, 1937,  
collezione privata.



*I Bagni misteriosi a Manhattan*, 1936-1937,  
collezione privata.

va già collaborato dal 1935). Pensa anche di trasferirsi definitivamente, ma gli è difficile prolungare il permesso di soggiorno.<sup>9</sup>

L'artista è molto colpito dall'immagine sublime e moderna di New York:

Sul vasto Atlantico, tra l'Europa e quello che viene chiamato il nuovo continente, c'è una frontiera liquida; là le onde ribollono; l'acqua è tiepida e saponosa; dai vapori, un tepore umido avvolge i grossi navigli che rollano e beccheggiano tra i fantasmi delle caravelle e mezzi-pesci emergono dall'acqua, la bocca aperta, alla volta di una prua immaginaria; è il *Gulf-stream*. Fino a lì il passeggero, venuto da chissà quale angolo d'Europa, respirava ancora *l'aria del paese*, se così si può dire. Una volta superata questa frontiera si è *dall'altra parte*; che sia meglio o peggio non lo so; quello che so è che si è in *un altro mondo*; in modo impercettibile *tutto è cambiato*; ci si sente un po' come *se si fosse morti*; naturalmente ci si muove sempre, si mangia, si fuma, si passeggia, si conversa, si legge, si fa qualsiasi cosa come prima, ma in tutto questo c'è un poco dell'attività del fantasma...

Tutto ciò che vi apparirà arrivando a New York, i grattacieli di Wall Street, la foschia, i rimorchiatori, tutte queste architetture allungate, bianche, cubiste, opportunamente ordinate che fanno pensare alle ricostruzioni storiche di Babilonia e della Roma imperiale eseguite in gesso secondo i progetti e i disegni di archeologi coscienti, tutto ciò è immerso in una luce di un altro mondo. È già da qualche secolo che l'America esiste come America; grandi città vi sono state costruite; un popolo riflessivo e lavoratore vi si è sviluppato e vi si svi-



*La Femme Antique*, illustrazione per "Vogue", 15 marzo 1937.



Bozzetto per *La Femme Antique*, illustrazione per "Vogue", 15 marzo 1937, collezione privata.



*Visione di New York, 1936,*  
collezione privata.

luppa senza posa, mi sembra quindi un po' esagerato chiamarlo ancora nuovo mondo. Essa non è più un nuovo mondo ma è sicuramente e sarà sempre *un altro mondo*.

Non è soltanto una questione di civilizzazione, di mentalità, di usanze, di progresso sociale, economico o meccanico più o meno avanzato rispetto a quello dell'Europa; è piuttosto una questione di molecole, di clima, di aria diversa, di qualità speciale dei raggi del sole. La luce e le temperature sono differenti. C'è una sorta di umido tepore di serra, anche in pieno inverno; c'è perfino una luce di serra. In America uomini e oggetti *perdono la loro ombra*. C'è anche una strana mollezza; tutto è più tenero e come fatto della stessa materia; le ossa degli uomini e degli animali, le pietre, i metalli sembrano meno duri che in Europa. Ciò spiega questo strano fulgore che in America hanno i fiori, i frutti, i legumi e la pelle delle donne. Questa leggera noia pesa su ogni cosa, è anch'essa la noia di *un altro mondo*.

Europeo della vecchia Europa, se puoi, visita New York; visita questa città di febbre e di sogno; vi scoprirai strane bellezze, vedrai delle apparizioni con le quali ciò che il cinema e la letteratura hanno finora mostrato e scritto su questo paese, non ha assolutamente niente in comune. Dietro la barriera dell'Oceano, dietro le dogane e gli Irlandesi dalle rivoltelle lucidate di nero, dietro i fantasmi inguantati di bianco che sotto la luce delle albe livide scaricano nelle macchine blindate i cocci dei sette peccati, troverai e ritroverai a New York, la magnifica, a New York, l'eterna Nuova, i ricordi dimenticati, questi ricordi che ritornano laggiù come nelle ore della veglia, in queste ore misteriose dove l'anima e lo spi-



*Cavalli e sibille con velari in riva al mare, 1936-1937,*  
collezione privata.

rito, sciolti finalmente dalla logica e dalla realtà, risolvono una folla di enigmi e di problemi altrimenti insolubili, dimenticati ahimè, appena vengono risolti. Il lusso e la ricchezza che in un'apoteosi di fuochi d'artificio, creano nella misteriosa New York questi strani paradisi, anche al centro di questa città immensa e antica, meccanica e polimorfa, questi paradisi che ci trasportano a una velocità molle e impercettibile, senza scosse e senza ostacoli nelle slitte ovattate, trascinati in silenzio da anatre policrome e dalle buone cicogne dei ricordi di un tempo... Città splendida di sogno nel sogno, città di Bacheche, Città-Bacheca, Città-Vetrina, nelle cui vetrine sfilano giorno e notte, come dei personaggi d'un vecchissimo orologio, tutte le cose dell'oscura umanità, dalle sue lontane culle immerse nelle brume della paleontologia silvestre e cavernosa fino agli aspetti spettacolari ed elettrici del suo tenebroso futuro. New York, l'eterna Nuova, ci attira sulle sue infinite parallele, nel caleidoscopio inverosimile delle sue vetrine, delle sue torri trasparenti, dei suoi splendidi bazar, delle sue bacheche rischiarate per intero nelle lunghe notti d'inverno e in cui dormono gli ineffabili dioscuri appoggiati ai petti dei loro cavalli affaticati; in cui i personaggi del dramma di Meyerling [*sic*] consultano i quadranti, si appoggiano senza vederli ai cannocchiali e alle sciabole d'abbordaggio arrugginite, che un tempo serravano nei loro pugni contratti i bucanieri guerci scomparsi da lungo tempo. In questa foresta di vetro, d'acciaio e di cemento, in questa New York straordinaria e difficile da definire troverai, o viaggiatore, le maschere gigantesche degli dei antichi, ritroverai la tristezza eterna degli Antinoo di gesso e l'immensa soli-



*Divinità in riva al mare*, pannello per il salone di Helena Rubinstein sulla Fifth Avenue, 1937, collezione privata.



*Eroi di Omero*, 1936-1937, collezione privata.

tudine del Partenone nelle notti d'estate, sotto il grande cielo tutto sfavillante di stelle. Parigi, 29 gennaio 1938.<sup>10</sup>

Questa stagione, queste nuove suggestioni visive e ambientali (che incessantemente producono cortocircuiti con la Grecia antica), aprono a de Chirico orizzonti e prospettive sottilmente diverse, introducono una nuova aria nella sua arte. I bagni misteriosi si popolano di grattacieli, le composizioni classiche vengono interpretate con colori leggeri e totalmente irreali, dei e dee si travestono con pepli e chitoni di un *glamour* sofisticato, i cavalli hanno pose aggraziate di danza, elementi di ruderi antichi si mescolano a reminiscenze di oggetti metafisici trasformati in quinte teatrali. È un momento di apparente felicità, dove il mistero si cela in un nuovo mondo di colori virati e di scene dove il Mediterraneo si mescola a un'atmosfera eterea e rarefatta, dai toni ghiacciati. Anche nei dipinti più "realisti" prevale un'eleganza solida ma ben composta, soggetti di un tono pittoresco alto e ben rifinito.

Alle pagine seguenti:  
*Horses of Tragedy*, 1936 ca.,  
The Barnes Foundation, Philadelphia.





*Il sognatore poetico*, 1937,  
The Israel Museum of Art, Gerusalemme.

## 26. Tra 1938 e 1940. Presagi di guerra

Tornato in Europa, de Chirico si ferma inizialmente a Roma, dove rimane colpito dal rinnovamento della città fascista: via dell'Impero lo impressiona, per la monumentalità e bellezza (aveva impressionato anche Le Corbusier), così come le altre innovazioni architettoniche che la stavano trasformando in una città moderna.<sup>1</sup> La sorpresa lo induce a dare una temporanea valutazione positiva del Fascismo: quanto sia funzionale a evitare problemi col regime, o invece sincera, non sappiamo. Comunque torna a stabilirsi a Milano, ma viaggia anche a Parigi e Londra per organizzare le sue mostre. Riprende alacramente l'attività espositiva, organizzando tre personali a Milano, Genova e Venezia, con grande successo. L'eleganza misteriosa della nuova pittura viene notata dalla critica, e apprezzata anche da chi era rimasto insoddisfatto dalla fase sperimentale "realista" presentata alla Quadriennale del 1935,<sup>2</sup> sua ultima larga presenza italiana prima della partenza per l'America.

Ma l'apprezzamento "estetico" per il regime dura poco: quando nel novembre 1938 vengono promulgate le leggi razziali, cambia evidentemente la percezione. In quello stesso mese del 1938 si trasferirà nuovamente a Parigi con la compagna Isa, ebrea. La turbinosa esistenza di quel periodo è ricordata con parole drammatiche nelle *Memorie*:

Intanto le nubi nere si addensavano nel cielo dell'Europa. L'ala nefanda dello Spirito del Male si allungava, funebre e inesorabile, anche sull'Italia. Mussolini si era recato in Germania ed era tornato pieno di cattivi propositi, di desideri perversi, d'intolleranza, di crudeltà e di sadismo. Furono decretate le famigerate leggi razziali [...] Quei cosiddetti "decreti per la difesa della razza" fecero affiorare alla superficie molti sentimenti oscuri, molta meschineria e vigliaccheria, molto servilismo, che per quanto coltivati da lunghi anni di dittatura, sonnecchiavano ancora [...] Ma l'atmosfera in Italia era più irrespirabile che mai [...] A Roma, alcuni cari e spiritosi amici, tra i quali anche il regista Anton Giulio Bragaglia, fecero correre la voce che io e mio fratello Savinio eravamo ebrei e con aria ipocritamente preoccupata dicevano: "Come faranno ora i poveri de Chirico!..." Per non continuare a vivere in un Paese ove ogni sentimento



*Dioscuri*, 1938,  
collocazione sconosciuta.



*Chevaux effrayés*, 1938 ca.,  
collezione privata.



*Guerriero in riposo con cavallo che beve in una pozza (Tranquility)*, 1938-1939,  
collezione privata.



*Cavaliere con berretto rosso e manto azzurro*, 1938,  
La Galleria Nazionale, Roma.



*L'uomo dal berretto*, 1938,  
collezione privata.

d'umanità, di dignità, di civiltà, di coscienza e di pudore sembravano completamente banditi, decidemmo di tornare a Parigi.<sup>3</sup>

A Parigi de Chirico ritudia al Louvre la pittura antica. Paradossalmente (ma comprensibilmente) gli eventi drammatici lo spingono a cercare un'oasi fuori dal tempo, un'Arcadia nella quale la pittura si concentra sempre più su se stessa. Lo studio della tecnica pittorica torna ad appassionarlo profondamente, non solo in linea teorica, come in altri momenti del passato: "Era il primo passo verso la conquista della grande pittura."<sup>4</sup> Ma anche Parigi diviene presto una città inquieta, minacciata dalla guerra: "Intanto l'inverno era passato ed il fatale anno 1939 era principiato; passò anche la primavera, e venne l'estate; l'atmosfera si arroventava, carica di elettricità; si sentiva la guerra nell'aria, la guerra imminente [...] Voci paurose erano messe in circolazione."<sup>5</sup> De Chirico decide di muoversi da Parigi, timoroso per la sua sorte di straniero in una terra che sarebbe presto diventata nemica, ma soprattutto per la sorte della moglie ebrea; inizialmente si recano a Cannes, ma anche quel luogo decentrato gli sembra troppo pericoloso per gli eventuali bombardamenti e decidono di spostarsi a Vichy. Ma poco dopo anche l'Italia entra in guerra e l'idea di finire in un campo di concentramento inducono Giorgio e Isa a tornare a Milano, dopo un viaggio fortunoso che li vede bloccati a Nizza, e solo grazie all'amicizia di un suo collezionista ottengono il permesso per varcare la frontiera.

## 27. Il periodo della Guerra

Rientrato in Italia sotto la minaccia del conflitto mondiale già iniziato, che stava coinvolgendo anche l'Italia, de Chirico si stabilisce a Milano con la compagna Isabella, dove rimane fino all'ottobre del 1942, quando si trasferisce a Firenze, ospite degli amici e mecenati Bellini, per sfuggire ai bombardamenti. Aveva a quell'epoca appena messo a punto una tecnica pittorica che chiamava "emulsione" (che aveva cominciato a studiare a Parigi, nel 1938): una tecnica elaborata, che tendeva a rendere la superficie brillante e le paste pittoriche liquide e ricche di possibilità di velature, di penombre fonde e misteriose, ma al tempo stesso realizzava un tessuto cromatico solido e compatto. I risultati furono esposti alla Biennale di Venezia del 1942, in una vasta sala personale. La critica italiana non sembra afferrare il senso di questa sua evoluzione verso un'arte teatrale e barocca, che privilegia gli effetti pittorici, i soggetti esotici, i ritratti in posa, le nature morte e i paesaggi, i cavalli e i cavalieri. In effetti questa direzione appare totalmente personale e apparentemente isolata nel contesto europeo (fatta eccezione, ripetiamo, per Balthus): in definitiva, più inquietante di qualsiasi avanguardia. Tra i pochi a sostenerne la grandezza è Libero De Libero.<sup>1</sup> Anche Raffaele Carrieri si sofferma a lungo, nella monografia che dedica all'artista nel 1942, su questo ormai evidente mutamento di rotta che coincide in realtà con una drammatica introiezione psicologica<sup>2</sup> indotta dalla guerra ormai deflagrata, quasi un colloquio intimo, solipsistico e visionario, una forma di ascesi mistica:

De Chirico ora pensa immagina e opera nei limiti di questa fastosa materia come prima pensava e immaginava con la geometria e la prospettiva [...] egli dipinge tutto con la medesima intensità. Dipinge corazze d'oro su fondi screziati di tappeti, dipinge piume, dipinge frutti, dipinge cavalli, dipinge il Duomo di Milano e il paesaggio che si scorge dalla finestra del suo studio. Lo studio è il suo mondo [...]. L'autore delle *Muse inquietanti* ora va in cerca di buone pesche e di costumi d'opera per i prossimi quadri [...]. Dipinge ritratti. Dipinge autoritratti. Si veste da pascià con un turbante di raso e di perle perché il raso e le perle sono difficili da dipingere. Dipinge Astolfo sull'ippogrifo. Dipinge tre arance. Dipinge tutto.<sup>3</sup>



Tra Milano, Firenze e Roma, l'artista trascorse gli anni del conflitto in un'operosa ma anche introversa e incostante ricerca, costretto dalle vicende e dagli spostamenti a periodi più o meno lunghi di quasi totale inattività.

È durante il soggiorno fiorentino e milanese che si colloca l'interesse specifico dell'artista per la scultura. Un'*Arianna* viene pubblicata nel 1940, ad illustrazione di un suo testo teorico, *Brevis pro plastica oratio*,<sup>4</sup> ed è il primo segno del nuovo cimento, nato a contatto con gli amici antiquari Bellini (presso i quali trascorreva spesso a Firenze la villeggiatura e che immaginavano di trarne una produzione in bronzo) e supportato nell'esecuzione

*Autoritratto (in costume orientale)*, fine 1939, collezione privata.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
*Le amiche*, 1940 ca.,  
La Galleria Nazionale, Roma.

*Perseo libera Andromeda*, 1941,  
collezione privata.





*Natura morta con cestino di mele*, 1940,  
Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze.

delle terrecotte dal loro restauratore (con esperienza di formatore), un certo Alietti.<sup>5</sup> È una scoperta rabadomantica e profonda:

Lo scultore è il creatore per eccellenza [...] Lo scultore è libero dal difficile compito di neutralizzare il vuoto della linea. Egli scava per tirar fuori, nel blocco di creta o di marmo, con fiuto di rabadomante, comincia a frugare, e già quello che c'è dentro, la meraviglia, il divino giocattolo che procurerà gioia purissima ed alto divertimento a lui ed agli altri uomini suoi fratelli, comincia a sobbollire alla superficie, comincia a muoversi, ad agitarsi come marmotta che si sveglia dopo lungo sonno [...] La scultura dev'essere morbida e calda, e della pittura avrà non solo tutte le morbidezze, ma anche tutti i colori: una bella scultura è sempre pittorica.<sup>6</sup>

Il modellato delle sue sculture è difatti morbido, pittoricamente chiaro-scuro.

Nel marzo del 1941 una mostra nella galleria milanese Barbaroux renderà



*L'oca spiumata*, 1941,  
collezione privata.

pubblica questa sua prima produzione, che vede realizzati tridimensionalmente alcuni dei suoi temi prediletti: *Archeologi*, *Cavalli e cavalieri*, *Ettore e Andromaca*. Indubbiamente il progredire della guerra rende difficile continuare la realizzazione di sculture, ma certamente il desiderio di reificare le proprie visioni, di trasformare le statue dipinte in statue reali dovette permanere costante nell'artista, che a partire dal 1966 e fino alla morte (senza contare la celebre scultura-fontana dei *Bagni misteriosi* eseguita nel 1973 per la manifestazione *Contatto Arte/Città* della XV Triennale nel Parco Sempione di Milano) realizzò una serie di sculture in bronzo, personalmente modellate in creta,<sup>7</sup> che costituiscono un capitolo particolare della sua attività artistica.<sup>8</sup>

A Firenze mette anche a punto una nuova tecnica affine all'emulsione, ma più efficace: "La nuova tecnica mi dava risultati superiori a quelli dell'emulsione. È con l'olio emplastico che ho dipinto il mio famoso autoritratto nudo, che è forse la pittura più completa che io abbia eseguita finora."<sup>9</sup> Alla fine del 1943 de Chirico torna a stabilirsi a Roma, città nella quale aveva



*Ippolito e il suo cavallo*, 1940,  
collezione privata.

Alla pagina a fronte, dall'alto in basso:  
*Arianna*, 1940,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

*Archeologi*, 1940,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Ettore e Andromaca*, 1940-1966,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

soggiornato più volte in diverse fasi della sua vita, e che non abbandonerà più. Qui, con la tecnica dell'olio emplastico realizzò nel 1944 una serie di quadri che espose: "Io mi rimisi al lavoro. Dopo quella lunga pausa ne avevo veramente bisogno. Feci una piccola mostra di piccoli quadri alla galleria *La Margherita*."<sup>10</sup> Dopo un lungo e meditato percorso più che decennale (era iniziato nel 1928 con la pubblicazione del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, ma si era concretizzato solo alla fine degli anni trenta e nel periodo della guerra), prende definitiva consistenza, anche ideologica, la fase della pittura neobarocca del dopoguerra, dal *ductus* svolazzante e compendiario. È Velso Mucci, uno scrittore italiano amico intimo di de Chirico, coltissimo e anche amico dei surrealisti, che in un articolo del 1945 identifica il punto di partenza di questa nuova fase della sua pittura in una rinnovata lettura di Schopenhauer. Nello scritto egli indica (con una precisione che gli viene certamente dalle confidenze dirette dell'artista) il carattere di profonda riflessione filosofica, di svolta concettuale e idealistica, profondamente antinaturalistica della nuova *vague* dechirichiana, ma soprattutto la continuità con le fonti filosofiche che avevano generato la Metafisica: "È ora la celebre pagina di Schopenhauer sul senso metafisico di certe calme nature e paesaggi dei pittori olandesi, che provoca in de Chirico il 'sentimento dell'oggetto' reso, anzi creato, con la pura maestria dell'arte, con un mestiere che 'serve' l'ispirazione e il sentimento. Ma di questa 'metafisica', più sottile e più qualitativamente pittorica di quella pur tanto famosa, mi occuperò più a lungo."<sup>11</sup>

Questo è il brano di Schopenhauer cui allude Mucci, che esprime appieno il nuovo senso dell'operazione dechirichiana:

La pittura storica ha, oltre la bellezza e la grazia, anche il carattere per suo oggetto principale: con la qual parola s'intende la rappresentazione della volontà nel massimo grado della sua oggettivazione [...] E gran torto si fa agli eccellenti pittori della scuola olandese, lodando esclusivamente la loro perizia tecnica, ma per il resto disdegnandoli, perché essi rappresentano di solito oggetti della vita comune [...] Il significato intimo è la più o meno profonda penetrazione nell'idea dell'umanità, che quell'azione può dare col mettere in luce i meno comuni aspetti di tale idea; facendo che individualità nettamente e apertamente rivelantisi dispieghino – per mezzo di opportune circostanze – le loro caratteristiche. Solo il significato intimo conta nell'arte: l'esteriore conta nella storia. Entrambi sono affatto indipendenti l'uno dall'altro; possono presentarsi insieme, ma anche isolati [...] La fugacità stessa dell'attimo, che l'arte ha fissato in un tal quadro (detto oggi quadretto di genere), produce una lieve, particolare commozione: imperocché il fermar con durevoli tratti l'effimero mondo, che incessantemente si trasmuta, in singoli episodi, che pur danno immagine del Tutto, è tal compito della pittura, che per esso ella sembra rendere immobile il tempo, innalzando il singolo caso all'idea della sua specie.<sup>12</sup>



*Natura morta di frutta con castello*, inizio degli anni quaranta, collezione privata.

E certo in Schopenhauer troviamo espresse, quasi con le medesime parole, le idee di de Chirico sulla critica contemporanea a lui avversa.<sup>13</sup>

A proposito di quanto abbiamo sopra detto sull'arte "teatrale" di de Chirico, va notato che proprio in questo periodo, nel 1942, si colloca il citato articolo di riflessione sul teatro di de Chirico. La coincidenza è estremamente significativa poiché è proprio in questo momento che compaiono i primi autoritratti in costume dell'artista,<sup>14</sup> che rappresentano l'accelerazione in senso barocco della pittura dechirichiana: nel 1942 espone alla Biennale di Venezia un *Autoritratto in costume di torero* (1941) e pubblica un *Autoritratto in costume cinquecentesco* (1940) nella monografia di Carrieri,<sup>15</sup> nel 1943 presenta alla Quadriennale di Roma un altro *Autoritratto in costume* (cinquecentesco). Dalla tecnica raffinata e dalle atmosfere interiorizzate, lontananti e mitiche della fine degli anni trenta e dei primissimi quaranta, de Chirico passa ora a un affondo impressionante sulla finzione, rivestendosi esplicitamente di costumi teatrali, che spazzano lo spettatore: il travestimento non appare giustificato in alcun modo, per la scelta dell'ambientazione "antica", da soggetti mitici. Il pittore inaugura così la sua vera e propria fase "barocca", impostando su una esplicita finzione il piano della sua spiazzante rappresentazione, che realizza, come sosteneva Mucci, una "metafisica", più sottile e più qualitativamente pittorica di quella pur tanto famosa". Quanto scrive del teatro è illuminante a questo proposito:



*Battaglia presso un castello*, inizio degli anni quaranta, collezione privata.

Noi amiamo il "non vero". Noi amiamo tutto ciò che ci ricorda la nostra vita, ma che "non è la nostra vita"; noi amiamo la finzione [...] Il vero scopo del teatro è di soddisfare il bisogno che proviamo di cose fantastiche e di finzione, e di darci il modo di sfuggire alla realtà [...] Il teatro è nato da un nostro bisogno di un mondo soprannaturale. Sono le pantomime e le feste organizzate in onore degli dei che hanno posto la pietra angolare sulla quale è costruito il teatro. Con queste pantomime si è cercato di rappresentare e di identificarsi con un mondo dell'aldilà, di soddisfare il proprio desiderio di toccare e di vedere l'invisibile, di immergersi nel mistero per dimenticare i propri dubbi. Da questi sentimenti primordiali, che hanno sempre ossessionato gli uomini, è nato il teatro [...] noi chiediamo invece al teatro la finzione della vita, gli chiediamo una vita irreale, senza principio né fine, come nelle favole i cui autori, con ammirevole finezza, precisano al termine dei loro racconti che gli eroi di cui parlano continuano e continueranno a vivere.<sup>16</sup>

L'esordio del periodo "barocco" è calibrato equamente sullo spiazzamento metafisico, sulla finzione teatrale pervasiva e "non vera", sulla polemica con i critici modernisti e con i surrealisti che non sono capaci di vedere oltre il "non vero", nel senso profondo della Metafisica del mondo.



*Autoritratto in costume cinquecentesco, 1940,*  
collezione privata.



*Autoritratto in costume di torero, 1941,*  
Museo Casa Rodolfo Siviero, Firenze.



Autoritratto in costume (con pennello), 1942, collezione privata.

## 28. La ripresa delle opere metafisiche

Gli aspetti che maggiormente hanno inquietato i critici contemporanei dell'artista sono sicuramente le repliche dei dipinti metafisici e il periodo neobarocco, tra gli anni quaranta e la metà degli anni sessanta. Ma certo l'origine dei fraintendimenti critici su de Chirico va fatta risalire a ben prima, come si è già notato, cioè alla rottura tra l'artista e Breton, avvenuta tra la fine del 1925 e il 1926. Da lì si scatena su de Chirico, come si è visto, un anatema di potenza enorme, che sia mediaticamente sia grazie al grandioso *reseau* di legami internazionali di Breton, riesce a creare un pregiudizio irrazionale da cui l'artista non riuscirà a liberarsi, e contro il quale lottò da par suo con i mezzi dell'intelligenza e della caustica ironia applicati al suo fare artistico, ribaltando i termini del pregiudizio in paradosso, in disprezzo per la volgare stupidità della paradossale condanna.

Si è visto che de Chirico esegue la prima replica di una sua opera metafisica nel 1924 su commissione di Breton: "Queste repliche non avranno altro difetto che quello di essere eseguite con una materia più bella e una tecnica più sapiente", scriveva il 10 marzo 1924 alla moglie di Breton.<sup>1</sup> Quella era la prima volta che de Chirico si risolveva a copiare *esattamente* un suo dipinto precedente. Egli aveva, in effetti, ripreso già in precedenza dei temi della Metafisica ferrarese (*Il figliol prodigo*, 1922; *Ettore e Andromaca*, 1924; *Il trovatore*, 1924; *Il filosofo*, 1924 ecc.), ma reinterpretandoli completamente e rinnovandoli nello stile e rileggendoli attraverso le sue intenzioni estetiche attuali. L'artista eseguirà, negli anni venti, pochissime altre versioni di soggetti metafisici, secondo Maurizio Fagiolo dell'Arco tra la fine del 1924 e il 1926, ma più probabilmente tra il 1925 e il 1930, evidentemente su richiesta di collezionisti, galleristi o suoi amici parigini.<sup>2</sup>

Quando i rapporti tra Breton e de Chirico si romperanno bruscamente, de Chirico viene definito a quel punto, dal "papa" surrealista, un morto che copia se stesso. Dopo essere stato idolatrato da Breton, egli stesso lo stronca con astio mortale. Come si è visto, da uno screzio puramente mercantile, Breton ne fa una questione, letteralmente, metafisica.



*Il figliol prodigo*, 1922,  
Museo del Novecento, Milano.



*Ettore e Andromaca*, 1924,  
La Galleria Nazionale, Roma.



*Il trovatore*, 1924,  
Museo Boijmans van Beunin, Rotterdam.



*La tour rose*, 1928-1930 ca.,  
collezione privata.

In un primo tempo, de Chirico combatte questa guerra, dal 1926, attraverso uno stile che si oppone deliberatamente a quello surrealista (pur mantenendone molti aspetti: quegli stessi che de Chirico aveva incontestabilmente trasmesso ai surrealisti), il classicismo mediterraneo-surreale che vedrà nell'interpretazione degli *Italiens de Paris* una compagine ideale volta a consolidare una nuova idea di arte moderna, ispirata al classicismo mediterraneo, e avrà un suo profondo solco nelle tendenze artistiche parigine tra le due Guerre. L'artista rivendica orgogliosamente il primato, che nemmeno i surrealisti potevano disconoscergli, dell'apertura dell'arte ai territori del sogno e dell'inconscio. Ma a modo suo, unendo l'amore per il classicismo a una pittura scarna e deliberatamente "moderna", in cui si intuiscono solo barlumi di tecnica all'antica. Poi, dopo la terribile crisi economica del 1929, quando il mercato si fa rarefatto e l'artista non vende più la quantità di dipinti che fino a quel momento gli era stata richiesta (e che persino faticava a soddisfare), probabilmente ritorna a meditare sulla convenienza di rifare i suoi dipinti metafisici, che avevano comunque un mercato più attivo.<sup>3</sup> Ma sempre con la convinzione di farli "meglio di allora", perché considerava che nel frattempo la sua abilità pittorica si era affinata. Per questo oggi si possono datare quelle *Piazze d'Italia* quasi *ad annum*, qualunque sia la data iscritta dal pittore: perché in realtà, anche quando de Chirico vuole fare un quadro che inganni l'acquirente, non è mai un vero *trompe-l'œil*. L'artista lo

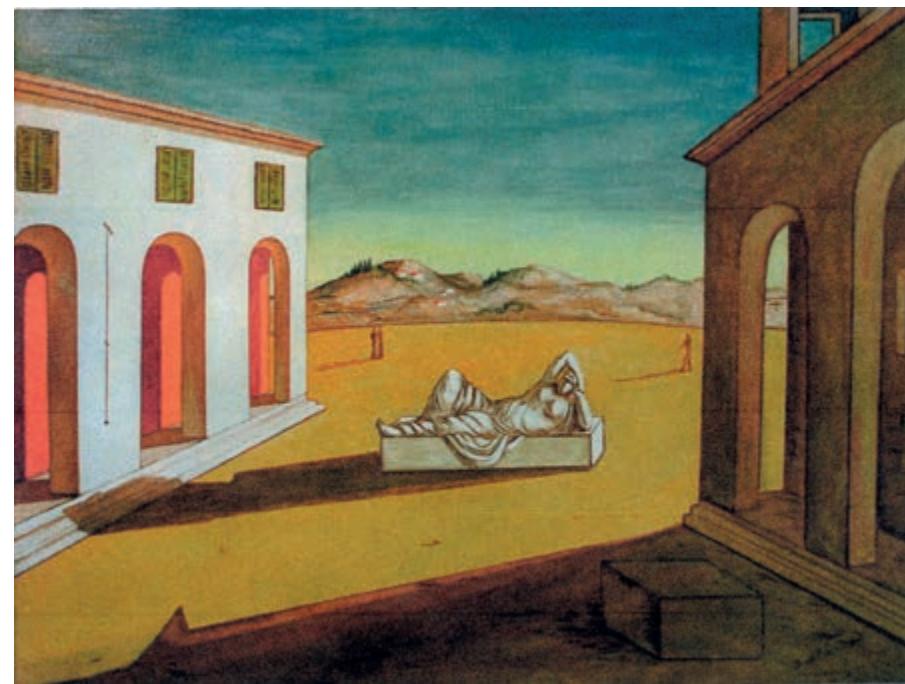


*Piazza d'Italia*, 1926-1927 ca.,  
Museo di arte moderna e contemporanea  
di Trento e Rovereto, VAF Stiftung, Rovereto.

dipinge prevalentemente (almeno fino ai primi anni trenta) con la sua tecnica dell'epoca, liquida e a velature, esprimendo con malcelato orgoglio il raffinemento tecnico raggiunto, non replicando esattamente – come avrebbe comodamente potuto fare – la sua tecnica degli anni dieci. Con ciò implicitamente sbeffeggiando quei collezionisti presuntuosi che si ostinavano a preferire le sue opere antiche a quelle attuali, della maturità. È un atteggiamento, questo, che in simile modo aveva investito altri artisti suoi coetanei: Sironi, ad esempio, opera non solo retrodatazioni ma anche paradossali postdatazioni delle sue opere,<sup>4</sup> reinterpretazioni di suoi periodi passati (la fase “metafisica” del 1919 che replica negli anni quaranta), creando un vero e proprio labirinto cronologico. Come de Chirico, anche Sironi era esasperato dalla ricerca feticistica dei collezionisti: sicché li disorientava retrodatando, postdatando, ridipingendo, mescolando le carte; ma anche Carrà e Severini, negli anni quaranta e cinquanta (talvolta anche prima), eseguiranno opere riprese dai loro più famosi e antichi repertori, retrodatandole, per ragioni analoghe. Una sorta di disapprovazione e di disprezzo per chi ostinatamente valutava più la firma e la data che l'opera in sé.

Nei primi anni trenta sono comunque ancora piuttosto rare le repliche (più spesso reinterpretazioni, come si è detto) metafisiche di de Chirico,<sup>5</sup> tra le quali ne segnaliamo tre di particolare interesse. Una, documentata fin dal 1934,<sup>6</sup> è una piazza d'Italia (*Ricordi d'Italia*, 1933 ca.) la cui statua marmorea ha esattamente la plastica rotondità delle figure di quegli anni. Le altre due, comparse nel 1937 in una mostra del marzo a Los Angeles, furono dipinte certamente a Parigi tra 1934 e 1936:<sup>7</sup> *L'œuf dans la rue* mostra una composizione originale, in cui l'artista espande gli elementi in maniera inedita, fornendo una reinvenzione di grande originalità rispetto alle opere del secondo decennio del secolo (sempre *Piazze d'Italia* o manichini); eseguita in una proiezione quasi cinematografica, sembra incardinare nella sua concezione (come l'analoga *La tête en plâtre*) qualcosa dell'immaginario hollywoodiano e americano che di lì a poco avrebbe conosciuto direttamente (e che forse si stava già delineando e programmando), un ampliamento degli spazi singolare, una semplificazione degli elementi di eleganza spettacolare. Gli stessi titoli, perfettamente descrittivi anziché evocativi, mostrano con chiarezza l'attuale orientamento dechirichiano.

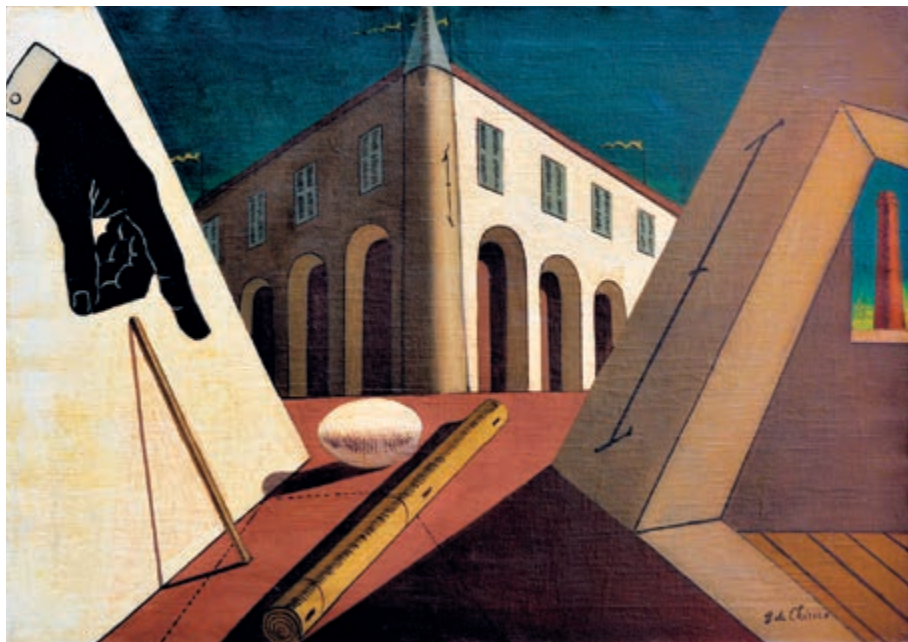
Tra la fine degli anni trenta e i primissimi quaranta, in concomitanza con le più approfondite riflessioni (e applicazioni) tecniche sulla “pittura antica”, emergono i primi esempi di rifacimenti mimetici, anche se in ogni caso perfettamente distinguibili, oggi, dagli originali. Alcuni di essi iniziano a comparire sulle monografie dell'artista con le date anticipate, elemento fino ad allora non presente nelle repliche, e la loro collocazione cronologica va



*Ricordi d'Italia*, 1933 ca.,  
collezione privata.

fissata sullo scorcio degli anni trenta, alla fine del soggiorno parigino o, forse meglio, agli inizi di quello milanese.<sup>8</sup> Le difficoltà economiche di de Chirico, fuggito precipitosamente e con difficoltà dalla Francia in guerra e stabilito a Milano con la moglie ebrea, devono averlo indotto a una piccola produzione “metafisica”, di facile e immediata commercializzazione, per assicurarsi una protezione economica in vista di ulteriori avversità.

Ma il momento in cui tale produzione assume una vera e propria rilevanza coincide con un episodio importante e singolare nella storia critica dechirichiana. Nel 1948, alla prima Biennale di Venezia post-bellica, nel cui comitato organizzatore erano presenti, tra gli altri, Carrà e Longhi, nemici storici di de Chirico (questi aveva appena tracciato, nel 1945, un ritratto irridente e sprezzante di Longhi in *1918-1925 Ricordi di Roma*, confluito poi nelle *Memorie della mia vita*), viene organizzata una mostra sulla Metafisica. Il curatore, Francesco Arcangeli, allievo e successore di Longhi sulla cattedra bolognese, si presta a un killeraggio alquanto bieco e miope, non interpellando nemmeno de Chirico ed esponendo un clamoroso dipinto falso in mostra (nonché pubblicando in catalogo, come unico dipinto riprodotto, una versione di piazza d'Italia della fine degli anni trenta – *Malinconia*



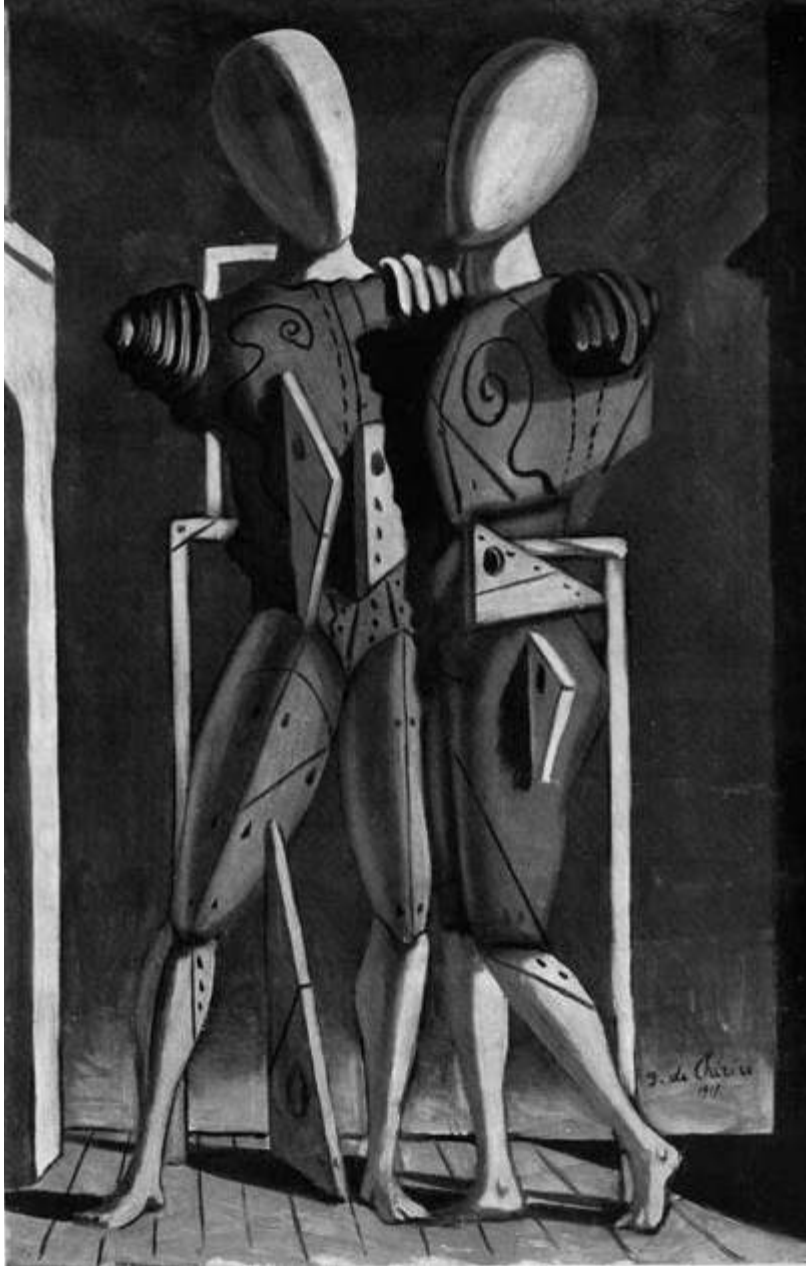
*L'oeuf dans la rue*, 1935 ca.,  
collezione privata.

*torinese*). Ma, fatto se possibile ancor più grave, è il tentativo reiterato di valorizzare Carrà e Morandi (a quest'ultimo venne conferito il premio della Biennale) facendo regredire la figura e il ruolo di de Chirico nell'invenzione e gestazione della Metafisica. Operazione segnalata dai critici più accorti<sup>9</sup> e stigmatizzata dallo stesso de Chirico, che apre una dolorosa polemica. De Chirico viene ancora una volta, dopo il 1919, sminuito nella paternità della "sua" Metafisica, presentato a sua insaputa e per di più con dipinti falsi sul maggior palcoscenico artistico italiano.

Di fronte a tale tentativo di deprivazione di un primato oggettivo, de Chirico risponde moltiplicando le immagini delle piazze metafisiche, inaugurandone una produzione vasta e distinta dal suo stile attuale; quadri che attestano caparbiamente, con la loro diffusione, l'identificazione dell'artista con la "sua" Metafisica, anche in senso mediatico. L'artista li esegue ora, a differenza che in passato, con una tecnica diversa, più asciutta, come ci riferisce una preziosa testimonianza di un suo allievo di anni cruciali (tra il 1948 e il 1949), l'americano Gerard Tempest.<sup>10</sup> De Chirico opera in questa direzione, trovando anche che l'idea stessa di un'arte assoluta e fuori dal tempo possa diventare un elemento singolare di poetica (quell'eterno ritor-



*La tête en plâtre*, 1935 ca.,  
collezione privata.



*Ettore e Andromaca*, 1938-1939, datato "1917",  
collezione privata.

Alla pagina a fronte:  
*Malinconia torinese*, 1939, datato "1915",  
collezione privata.





*Piazza d'Italia*, inizio degli anni cinquanta, collezione privata.

no che aveva appreso da Nietzsche). Le *Piazze d'Italia* si replicano così, a partire dagli anni del secondo dopoguerra e per il resto della sua vita come immagini sostanzialmente “pop”: e il fatto che Andy Warhol ne abbia fatto l’oggetto di una serie di sue opere<sup>11</sup> non rende questa affermazione solo una “sensazione”, ma la constatazione di una vera e propria anticipazione di una sensibilità modernissima, che privilegia la progettualità, la diffusione mediatica, finanche la processualità dell’azione dell’artista, concentrato sulla “ripetizione differente”.<sup>12</sup> Elementi che divengono costanti e diacronici rispetto alla sua produzione “altra”, di pittura “all’antica”. Il fatto che egli spesso apponga alle repliche metafisiche date improbabili (non solo dell’epoca metafisica, ma anche successive, comunque non coincidenti con quelle dell’esecuzione effettiva) non vuole evidenziare altro che la perfetta contemporaneità, o meglio atemporalità dell’arte: di fatto, i loro prezzi di vendita (come possiamo dedurre dagli scambi con i suoi mercanti) non erano in alcuna misura tarati sulle date apposte.



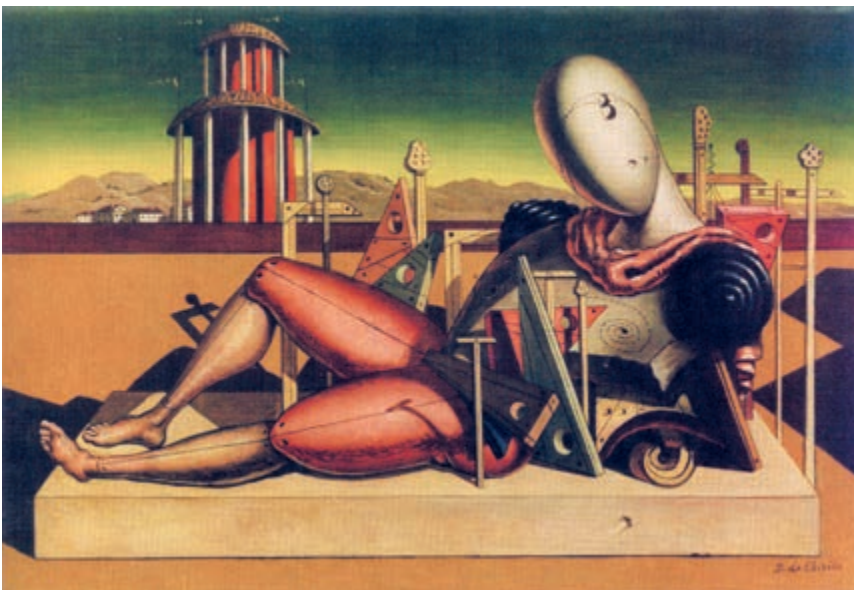
*Trovatore*, 1948 ca., Bridgeston Museum of Art, Tokyo.



*Piazza d'Italia (con monumento ad un uomo politico)*, metà anni quaranta, datato "1917", collezione privata.



*Piazza d'Italia*, 1956 ca., collezione privata.



*Il trovatore stanco*, 1960, collezione privata.



Andy Warhol, *Italian square with Ariadne*, 1982, collezione privata.



Trovatore, 1955,  
collezione privata.

## 29. Il secondo dopoguerra e il definitivo ritorno alla pittura antica. Avanguardia/antiavanguardia

Per quanto riguarda il periodo cosiddetto neobarocco di de Chirico, conviene fare una riflessione che in parte si svolge parallela alle repliche metafisiche.<sup>1</sup> Entrando negli anni trenta, come si è visto, lo stile e la concezione estetica di de Chirico si evolvono sempre più verso una ricerca che individua nella tecnica pittorica il suo nucleo principale: l'artista torna ad appassionarsi, con lenta progressione, dopo il momento surreal-mediterraneo degli anni venti, alla tecnica "antica" della pittura e ai suoi segreti alchemici. Radicalizzando in senso anche polemico la sua ricerca sulle tecniche pittoriche, come si è detto, egli enfatizza sempre più il valore della "bella pittura" come capace di realizzare qualunque assunto estetico, che di per sé non esclude una modernità di visione: perché mai dipingere bene dovrebbe essere sinonimo di visione obsoleta e non, al contrario, di possibilità di raggiungere traguardi più difficili?

Si noterà, per contro, come questo elemento di amore per l'antico, così come quello delle "riprese metafisiche", fosse uno degli elementi più ostracizzati e criticati dai surrealisti e dalla critica d'avanguardia. L'utilizzo sperimentale della "pura" tecnica pittorica, della tecnica "all'antica" (sviluppato all'epoca di "Valori Plastici"), fu messo decisamente da parte nel corso della seconda metà degli anni venti e posto in secondo piano rispetto a una ricerca di modernità anche pittorica, come si è sottolineato. Tale tecnica tuttavia torna a operare in de Chirico con *verve* polemica: prima (all'inizio degli anni trenta) attraverso un interesse per la pittura di Renoir, poi, verso la fine del decennio, va accentuandosi attraverso una gamma più eterogenea (ma più eclatante dal punto di vista iconografico) di riferimenti testuali: Rubens, Fragonard, Delacroix, Velázquez. Una pittura francese o fiamminga "di tocco", di maestria veloce, di governo assoluto delle paste pittoriche in funzione di un effetto brillante e sontuoso.

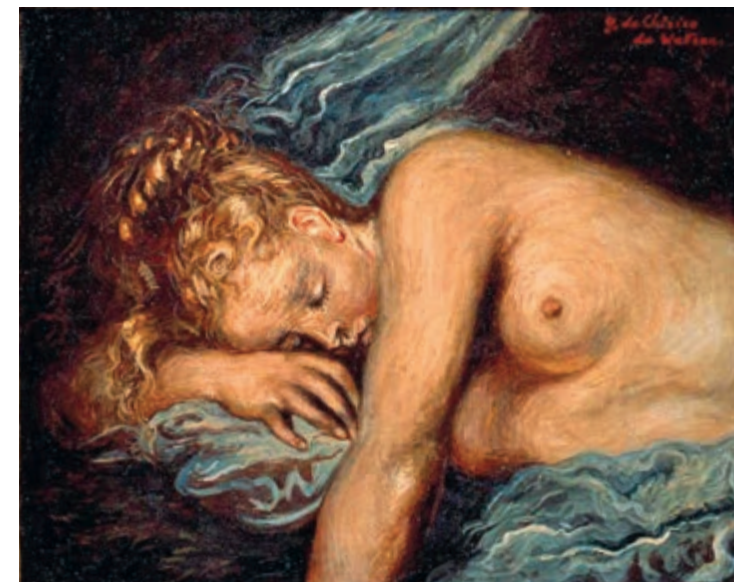
Lentamente, nel corso degli anni trenta, come si è visto, de Chirico radicalizza questa posizione; il processo, durato circa un decennio, giunge a maturazione con la lentezza di un'idea accarezzata ed esaminata a lungo, sviscerata nelle sue numerose sfaccettature, e progressivamente adottata con



Studio da Rubens, *La caduta di Fetonte*, 1945,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

sempre maggiore convinzione ed evidenza. Certo, come si è anche sottolineato, il confronto antagonistico con i surrealisti lo dovette spingere verso sempre più decise antitesi con i loro contenuti, enfatizzando ciò che egli riteneva poter marcare una differenza più eclatante, evidenziando ciò che Breton considerava una deriva dalle sue stesse radici estetiche. L'intento polemico fu insomma il *medium* sulfureo in cui furono immerse le sue riflessioni.

L'emulazione dei suoi grandi colleghi del passato fu così, a partire dagli anni quaranta, interpretata in maniera viscerale e totalizzante, finanche visionaria, da de Chirico, che considerava fuori dal tempo, assolute e dunque replicabili a tutti gli effetti le loro esperienze stilistiche e pittoriche: "A volte pensando ai maestri antichi, ai grandi pittori italiani, spagnoli, francesi, fiamminghi, tedeschi, dei secoli passati, li immagino come riuniti in una specie di magnifico simposio, e, confabulando fra loro, narrarsi l'un l'altro le loro fatiche, per la conquista del vello d'oro della maestria [...] e vedo i grandi maestri fiamminghi, con in mezzo il divino Rubens, maestro tra i ma-



Studio da Watteau, *Antioppe*, 1947 ca.,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

estri e poi gli spagnoli, il potente e tranquillo Velázquez e Ribera e il Greco e più in là Goya."<sup>2</sup> Egli tese a identificare la pittura "antica" con il segno del genio, prediligendo l'esuberanza espressiva e sprezzata di maestri come Rubens, Fragonard e Delacroix, e in genere la brillante resa di tocco e di pasta cromatica della pittura barocca.

In ciò egli continua a trovare un compagno di strada del tutto inconsueto, e solo apparentemente distante, in Picasso. Nella pittura del dopoguerra anch'egli riprende incessantemente ispirazione dai pittori del passato, proponendo rifacimenti delle loro opere che sono dialoghi e meditazioni con la grande pittura classica: Velázquez, Goya, Raffaello ecc. Per quanto distanti, le loro strade appaiono in questo momento più parallele di quanto sembri, e il giudizio di de Chirico sull'arte moderna, così spesso estremamente *tranchant*, si arresta infatti sempre davanti all'unico collega della sua generazione che egli senta veramente grande.

Questa nuova ottica "senza tempo" lo porta a rappresentare immagini di pura fantasia pittorica, in cui la realtà non trova alcun interesse o riscontro, salvo che nei ritratti; la declinazione delle sue opere ricerca un "motivo" pittorico della tradizione per esprimere il senso atemporale, schopenhaueriano, dell'immagine artistica. Talvolta egli cederà alla descrizione di luoghi tratti dalla realtà, ma saranno o esercizi pittorici dal vero o, più spesso, paesaggi di



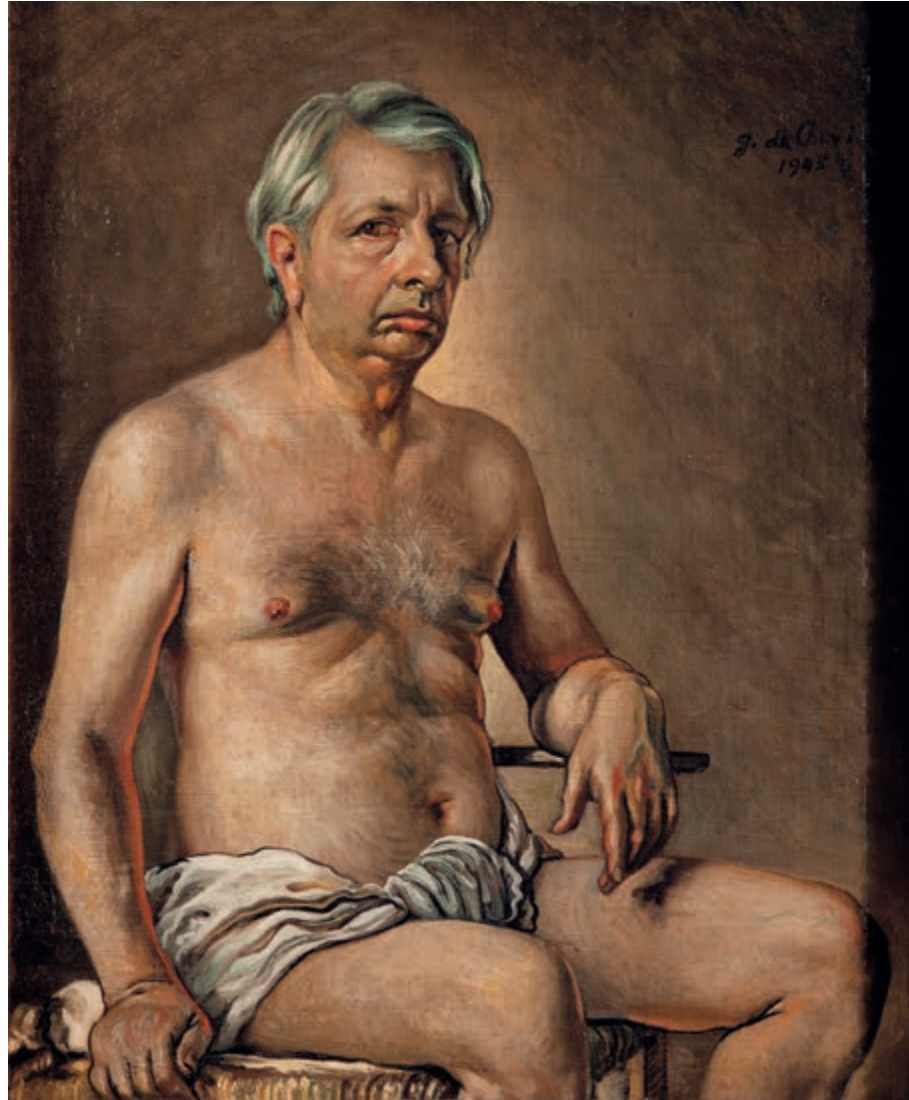
Studio da Tiziano, Ritratto d'uomo, 1945,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

città famose, come Venezia, scelti però con dei tagli così scontati, “pittore-schi”, noti e consueti al punto da togliere qualsiasi intenzione particolare alla rappresentazione, trasformandola in *topos*, luogo comune dell’immaginario collettivo, puro “motivo” pittorico. I luoghi dechirichiani sono da quel momento luoghi dello stile, della pittura e della sua gloriosa natura atemporale.

Anche l’allusione al mito si fa puramente iconografica, diviene tema universale ed eterno, sembra sfuggire al contesto stretto di ciascun quadro, col suo significato particolare e la sua iconologia contestuale, per divenire un modo espressivo “classico” *tout court*, un riferimento di “stile”. Anche se, va detto, de Chirico solo molto raramente intese iniettare un significato iconologico nelle sue composizioni (come nel caso del *Ritratto di Guillaume Apollinaire*): di ciò si era reso conto, e molto lucidamente, Cocteau già nel *Mystère laïc* del 1928. Alla simbologia e alla rappresentazione allusiva a un concetto, egli preferì sempre una rappresentazione delle cose e dei luoghi espressi col solo linguaggio delle immagini, dando eloquenza al senso puro della composizione, esattamente come Picasso. Non *ut pictura poësis*, bensì *ut poësis pictura*.

Ma qualche parola almeno va spesa per spiegare questa posizione volutamente paradossale e anacronistica rispetto alla storia dell’arte, e soprattutto alla storia delle avanguardie, di cui de Chirico era stato comunque uno dei protagonisti fino agli anni trenta. Paradossalmente, infatti, quanto più de Chirico parla in senso polemico (a partire dall’inizio degli anni quaranta, soprattutto, quando l’artista stesso colloca la sua “scoperta di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica” in una serie di articoli su “L’illustrazione Italiana”) di bella pittura, di “pittura antica”, di “tecnica degli antichi maestri”, tanto più egli sembra allontanarsi da quelle regole che pure, come è evidente dai quadri dei primi anni quaranta (e da molti successivi), egli dominava perfettamente. È del tutto lampante come, soprattutto dal dopoguerra, quei quadri che de Chirico dichiarava dipinti sull’esempio della pittura antica siano in realtà tecnicamente imperfetti, a volte troppo veloci e persino trascurati proprio sotto l’aspetto della “bella pittura” in favore della pura iconografia “all’antica”. Questa curiosa *impasse* fu acutamente riscontrata anche da Giuliano Briganti in occasione della mostra romana alla Galleria del Secolo nel 1945:

Alla base dell’atteggiamento di De Chirico troviamo il solito sistema artificioso, letterario, intellettualistico e indiretto. La scelta stessa delle fonti di ispirazione, la pittura anonima e scadente di piccoli battaglisti secenteschi e settecenteschi dalla scuola di Bergognone al Simonini o al Diziani, ci indica un voluto, polemico capovolgimento della scala dei valori. Non parliamo poi della cosa essen-



*Autoritratto nudo*, 1943,  
La Galleria Nazionale, Roma.



*Ippolito e i suoi compagni sulla riva dell'Egeo*, 1945 ca.,  
collezione privata.

ziale: della pittura. Si dice, nell'“elogio”, di alta qualità pittorica, di materia bella, robusta, vibrante luminosa. Ma è proprio qui dove l'ultimo de Chirico cade miseramente. La materia è viscida, morta, confusa, la pennellata imprecisa, il disegno appena accademico, ma sempre manierato e casuale.<sup>3</sup>

Briganti, grande conoscitore di pittura antica, si rende perfettamente conto del sistema “intellettualistico e indiretto” di de Chirico, ma a quell'altezza cronologica non è ovviamente in grado di valutare pienamente quanto l'operazione del pittore stesse in realtà diventando puramente concettuale e “avanguardistica”: perché assai (troppo) in anticipo per quei tempi. Nella nuova ottica dechirichiana la “pittura all'antica” è divenuta negli anni del dopoguerra un'idea filosofica ormai, più che tecnica; e allo stesso tempo un mezzo per *épater les bourgeois*, e soprattutto i suoi nemici e detrattori. Anche il consapevole abbassamento dei riferimenti pittorici, da Rubens a quella “pittura anonima e scadente” di cui parlava Briganti (ma da cui con consapevolezza teorica de Chirico partiva sulla scorta di Schopenhauer), segna un preciso intento concettuale che impone un modello di pura allusione iconografica, di gesto avanguardistico, in cui l'opera è il pensiero che la sottende, non l'oggetto in



*La soffitta del filosofo*, 1945,  
collezione privata.

sé. Una derivazione quasi duchampiana, ma in realtà una preconizzazione, anticipata di oltre vent'anni, dell'arte concettuale. Imperniata, parallelamente, su una polemica feroce con i suoi antagonisti "modernisti", proprio a partire dal momento in cui l'ottica di Breton da una parte (con il libro di Soby del 1941) e quella di Longhi e di Lionello Venturi dall'altra (Longhi col tentativo di sminuirne l'invenzione della Metafisica – con la Biennale del 1948 –, Venturi nella direzione della disapprovazione "modernista") lo stavano stringendo in un angolo in cui si sentiva come un leone costretto nell'arena.

È proprio questo l'ultimo paradosso polemico di de Chirico, genio cattivo e sublime, surrealista e dadaista *ante litteram*, polemista a oltranza, che spesso dichiara il contrario di ciò che realmente intende. E forse tutto il periodo della sua resistenza eroica alle avanguardie del secondo dopoguerra andrà interpretato in questo senso, in un senso assolutamente dadaista assai conforme al suo carattere, che ha sempre nascosto più che svelato i suoi più profondi motivi ispiratori. I dipinti "seicenteschi" dell'ultimo de Chirico,

Alla pagina a fronte:  
*Autoritratto in costume nero*, 1948,  
La Galleria Nazionale, Roma.





*Cavalli spaventati dopo la battaglia*, 1945 ca., collezione privata.

costruiti su un impulso schopenhaueriano di pittura “senza tempo”, che letteralmente “rende immobile il tempo”, come abbiamo più sopra chiarito attraverso la segnalazione di Velso Mucci su Schopenhauer, divengono paradossalmente un mezzo usato per oltraggiare e irritare i suoi avversari. Questa trama “al rovescio”, per la lettura della sua opera, ci è segnalata dallo stesso artista proprio nel momento iniziale di questa pratica, nel 1941:

Capisca chi vuole, ma son fatto così. E se molti non capiscono non è colpa mia; è colpa degli uomini frivoli e distratti che non sanno guardare dentro la mia opera. Essi non sanno che per “capire” certi misteri bisogna “girare la posizione”; gli attacchi frontali non servono a nulla e fanno inutilmente sprecare le forze. Non sanno che per capire una creazione eccezionale e vasta bisogna cominciare a scavare “dietro” l’opera; mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie ed alla ribalta.<sup>4</sup>

Egli sembra racchiudere in un repertorio preciso tutti i termini iconografici che le avanguardie del periodo rigettavano come pattume oltraggioso: scene mitologiche, decorativismi pittorici (sete, velluti, collane di perle



*Paesaggio romano*, 1945, collezione privata.



*Villa Falconieri*, 1946, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Alle pagine seguenti:  
*Villa Medici*, 1945, collezione privata.



ecc.), paesaggi gradevoli con cavalli e personaggi, vedute di Venezia al limite dell'oleografico, ritratti realistici in costume. La sua pittura diviene l'iconografia ragionata e il catalogo meticoloso dell'antiavanguardia, eseguita a dispetto dei nuovi pontefici che inveiscono contro di lui, che l'avanguardia l'aveva davvero inventata, influenzando del resto una buona parte dell'arte di questo secolo. Qualcosa di simile l'aveva architettato l'altro grande genio del dadaismo, il nietzschiano (come de Chirico) Francis Picabia, in diverse serie di sue opere (si pensi alle "spagnole", o alla serie oleografica e kitsch dei nudi e delle figure degli anni quaranta), ed entrambi sembrano dire beffardi: siamo dei geni, qualsiasi cosa facciamo, porterà sempre l'impronta del genio. Come Picabia, egli sembra affermare, intercalando repliche metafisiche e pitture barocche, "il faut être beaucoup des choses", contro la cifra dominante del contemporaneo, prevalentemente monocorde e riconoscibile.<sup>5</sup>

Il neobarocco è insomma uno stile che de Chirico aveva creato inizialmente sulla ricerca della "pittura classica", non estranea, anzi profondamente compenetrata, ai dibattiti e al gusto di certi ambienti d'avanguardia parigini (di Guillaume, come si accennava, Derain e per molti versi anche di Balthus, ma anche di critici come Waldemar George, Eugenio d'Ors ecc.), e che difende in seguito come puro atto concettuale contro gli attacchi dei nuovi avanguardisti, declinandolo per paradosso in un sistema polemico. Negli anni cinquanta e sessanta diviene addirittura una bandiera, un atto di esplicito disprezzo per chi lo disprezzava: il mito immanente si trasformava così in mitologia classica, atemporale, contrapposta alla contingenza e mancanza di miti dell'arte contemporanea. Ma eseguita con una tecnica, ormai, che ha in sé tutta l'astrazione concettuale di un'operazione di avanguardia.

### 30. Gli anni cinquanta e sessanta: *Pictor classicus sum*

Negli anni della guerra, marcati anche dall'angoscia di un fascismo razzista che avrebbe potuto colpire la compagna Isa, ebrea, de Chirico elaborò dunque, rifugiandosi da Milano a Firenze, quello stile così introverso, che dialoga con i Maestri antichi, con la finzione teatrale, in una ricerca evidente, anche, di un'Arcadia che tenta di sfuggire ai disastri della guerra e alle violenze della dittatura. La creazione di un mondo poetico appartato e lontanante si profila anche nelle continue riflessioni teoriche, ad esempio quelle sulla natura morta. Un articolo del 1942, questo anno denso di elucubrazioni volte a definire un nuovo mondo pittorico, tratta per l'appunto della natura morta, che egli propone di chiamare "vita silente", con uno slittamento non insignificante o banale di significato poetico e semantico: "La natura morta ha nella lingua tedesca e nell'inglese un altro nome, molto più bello e molto più giusto. Questo nome è: *Still leben*, e *Still life*: 'vita silenziosa'. È un quadro, infatti, che rappresenta la vita silenziosa degli oggetti e delle cose, una vita calma, senza rumori e senza movimenti, un'esistenza che si esprime per mezzo del volume, della forma, della plasticità. In realtà gli oggetti, la frutta, le foglie sono immobili, ma potrebbero essere mossi dalla mano umana, o dal vento."<sup>1</sup> Nascono così "vite silenti" immerse nei paesaggi, chiuse in interni, disposte da mano umana e mosse da un vento che vuole essere di poesia intima e arcadica, fuori dal tempo e dalle contingenze: scene e teatri di un intimismo che si chiude ad ogni influenza psicologica o programmatica, che nega il progresso come l'evoluzionismo artistico delle nuove e (verso di lui) aggressive avanguardie.

Terminata la guerra, de Chirico si trasferisce infine a Roma, che sarà fino alla morte la sua città di adozione. Una volta stabilitosi nella casa di piazza di Spagna, le peregrinazioni incessanti, che avevano caratterizzato tutta la sua vita irrequieta, si arrestano, alle soglie dei 60 anni. Il ventennio successivo vedrà lo svolgersi della sua pittura "barocca" nella città del barocco, ma non saranno comunque anni facili. All'affronto della Biennale del 1948 fa immediatamente da contraltare la nomina ad Accademico della Royal Society of British Artists



*Natura morta con pomodoretta*, 1948 ca.,  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.



*Vita silente (Fruita in un paese)*, 1955-1956 ca.,  
collezione privata.



*Cavallo bianco nel bosco (Arione)*, 1948,  
La Galleria Nazionale, Roma.



*Ruggero libera Angelica*, 1949,  
collezione privata.

(al posto di Édouard Vuillard), cui fa seguito, nel 1949, una grande mostra celebrativa alla Royal Academy di Londra. Riconoscimenti stranieri non gli mancano, tra cui la nomina ad Accademico di Francia nel 1974 e la croce di Grande Ufficiale della Repubblica Federale Tedesca nel 1976.

Ma sono anche anni che vedono opporsi le sue considerazioni *tranchant* sull'arte moderna, e sulla critica d'arte che la sostiene, a stroncature e disprezzo da parte di quella stessa critica: sulla quale, come abbiamo notato più sopra, la visione di Breton e del suo amico Soby aveva avuto ormai diffusione capillare. Alla monolitica stupidità di quelle posizioni de Chirico risponde accentuando sempre più il suo spirito caustico e dadaista, alzando l'asta delle affermazioni, scandalizzando i benpensanti con posizioni oltranziste: è una vera e propria guerra di posizioni. Non sempre le sue affermazioni sono efficaci, anzi, lo sbilanciamento fa nettamente slittare le sue considerazioni sul recupero della tradizione su una piattaforma di conservatorismo oltranzista, apparentemente vieto e *rétro*; che possiamo sì comprendere psicologicamente, dato l'accerchiamento su più fronti che egli deve subire, ma dà vita anche, talvolta, a operazioni di respiro polemico di portata inevitabilmente marginale. È il caso dell'"antibiennale" del 1950, progettata



*Angelica e Ruggero*, 1950 ca.,  
La Galleria Nazionale, Roma.



*Paese con cavalieri e contadini*, metà anni cinquanta, collezione privata.

in polemica con l'istituzione che lo aveva oltraggiato nell'edizione precedente e contro la quale aveva intentato una causa per il falso ivi esposto. Egli organizza una mostra personale alternativa, con corollario di alcuni pittori amici,<sup>2</sup> nella prestigiosa sede del Circolo Canottieri Bucintoro (presso piazza San Marco, nella neoclassica Palazzina dei Santi ai Giardinetti Reali, su Fondamenta Todaro), accompagnata da un foglio intitolato "Biennale a fuoco", propagandato da strilloni in piazza, che fece pensare immediatamente e con allarme all'incendio effettivo della Biennale: puro atto dadaista. Gli scritti sul foglio non sono però che un insieme di critiche generiche alla Biennale,<sup>3</sup> e mostrano una banalizzazione platealizzata delle sue idee.

A questa continua battaglia tattica e senza quartiere, infiammata da una polemica di marca come si è detto dadaista e perfino futurista (l'"incendio" della Biennale fa pensare al manifesto contro Venezia dei futuristi, all'auspicata distruzione dei musei), che sembra talvolta anche divertire lo spirito maligno di de Chirico, se ne aggiunge un'altra, certo molto meno piacevole: quella contro i falsi. La falsificazione delle opere di de Chirico fu una spina che afflisce profondamente l'artista, che cominciò a combatterla anche legalmente, forse troppo tardi: ma come abbiamo detto, la sua estrema mobilità non aveva consentito fino ad allora un'attenzione sul campo continua e minuziosa.



*Venezia - Ponte di Rialto*, metà degli anni cinquanta, collezione privata.

In un *Rapporto al Capo della Polizia*, un dattiloscritto cui de Chirico collaborò personalmente, lo stesso artista descrive in un più ampio contesto, diremmo "ambientale", il quadro di falsificazioni di cui è vittima. Tuttavia, la data intorno al 1967 in cui esso fu redatto è talmente tarda che il mercato era ormai tragicamente inquinato. Nella fattispecie, de Chirico riporta l'inizio della falsificazione agli anni 1926-1930, sotto l'egida surrealista (ma a mio parere ciò avvenne ancor prima, tra il 1921 e il 1922, quando i surrealisti, Breton soprattutto, acquistarono il materiale probabilmente non finito dallo studio dismesso di de Chirico a Parigi, facendolo forse completare per renderlo meglio vendibile),<sup>4</sup> come sottolinea in un altro appunto autografo:

Alle pagine seguenti:  
*Venezia (Isola di San Giorgio)*, metà degli anni cinquanta, collezione privata.

*Vita silente di oggetti su un tavolo*, 1959, collezione privata.



J. de Chirico





La stura e l'invasione dei falsi de Chirico fu data subito dopo la fine dell'ultima guerra. Tutta una preparazione psicologica precedette questa poco raccomandabile invasione. La preparazione psicologica risale a molti anni indietro, addirittura all'altro dopoguerra, quando a Parigi, i surrealisti, che avevano acquistato a prezzi bassissimi dei quadri miei del genere metafisico, tentarono un colpo simile a quello fatto da mercanti e collezionisti con i quadri di Henry Rousseau, detto il "doganiere". Infatti, quando cominciò a Parigi la campagna dei surrealisti per mandare su (come prezzi, si capisce) i quadri di cui loro erano in possesso, io mi trovavo ancora in Italia, ove rimasi fino alla fine del 1925. I surrealisti pensarono che io non sarei più tornato a Parigi e così loro avrebbero potuto creare il "mito de Chirico" che essi con squisita disinvoltura chiamarono "le cas Chirico"; sopprimendo la particella de e pronunciando Sciricò. Questo signor Sciricò, debitamente gonfiato per gli interessi materiali della banda Breton, doveva essere, secondo le affermazioni di detta banda, una specie di allucinato, di visionario, in un certo senso anche di scemo, il quale durante quei pochi anni che trascorse a Parigi, tra il 1911 ed il 1915, dipinse una serie di "illuminazioni" di cui loro, i surrealisti, avevano l'esclusiva ed il monopolio.<sup>5</sup>

De Chirico segnalò più volte, negli anni venti e trenta, casi del genere, comparsi soprattutto in contesti surrealisti; ma come egli sottolinea, la "stura e l'invasione dei falsi de Chirico fu data subito dopo la fine dell'ultima guerra". Nel giugno 1946 si apre a Parigi, alla Galerie Allard, una mostra che presentava venti dipinti metafisici falsi su ventotto opere esposte, eseguiti dal surrealista Óscar Domínguez, amico di Breton: de Chirico le dichiarò false, ma si disse che era pazzo. Alcune appartenevano da tempo ai surrealisti, come si distingue da una foto di Éluard nel suo appartamento intorno al 1940.<sup>6</sup> Evidentemente la questione era ormai troppo pervasiva e redditizia, e si preferiva screditare l'artista. Oggi tutta la critica è concorde nel riconoscere la mano di Domínguez, già segnalata da de Chirico, in quelle opere contraffatte.<sup>7</sup> Breton comunque profitta dello scandalo, qualche anno dopo, per insinuare (senza far nomi, dato che il coinvolgimento surrealista nella faccenda era, come si è visto, molto chiaro) che de Chirico aveva ordinato a un falsario i quadri per poi dichiararli falsi e farsi pagare dalla galleria per tacere: una versione davvero funambolica e, propriamente, "surreale".<sup>8</sup>

*Autoritratto nel parco*, 1959,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Alle pagine seguenti:  
*Lo sbarco di Alessandro*, 1958-1962 ca.,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.





Isola con ghirlanda di fiori, 1969,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Ma non solo sulle opere metafisiche si operavano falsificazioni. Nel marzo 1947 si apre alla galleria Acquavella di New York una mostra di opere recenti di de Chirico. Organizzata da Giuseppe Bellini, in società con Robert Haggiag e Gustavo Ayò, la mostra aveva un catalogo stampato in Italia dai Bellini in cui comparivano riprodotte, secondo la consuetudine, solo alcune delle opere esposte. Quando alcune di queste tornano in Italia, vedendole, de Chirico le dichiara false, nel 1963. E lo erano veramente (alcune di queste le ho esaminate personalmente, e portano a tergo l'etichetta della galleria Acquavella, copie quasi perfette degli originali pubblicati). Evidentemente qualcuno aveva operato la sostituzione dei dipinti originali con delle copie, nell'inviarli a New York. Nasce un contenzioso con Bellini,<sup>9</sup> il quale apparentemente è sincero. Né Haggiag sembra coinvolto. Tuttavia qualcuno operò questo imbroglio, rovinando un rapporto d'amicizia trentennale con Bellini, che iniziò a dubitare egli stesso di de Chirico.

Nel 1948 si presentò poi il caso clamoroso della Biennale di Venezia, che abbiamo sommariamente delineato nel capitolo 28. Il dipinto falso di

de Chirico che fu esposto, un *Trovatore* di proprietà del collezionista Franco Marmont,<sup>10</sup> proveniva dalla mostra di falsi della Galerie Allard di Parigi, dove era stato da poco esposto (n. 23 del catalogo); ma i responsabili, Longhi *in primis*, invece di scusarsi, inveirono contro de Chirico, divulgando l'idea che il pittore non riconoscesse i suoi propri quadri: un'idea che da quel momento permeò in maniera paradossale l'ambiente artistico mondiale, come ci ricorda Schmied.<sup>11</sup> Il quale tuttavia, ricordando un incontro con Soby poco prima che questi morisse, negli anni settanta, testimonia il troppo tardivo ripensamento del critico americano: "Dovremmo fare attenzione a cosa de Chirico stesso ha detto. Nei casi in cui dichiara falso un quadro a lui attribuito, ha generalmente ragione".

Questi fatti, concatenati nel loro breve lasso cronologico, danno la misura della pervasività dell'affare dei falsi riguardante quello che era, a tutti gli effetti, il pittore italiano più conosciuto e internazionale del Novecento. Questa è la lucida disamina sulla faccenda operata dallo stesso de Chirico nel citato *Rapporto al Capo della Polizia*:

Una particolare attenzione si vuol richiamare sulla falsificazione delle opere del maestro Giorgio De Chirico poiché essa è senza dubbio di rilevanza assai grande. C'è intanto da osservare che la falsificazione dell'opera del maestro De Chirico data da molto lontano. Essa cominciò in Francia fra il 1926 e il 1930, quando avendo già raggiunto le opere del maestro una quotazione alquanto apprezzabile per l'attenzione di mercanti quali Paul Guillaume e Léonce Rosenberg, furono immessi sul mercato un certo numero di falsi spesse volte non male eseguiti e che oggi, a distanza di tanti anni, vengono importati dalla Francia col crisma dell'autenticità per avere appartenuto a questa o a quella collezione. Uno di tali falsi è stato recentemente esposto in una grande rassegna internazionale a Strasburgo e riprodotto persino sul catalogo, si deve supporre in buona fede. Esso appartiene alla Galleria... [omissione nel testo] di Zurigo, una delle più importanti d'Europa. In anni passati i mercanti d'arte Fratelli Russo, titolari della omonima galleria d'arte in Piazza di Spagna, Roma, pensarono che una difesa alquanto sicura contro la falsificazione potesse essere l'autenticazione notarile della firma del maestro De Chirico sul retro delle tele da lui riconosciute autentiche, appartenenti a periodi lontani della sua produzione e anche e soprattutto di recente fattura, essendo queste ultime più numerose. Il tipo di garanzia così escogitato si deve dire che è del tutto singolare poiché non risulta essere mai stato praticato da altri artisti. La formula usata per l'autenticazione notarile fu la seguente: Certifico io dott. Diego Gandolfo, Notaio in Roma vera e autentica la superiore firma del Maestro Giorgio De Chirico, nato a Volos il 10.7.1888 e domiciliato in Roma della cui identità sono certo, apposta alla mia presenza previa rinuncia ai testi, sotto il titolo "X.Y." scritto dallo stesso De Chirico. Insomma, il notaio autenticava la firma vergata da De



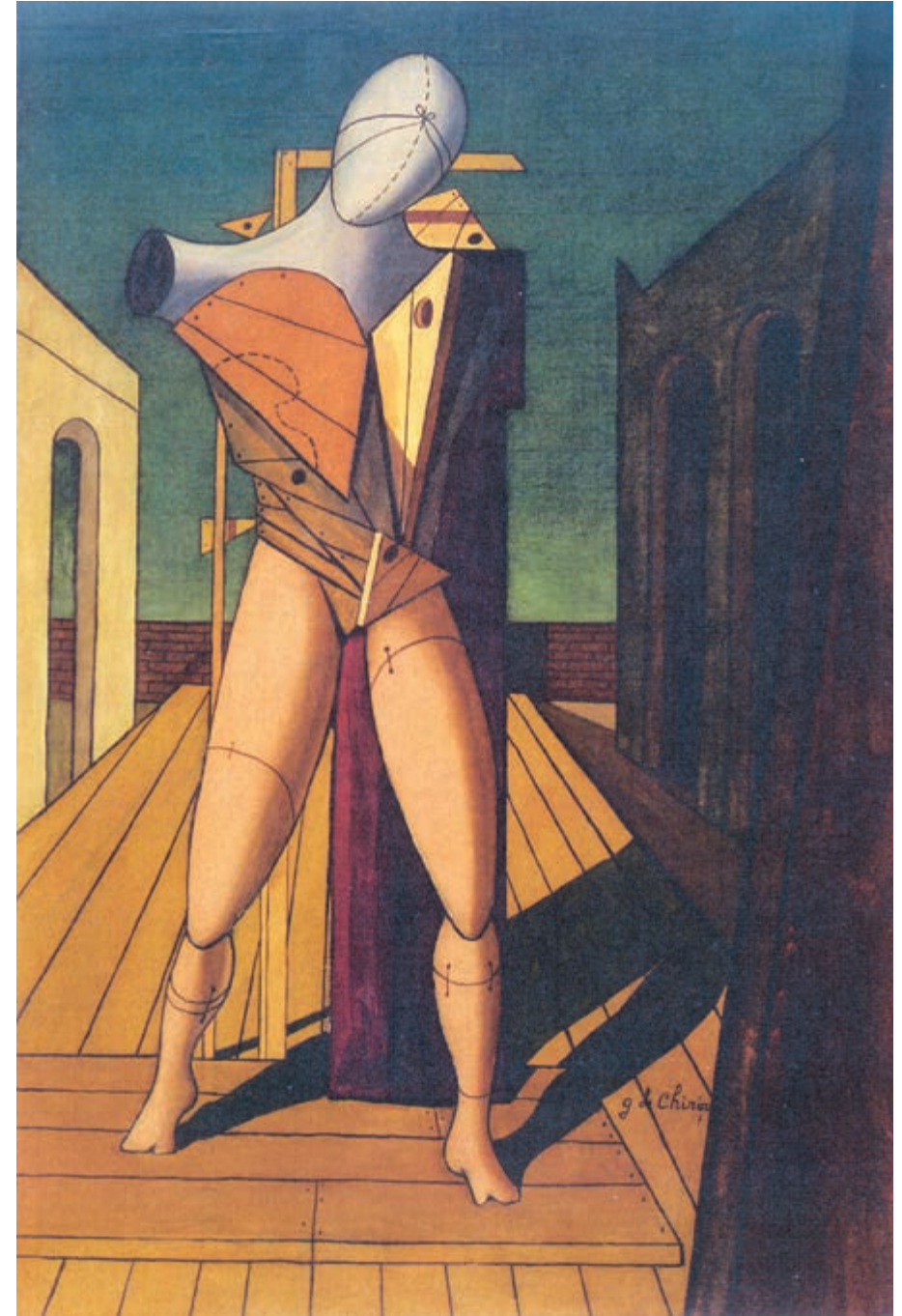
*Cavalli selvaggi (The Folly of Horses)*,  
1947,  
pubblicato sul catalogo della mostra di  
de Chirico alla Galleria Acquavella di  
New York nel 1947.



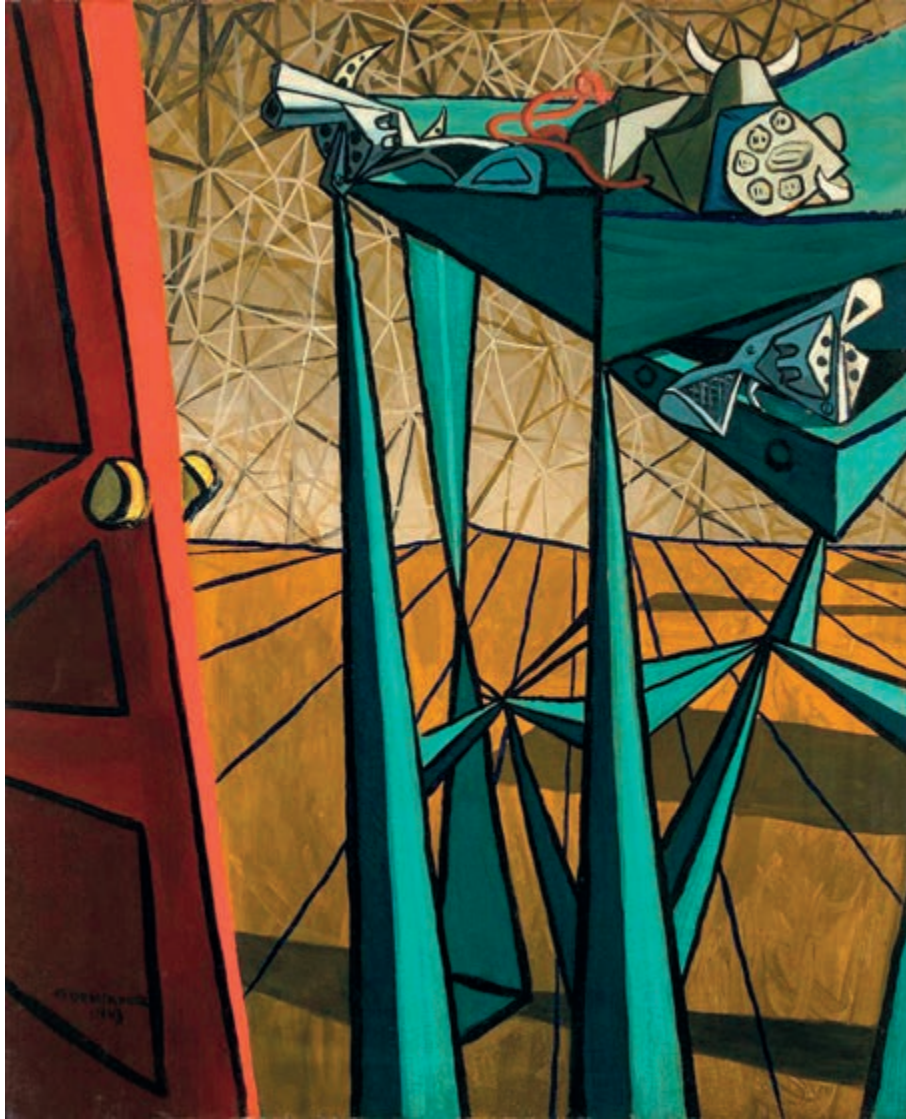
Falsario di de Chirico, *Cavalli selvaggi* (*The Folly of Horses*), 1947, presumibilmente esposto alla mostra di de Chirico alla Galleria Acquavella di New York nel 1947.



Retro del dipinto precedente, con etichetta della Galleria Acquavella di New York.



Óscar Domínguez, *Il trovatore*, falso esposto come opera di de Chirico alla Biennale di Venezia del 1948.



Óscar Domínguez, *Téléphone et revolver*, 1943, collezione privata.

Chirico sul retro del quadro e talvolta anche il titolo, non autenticava però il quadro stesso né la firma risultante sul suo ritto. Ma a parte la lacunosità di una simile autenticazione, si offrirono in seguito a ciò ai falsari nuove opportunità di falsificazione: 1) tentare di avere un'autentica notarile dietro una tela bianca sulla quale dipingere in seguito un'opera falsa. È questo il cosiddetto sistema della doppia tela. I falsari si recavano dal maestro De Chirico o dai Fratelli Russo con un quadro autentico giustapposto con destrezza a una tela bianca. Il maestro firmava e il notaio apponeva il suo timbro tondo sul retro di questa tela avendo però sotto gli occhi il ritto della tela autentica sovrapposta; 2) apporre dietro un quadro falso un'autentica notarile anch'essa falsa. È provato che il Notaio Gandolfo, il quale ha autenticato il maggior numero di firme di Giorgio De Chirico sul retro di suoi quadri, ha dovuto già alcune volte riconoscere come falsa la propria scrittura, la propria firma e il proprio timbro. Non sempre falsi sono risultati i numeri di repertorio, il che prova che i falsari erano ben informati. Gli estensori della presente nota ignorano se il Notaio Gandolfo abbia mai proceduto a denuncia della falsificazione della sua scrittura e della sua firma sul retro di quadri di Giorgio De Chirico; 3) giocare sulla molteplicità di equivoci e sulla eventualità di errori di valutazione in cui, a seguito di tale confusione, fosse potuto incorrere lo stesso maestro, per accreditare la voce che in realtà "non esistono quadri falsi di Giorgio De Chirico", e che è più che sufficiente che l'autentica notarile risulti esatta nel numero di repertorio XX per esser certi, anche se l'autore è d'avviso contrario, che un determinato quadro è sicuramente autentico. Intanto, anche se da un anno il maestro non ha più usato il metodo della autentica notarile, le opere false di Giorgio De Chirico continuano a proliferare e, pur di recente fattura continuano ad essere accreditate sul mercato passando di galleria in galleria ed aumentando di prezzo ad ogni passaggio. Vi sono casi di tele di Giorgio De Chirico, dal maestro dichiarate false, che provenienti dalla Francia o dagli Stati Uniti d'America, hanno effettuato in Italia fino a 7 passaggi da mercante a mercante prima di giungere al privato acquirente il quale è stato ingannato (e si è sentito garantito) anche dalla documentazione di tali passaggi. In generale le opere di De Chirico falsificate sono di tre tipi: 1) di antica esecuzione (alla maniera dello stile degli anni 30, negli Stati Uniti venivano eseguiti da un certo Corbellini, in Francia anche da artisti rinomati per loro conto come Domínguez ed altri) con soggetto cosiddetto "metafisico" o col tema dei cosiddetti "archeologi"; 2) recenti, fatti in Italia alcuni in modo molto rozzo, altri con mano più esperta sfruttando il sistema della proiezione di opere autentiche per riprenderne il totale o particolari: soggetti vari dai "cavalli" ai "cavalieri", dai "gladiatori" agli "archeologi", qualche Venezia e qualche natura morta; 3) recentissimi soggetti metafisici soprattutto "Piazze d'Italia" e "Manichini" ricomposti con elementi diversi di opere note accozzati insieme. Un fatto che ha la sua importanza (e lo si segnala per quello che può valere) è, ad esempio, che il fotografo De Pretore di Roma al quale il maestro De Chirico aveva affidato in passato il compito di

fotografare molte sue opere, afferma di non aver più nel suo archivio l'insieme dei negativi di tali fotografie. Il fatto è singolare ma non essendovi leggi che prescrivono ai fotografi di opere d'arte di farsi garanti della custodia dei negativi è impossibile aprire nei confronti del De Pretore una qualsiasi querela. Ecco un altro dei settori la cui più rigorosa regolamentazione dovrebbe formare oggetto d'attenzione da parte dalla polizia.<sup>12</sup>

Anche se talvolta, soprattutto negli anni tardi, dovendo giudicare i dipinti unicamente attraverso foto per compilare il catalogo generale (come allora era prassi), de Chirico può aver sbagliato nel giudizio su alcune opere, il suo parere ha sempre ragioni su cui riflettere attentamente. Va tuttavia notato che un circoscritto numero di opere autentiche e documentabili come tali vengono dichiarate false dall'artista. Non è sempre facile capire le dinamiche di queste prese di posizione, e occorrerà uno studio specifico e accurato su questo tema per schiarirle, almeno fino al punto in cui ciò sia possibile. Occorre però dire che per alcune di queste opere (*Le revenant* del 1918-1922 venduto a Breton, per esempio) sussistono delle zone opache che possono suggerire delle motivazioni sottaciute ma per l'artista evidenti: la data 1918 del dipinto è sicuramente, come si è visto, per quanto riguarda l'esecuzione di parte dell'opera, inappropriata; l'appartenenza originaria a un nemico mortale come Breton potrebbe inoltre aver causato di per sé una vendetta personale, anche a scapito di un'opera da lui concepita e dipinta (del resto Breton non si era comportato con più limpida moralità nei suoi confronti). Insomma, è probabile che per ciascuna di quelle opere de Chirico avesse una ragione specifica, oltre a quella del ragionevole dubbio e persino dell'errore (la maggior parte delle opere erano, come si diceva, giudicate da fotografie e in anni tardi: spesso sul retro di foto custodite negli archivi della Fondazione de Chirico si trova scritto di sua mano: "vedere l'originale"). Forse, nell'impotenza che sentiva di fronte a un'ostilità generale, questo gli sarà parso l'unico strumento di revanche che gli era rimasto per regolare conti segreti, o talvolta fin troppo espliciti, come il rimaneggiamento delle sue opere metafisiche lasciate nello studio di Parigi, di cui si è discusso più sopra.

### 31. Gli anni ultimi: la nuova stagione metafisica e l'“eterno ritorno”

Nell'ultima fase della pittura di de Chirico, negli ultimi anni di vita del vecchio genio, il mito rispunta con una valenza nostalgica e allusiva, non più polemica. La battaglia, che abbiamo definito “neodadaista” e che vedeva appaiata la sua polemica antimodernista alla pittura-polemica neobarocca, lo aveva condotto a una *revanche* rabbiosa, all'esasperazione dei termini fino a coinvolgere e stravolgere la stessa natura e interpretazione della sua arte giovanile (che rivendica in chiave attualizzata, contro i suoi contendenti). Tale battaglia vede un quietarsi dell'animo all'inizio degli anni sessanta. Non è propriamente esplicito, ma ne troviamo significative tracce non solo nella pittura dell'artista, ma anche in alcune sue affermazioni. Un esempio illuminante in tal senso è il giudizio sulla figura di Cocteau. La lettura avanguardista che l'artista francese aveva dato della sua opera nel libro *Le Mystère laïc* (che de Chirico certamente all'epoca condivideva) era stata smentita nettamente, come abbiamo detto più sopra, in un contesto rilevante ma permeato di ideologia polemica (nelle *Memorie della mia vita*): “Sono molto riconoscente a Jean Cocteau per l'interesse che mi ha dimostrato, ma devo dire che non approvo affatto il genere di lodi che mi tributa e la spiegazione che vuol dare ai miei quadri.”<sup>1</sup> Tuttavia egli, nel 1976, alla richiesta di un breve pezzo sullo scrittore da inserire nel catalogo di una mostra dedicatagli in Inghilterra, si sente ormai in dovere di esprimere un giudizio ben diverso, che riportiamo direttamente dal dattiloscritto firmato, oggi nella Fondazione Giorgio e Isa de Chirico:

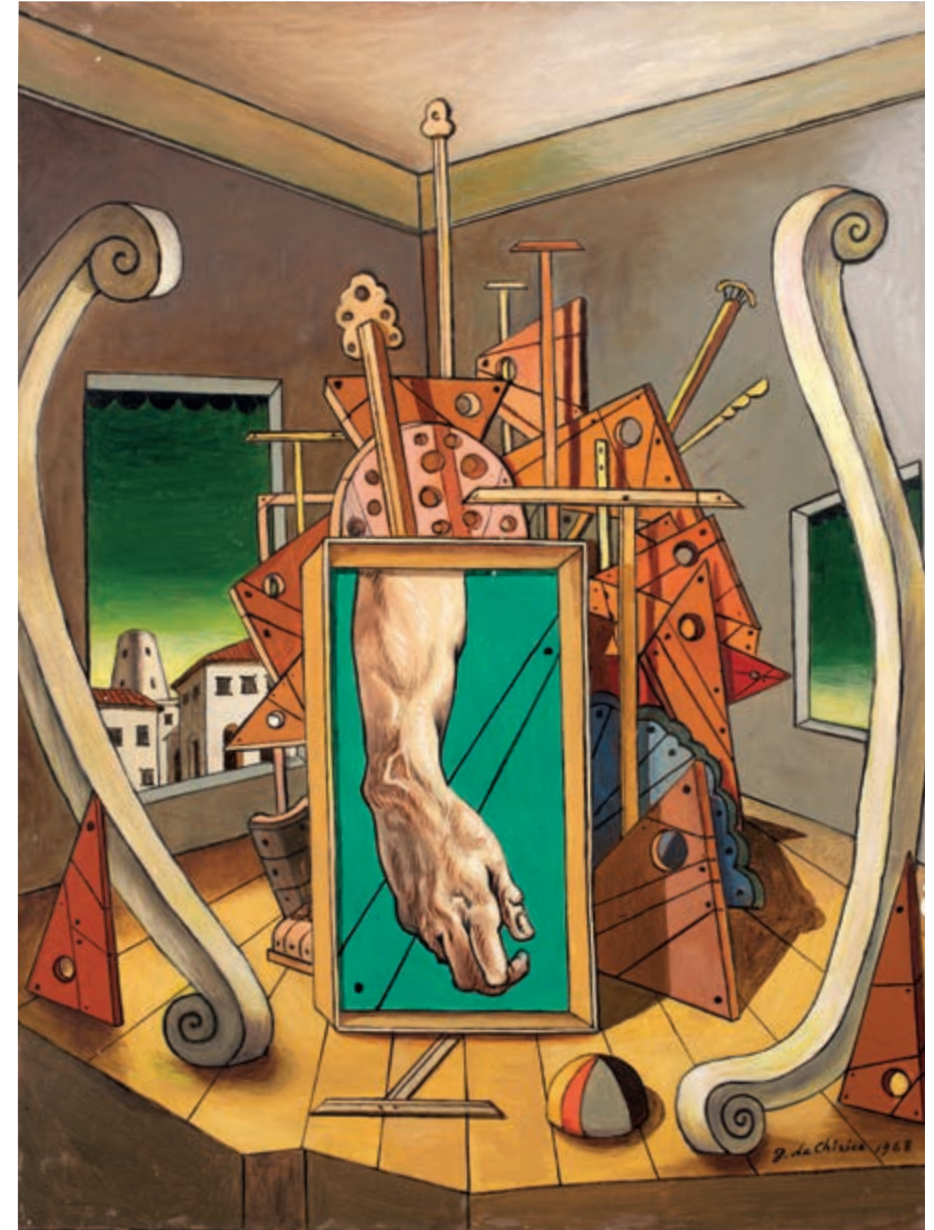
Ho conosciuto Jean Cocteau a Parigi nel 1926. Devo dire che siamo diventati molto presto amici. Si è interessato molto alla mia pittura e in seguito ha scritto due libri sulla mia arte nei quali ha dimostrato una grande comprensione per quello che facevo. Era un uomo dotato di grande intelligenza e di una fantasia poetica poco comune. Ha dimostrato un gran talento come autore di teatro. Ha capito il lato misterioso dei miei quadri in modo eccezionale e soprattutto, sentiva il mistero dei *Bagni misteriosi*. Conversava in modo brillante ma era sempre sincero e ci si accorgeva che quello che diceva lo sentiva in modo profondo. La notizia della sua morte mi ha provocato grande tristezza.<sup>2</sup>



*Ritorno di Ebdomeros*, 1973,  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.



*Estase*, 1968 ca.,  
collezione privata.



*Interno metafisico con mano di David*, 1968,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Il rimorso di Oreste*, 1969,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*La tristezza della primavera*, 1970,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Sciolto il momento più aggressivo della polemica ingaggiata tra la metà degli anni quaranta e gli anni cinquanta, de Chirico esprime il suo sincero parere, svelando così quanto di programmatico e aprioristico essa sottendesse. Un risarcimento postumo a Cocteau, e un giudizio sincero sulla reale interpretazione dei suoi quadri, al netto di una polemica antimodernista dal valore puramente strumentale, concettuale e, diremmo oggi a posteriori, “comportamentale” *ante litteram*.

Un altro episodio ci indica un'ancora più profonda inversione di rotta nella pittura e nel pensiero dechirichiano. Dal 1953 de Chirico si era legato per contratto alla galleria La Barcaccia, dei fratelli Russo di Roma, con cui lavorava fin dalla fine degli anni quaranta. Era l'epoca della più acuta *revanche* nei confronti delle posizioni moderniste (critiche e pittoriche), ed egli si impegnava a fornire tre dipinti e una decina di acquarelli al mese ai galleristi amici.<sup>3</sup> Tale impegno coincideva con un *furor* esistenziale e polemi-



*Orfeo, il trovatore stanco*, 1970,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Il meditante*, 1971,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Figure sulla città*, 1970,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Tempio del sole*, 1971,  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.



*Il grande gioco (Piazza d'Italia)*, 1971,  
collezione privata.

co che lo spingeva ad un'attività molto sostenuta, orientata principalmente ai dipinti “barocchi”, concepiti come reificazione di quell'atteggiamento di ostentata polemica contro i suoi detrattori. Verso la metà degli anni sessanta questa acrimonia e le conseguenti posizioni oltranziste vanno però perdendo vieppiù consistenza. Evidentemente, il contratto vincolante ad una produzione di genere così orientata,<sup>4</sup> e così sostenuta, che negli anni passati era stata invece un convinto atto concettuale, diviene per l'artista un vincolo, un peso di cui intende liberarsi. Così infatti avvenne, poiché nel 1968 egli decide di rompere unilateralmente il contratto,<sup>5</sup> pagando ai Russo una penale altissima, oltre 60 milioni di lire dell'epoca, che ad oggi corrisponderebbero a quasi 700.000 euro. Per pagarla, de Chirico si impegna con un altro mercante, il milanese Bruno Grossetti, ad eseguire 25 dipinti di *Piazze d'Italia*, di cui ne realizzerà solo 18. Ma a questo punto l'artista è del tutto libero di scegliere la quantità e la qualità della sua produzione. Non interromperà bruscamente il filone espressivo barocco, che tuttavia andrà scemando di molto negli anni seguenti, ma inizierà una nuova, liberissima stagione pittorica e poetica.



*Termopili*, 1971,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Il mistero di Manhattan*, 1973,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Muse della lirica*, 1973,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Gli arredatori veneziani, 1973,*  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

A partire dalla seconda metà degli anni sessanta, de Chirico riprende i temi dell'epoca eroica della Metafisica, assieme a quelli degli anni venti e trenta, in uno stile però completamente nuovo e originale, che Calvesi ha battezzato la "nuova" Metafisica<sup>6</sup> e che è ormai correntemente definito come "Neo-metafisica". Il mito torna ad animare con vivacità le scene di quei quadri, che sono visioni fortemente autobiografiche, e che proprio in questa chiave riprendono giocosamente spunti dallo stile che egli stesso aveva inventato.

C'è un quadro che forse, più di tutti gli altri, ci dà la chiave di questa autobiografia, celata dietro al mito greco immanente che l'aveva accompagnato per tutta la vita: *Il ritorno di Ulisse*. Una stanza, molto simile a quelle dei suoi dipinti parigini degli anni venti, con un armadio e una poltrona (anch'essi tratti da quel repertorio) e una sedia che invece vedremmo bene nella sua ultima casa di piazza di Spagna; al centro c'è un mare, piccolo come un tappeto,



*Interno metafisico con profilo di statua, 1962,*  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

to, sul quale naviga a remi Ulisse; sulla parete sinistra è attaccato un quadro, un dipinto metafisico della prima, eroica giovinezza parigina; su quella destra una finestra, in lontananza, lascia intravedere un tempio ellenico, memoria dell'infanzia; sul fondo è una porta socchiusa, dietro la quale vi è il buio. È una facile metafora autobiografica, candida e intensa, svelatamente omerica: de Chirico-Ulisse-Ebdòmero ha viaggiato e navigato tutta la vita, e da vecchio intravede lontano, da una finestra, la sua infanzia greca, alla parete il quadro metafisico simbolo della sua grande scoperta della pittura, ed egli naviga verso il buio non pauroso, semplicemente opaco dell'Ade, che si cela dietro la porta socchiusa, come nell'iconografia dei sarcofagi antichi e delle steli greche e romane. Alla fine, il grande mare della vita appare piccolo come un tappeto, e tutto il percorso pieno di avventure, pericoli e conoscenze non ha maggiore dimensione o significato di un viaggio in una stanza. Il mito conclude il senso di una vicenda che col mito era iniziata.

L'inizio di questo nuovo periodo dell'arte di de Chirico risale al 1968 circa, coincidendo esattamente con la rottura del contratto coi fratelli Russo: un cospicuo nucleo di questi quadri, nei quali i temi del periodo metafisico sono rivisti e letteralmente reinterpretati in chiave nuovissima e “post-



*Il ritorno di Ulisse*, 1968,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,  
Roma.



*Interno metafisico col sole spento*, 1971,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

moderna”, portano tale data. Ma in realtà questo tipo di rielaborazione ha le sue radici già diversi anni prima: un dipinto intitolato *Interno metafisico con profilo di statua* porta iscritta la data 1962, del resto molto attendibile. La composizione riprende abbastanza fedelmente il repertorio dei dipinti della Metafisica ferrarese, ma in realtà vi sono degli inserimenti che non consentono di collocarlo accanto alle “repliche” più tarde: il busto marmoreo oltre l’apertura della stanza, e i “cioccolatini” in primo piano trasformati in placche decorative astratte, in cui il riferimento a iconografie del passato è quasi scherzosamente travisato, producono una specie di “gioco” grafico del tutto inedito. La metamorfosi della Metafisica in un nuovo stile, dunque, ha incubato a lungo nella mente dell’artista, e se in apparenza sono appunto i temi metafisici a godere del primario interesse in quest’operazione di profonda reinvenzione, tuttavia egli in realtà coinvolge il percorso della sua intera vita artistica in tale svolta rivoluzionaria: dai temi degli anni venti vicini



*Spettacolo misterioso*, 1971,  
La Galleria Nazionale, Roma.

al surrealismo, a quegli degli anni trenta (*I bagni misteriosi*, *Calligrammes*, figure antiche su palcoscenici, spiagge o presso architetture esili come tralicci di teatro), fino ai cavalieri barocchi e ai paesaggi con castelli degli anni quaranta e cinquanta, trasformati in entità oscure e zigzaganti. Il carattere teatrale, genere che de Chirico aveva sempre frequentato attraverso numerosi allestimenti e scenografie, diviene il linguaggio di base di tutte queste scene in cui il mistero della vita si nasconde come in una *pièce* teatrale di ambiguità pirandelliana o surrealista, dove il soggetto appare con la fragilità di un fondale dipinto, su ambigui palcoscenici aperti sul mondo reale, in cui si dipanano passioni indefinibili e indecifrabili. Soli oscuri e notturni, alimentati da misteriosi cavi elettrici, guardano come personaggi impenetrabili altri soli illuminati, lune impassibili, paesaggi di rovine. Ombre di cavalieri combattono battaglie impossibili. Personaggi ignoti sono avviluppati da entità più indecifrabili delle squadre della Metafisica, come da pensieri ambigui e irrisolvibili. Città moderne, che fanno eco a New York, sono sfondo



*Battaglia sul ponte*, 1969,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

di camere d'albergo abitate da dei. Un immaginario tanto nuovo e originale quanto sconvolgente, seppur reso con domestica familiarità, sembra concludere l'arco cosmico di un secolo tragico e ambiguo. Anche il tessuto pittorico si fa più chiaro e più magro, leggero, dimenticando le paste lavorate e spesse del periodo "barocco". Stesure di colore quasi trasparente velano le tele con una modernità e velocità di campitura che ricorda la pittura degli anni sessanta: Schifano, Festa, lo stesso Warhol; ma anche l'epoca degli anni venti parigini. Una luminescenza quasi perlacea alona i nuovi dipinti.

La prima apparizione pubblica di queste opere dell'ultimo periodo risale allo stesso 1968, in seno alla monografia pubblicata a cura della moglie dell'artista, Isabella Far.<sup>7</sup> Subito dopo furono presentate alla Galleria Iolas di Milano<sup>8</sup> e alla grande mostra monografica sull'artista tenutasi nel 1970 al Palazzo Reale di Milano;<sup>9</sup> da quel momento furono esposte in numerose mostre in tutto il mondo, rendendo universalmente noto e definitivo quest'ultimo passaggio stilistico: New York, Toronto, Tokyo, Kyoto, Parigi, Bruxelles ecc.



*Il ritorno al castello avito*, 1969,  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Mistero di una stanza di albergo a Venezia, 1974,*  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



*Testa di animale misterioso, 1975,*  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

Scrivono Calvesi di questi quadri, che tra “la prima Metafisica e la ‘nuova’ c’è, volendo, la stessa differenza che esiste tra un miracolo e un gioco di prestigio [...] Nella mente del vecchio de Chirico, si affollano i ricordi delle proprie immagini metafisiche e, come spesso avviene nel ricordo, le cose ricordate sono valutate con un diverso giudizio, viste secondo un’ottica che intanto si è trasformata”.<sup>10</sup> Ancora, giustamente, egli sottolinea il rapporto esplicito e sostanziale con la Pop Art:

I suoi personaggi, i suoi manichini, i suoi oggetti, le sue architetture sono in realtà divenuti giocattoli e il senso del gioco – che pure era già segretamente latente in qualche angolo della prima Metafisica – trionfa ora come una chiave creativa del tutto nuova, vitalizzata da un’assoluta coscienza di libertà e dominio sul proprio mondo poetico e persino psichico; da cui non è più sopraffatto, ma di cui diviene il disincantato regista; o se si vuole il burattinaio di una recita ricca di sorprese; il prestidigitatore di segreti ben conosciuti. Siamo negli anni in cui la Pop Art, proprio una visione dell’arte che in qualche modo si risolve in



Philip Guston, *Pantheon*, 1973,  
collezione privata.

gioco, si affermava in tutto l'occidente. Più che esserne influenzato, de Chirico riesce a entrare in una singolare e probabilmente inconsapevole sintonia con questo clima, per la virtù che ogni grande talento ha di intuire il proprio tempo, ma di guardare anche al di là; giacché è indubbio che la sua proposta scavalca gli anni sessanta per annunciare il “post-moderno” dei successivi decenni. Né è un caso che i giovani “Pop” italiani – da Festa e Ceroli a Del Pezzo o allo stesso Schifano – abbiano guardato con profonda simpatia proprio a de Chirico.<sup>11</sup>

Ma ciò che emerge più chiaramente, da quelle scene di ambiguità sottile e indecifrabile, è il non-senso della vita, e il gioco (se di gioco si tratta) nasconde una melanconia cosmica, profonda, oscura quanto, in fondo, stoica e serena.<sup>12</sup>

L'ultimo periodo di de Chirico ricorda a ben vedere quello dell'ultimo

Picasso: come lui egli riprende figure, temi, stilemi del suo ricchissimo passato, componendoli, smontandoli e ricomponendoli con un senso di gioco sostenuto dalla certezza della propria strada. Le immagini che aveva inventato divengono un repertorio cui attingere con lo scanzonato vigore di un genio creatore che fa i conti con la vita che termina. L'immenso serbatoio delle immagini create, che avevano segnato una delle strade maestre delle avanguardie novecentesche, ora entra paradossalmente in dialogo con la visione “post-moderna”, nella quale architetti, artisti e designer ricompongono, col senso ludico degli estremi eredi di una civiltà, elementi del passato sedimentati nella memoria e nella cultura. Come scrive Lorenzo Canova, “de Chirico, non a caso, per queste opere ha scelto di tornare a una tecnica ‘ridotta’, in cui il disegno progettuale viene vivificato da una stesura cromatica luminosa e accesa, volutamente semplificata per dare più spazio all'idea e alla rivelazione chiara della nuova Metafisica che anticipa molte soluzioni concettuali contemporanee.”<sup>13</sup>

Da Andy Warhol a Mario Ceroli, a Mario Schifano, fino a Philip Guston, David Hockney, Giulio Paolini, Sol LeWitt, da Aldo Rossi a Michael Graves, da Louis Kahn a Philip Johnson, fino al teatro di Bob Wilson, la visione suprema della Metafisica non cessa di creare suggestioni devote nel contemporaneo, con una gittata d'influenza forse unica tra gli artisti protagonisti del Novecento, di nutrire un immaginario che intende raggiungere l'ineffabile potenza del ricordo ancestrale e del sogno.

# Note

## Premessa

<sup>1</sup> *Giorgio de Chirico. Catalogo generale – opere dal 1912 al 1976* (vol. 1/2014); *opere dal 1910 al 1975* (vol. 2/2015); *opere dal 1913 al 1976* (vol. 3/2016); *opere dal 1913 al 1975* (vol. 4/2018), Maretti Editore, Falciano (RSM).

<sup>2</sup> M. CALVESI, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982.

<sup>3</sup> *La Metafisica. Museo documentario*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi (presidente), E. Coen, G. Dalla Chiesa, Ferrara 1981.

<sup>4</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori plastici, 1918-1922*, De Luca, Roma 1980.

<sup>5</sup> ID., *Giorgio de Chirico. "Le rêve de Tobie" 1917. Un interno ferrarese e le origini del Surrealismo*, De Luca, Roma 1980.

<sup>6</sup> ID., *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire. Paris 1911-1915*, De Luca, Roma 1981.

<sup>7</sup> ID. (a cura di), *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929: dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Philippe Daverio, Milano 1982; il libro fu ampliato in un lavoro successivo: *De Chirico: gli anni Venti*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Galleria dello Scudo, Verona 1986-1987, Mazzotta, Milano 1986.

<sup>8</sup> ID., *Giorgio de Chirico: gli anni Trenta*, Benenice, Milano 1991 (nuova ed. Skira, Milano 1995); poi riedito con aggiornamenti: *De Chirico. Gli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Galleria dello Scudo e Museo di Castelvecchio, Verona 1998-1999, Mazzotta, Milano 1998.

<sup>9</sup> G. BRIGANTI, *I nuovi falsari*, in "la Repubblica", 6 settembre 1984; ID., *Non passo e chiudo*, in "la Repubblica", 18 settembre 1984.

<sup>10</sup> *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, M.G. Tolomeo Speranza, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1992-

1993 e Palazzo Ducale, Genova 1993, Carte Segrete, Roma 1992.

<sup>11</sup> La pur bella mostra monografica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma del 1981, a cura di Pia Vivarelli, che cercava di restituire filologicamente, nel secondo volume del catalogo, la biografia e bibliografia dechirichiana, non sfuggiva alla drastica riduzione critica dell'attività successiva alla seconda guerra mondiale.

<sup>12</sup> Tra i numerosi carteggi inediti, fondamentali per la ricostruzione della storia dechirichiana, ricordiamo quello già citato con Breton, e poi quelli con Léonce Rosenberg, Julien Levy, Guillaume Apollinaire, Olga Resnevič Signorelli, Luigi Bellini, Cornelia Silbermann ecc.

<sup>13</sup> Citiamo, oltre alla riedizione degli scritti dechirichiani (Bompiani), E. BOLOGNESI, *Alceste: una storia d'amore ferrarese. Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2014, il recente volume di V. NOEL-JOHNSON, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2017 e l'edizione di G. DE CHIRICO, *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana, Cinisello Balsamo 2018 e il complesso libro di R. DOTTORI, *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018, sul rapporto dell'artista con la filosofia.

<sup>14</sup> P. BALDACCI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997.

<sup>15</sup> *La Metafisica. Museo documentario*, cit.

<sup>16</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984.

<sup>17</sup> J. THRALL SOBY, *Giorgio de Chirico*, Arno Press, New York 1955, pp. 97, 117, 159.

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio N.M. MOCCHI, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Scalpendi, Milano 2017, in cui dati ipotetici resi come certi vengono mescolati a notizie distorte per avallare convinzio-

ni prive di fondamento, ma prolissamente discusse e incrociate per confondere il filo dei veri dati filologici. Per questo nel presente libro riproporremo i soli dati certi, spesso senza commentare con inutili lungaggini pagine volte solo a confonderli.

<sup>19</sup> Sembra decisamente paradossale che, senza il sostegno di alcuna prova e caduto l'unico, fallace dato che sembrava accreditarlo, si possa continuare a credere a un dato non supportato da alcunché.

<sup>20</sup> Cfr. *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione di Giorgio de Chirico. Il caso Baldacci*, in "Metafisica", 11-13, 2014, pp. 353-402.

<sup>21</sup> Nella Fondazione Giorgio e Isa de Chirico è conservata una lucidissima lettera di Wieland Schmied del 31 ottobre 1913, nella quale lo studioso afferma che il falso dipinto *La mélancolie du départ* datato "1913", quindi spacciato come primo periodo metafisico, era stato introdotto nella mostra senza il suo parere (cfr. *Die andere Moderne. De Chirico. Savinio*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci e W. Schmied, Düsseldorf 2001 e München 2001-2002, cat. 25, p. 214). Il miglior contributo (forse l'unico impostato correttamente dal punto di vista filologico) di Baldacci alla storia dechirichiana è certamente *Giorgio de Chirico – Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealists*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, Paolo Baldacci Gallery, New York 1994.

<sup>22</sup> Ne è testimone la raccolta delle 462 lettere relative alla vita professionale e a quella privata dell'artista nella recente pubblicazione a cura di E. Pontiggia, *Lett.*

## Prefazione

<sup>1</sup> M. CALVESI, *Giorgio de Chirico e la "Metafisica continua"*, in "Metafisica", 5-6, 2006, p. 23.

<sup>2</sup> In un altro famoso autoritratto del 1920 ripeterà: "Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?", chiarendo l'identità tra "enigma" e "metafisica delle cose", o "Metafisica" tout court.

## Cap. 1

### L'educazione in Grecia

<sup>1</sup> Il nome Cervetto è di netta origine genovese. Nel certificato di morte di Gemma (redatto il giorno successivo al decesso avvenuto il 14 giugno 1937), è riferita come nata a Genova da Augusto Cervetto e Margherita Rossi; tuttavia la data di redazione, prossima alle leggi razziali che

videro i fratelli de Chirico sospettati di origine ebrea, potrebbe aver indotto a "italianizzarne" la nascita (ringrazio Paolo Picozza che mi ha messo a conoscenza del documento inedito); tuttavia, in data non sospetta, J. COCTEAU (*Le Mystère laïc: Giorgio de Chirico: essai d'étude indirecte / Jean Cocteau; avec cinq dessins de Giorgio De Chirico*, Éditions des quatre chemins, Paris 1928; trad. it. *Il mistero laico: Giorgio de Chirico: saggio di studio indiretto / Jean Cocteau; con cinque disegni di Giorgio De Chirico; introduzione di Alberto Boatto*, Lerici, Cosenza 1979, p. 25) ricorda che "La signora [madre] de Chirico è genovese, come la signora Picasso".

<sup>2</sup> Sulla famiglia de Chirico, cfr. G. DALLA CHIESA, *Verso i luoghi della formazione. Atene: scenario dell'anima. Monaco: strumento della Bildung*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Venezia, Museo Correr, 1° ottobre 1988-15 gennaio 1989, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988, pp. 50-58; N. VELISSIOTIS, *La nascita della "Metafisica" nell'arte di Giorgio de Chirico*, Centro Ellenico di Cultura, Milano 2011; P. PICOZZA, *Evaristo de Chirico*, in "Metafisica", 11-13, 2014, pp. 145-161; N. VELISSIOTIS, *Le origini di Adelaide Mabili e il suo matrimonio con Giorgio de Chirico. Ripristino di una verità*, in *ibid.*, pp. 122-144. Il libro di G. ROOS, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: ricordi e documenti. Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bora, Bologna 1999, che prende in esame anche il periodo greco, è un confuso accumulo di note e documentazioni, spesso male interpretate; in generale è inattendibile perché tenta di identificare le figure dei due fratelli, come fossero gemelli e coetanei, attribuendo le esperienze dell'uno all'altro senza considerare che, nel periodo esaminato, essi hanno dai 14-15 ai 18-19 anni (Savinio) e dai 17-18 ai 22-23 (de Chirico): non v'è chi non si renda conto come le esperienze, letture, riflessioni e intuizioni di un quindicenne non possano confrontarsi con quelle di un diciottenne che già da tre anni frequentava il Politecnico. BALDACCINI (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit.) riporta notizie spesso discordanti sulle radici e origini della famiglia, oltre a tentare di darne un'improbabile lettura psicanalitica (pp. 18-19). Conosco direttamente, per motivi famigliari, avventure amorose di de Chirico intorno ai settant'anni che smentiscono la fantasiosa interpretazione "psicanalitico-sessuale" ivi proposta; anche l'epistolario che ha svelato l'amore sconosciuto per Antonia Bolognesi durante gli anni ferraesi e romani (1917-1919) porta a ben diverse conclusioni, come l'ancora più recente

scoperta di una passione acutissima per Cornelia Silbermann, alla fine degli anni venti, senza contare i due matrimoni, con Raissa Gourievitch e Isabella Pakszwer.

<sup>3</sup> A. SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Mondadori, Milano 1941.

<sup>4</sup> De Chirico scriveva e ovviamente parlava greco correntemente, vivendo in Grecia: ma questa evidenza, testimoniata da una lettera a Dimitris Pikiònis del 1912 (cfr. M. SANTORO, *Lettera di Giorgio de Chirico a Dimitris Pikiònis*, 1912, in "Metafisica", 7-8, 2008, pp. 580-584), come quella della parallela padronanza del tedesco (che porta con sé ben altre implicazioni, come la conoscenza immediata e diretta di Nietzsche e della filosofia tedesca in lingua originale), è stata sottovalutata da gran parte della critica. Va sottolineato che nella lettera a Pikiònis l'artista dimostra una perfetta conoscenza sia della lingua parlata (*dimotiki*) che di quella colta (*katharèvusa*), delle quali fa un uso attento e consapevole, altermandole a seconda dei toni. Vari piccoli errori ortografici (nella difficile trascrizione dei fonemi equivalenti in greco) derivano dalla poca pratica di scrittura greca degli ultimi anni, poiché la grammatica e la sintassi sono invece impeccabili (se letta, la lettera risulta raffinatamente corretta all'ascoltatore).

<sup>5</sup> Giorgio aveva un'istitutrice triestina, di lingua tedesca: cfr. G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 2008, p. 27. In una lettera al padre dell'11 aprile 1895, all'età di sei anni, ricordava: "Studio il mio pianoforte e il Tedesco" (*Lett.*, p. 15).

<sup>6</sup> Su di lui vedi A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942; A. TRIENTE, *Savinio e Mavilis: grecità, identità, lingua*, in "Notos", marzo 2014 ([http://www.revue-notos.net/wp-content/uploads/2014/03/Savinio-e-Mavilis%20AClis\\_NOTOS.pdf](http://www.revue-notos.net/wp-content/uploads/2014/03/Savinio-e-Mavilis%20AClis_NOTOS.pdf)).

<sup>7</sup> Palamàs era peraltro amico di uno dei maestri di pittura di de Chirico al Politecnico, Geòrgios Roilòs, che ne eseguì il ritratto.

<sup>8</sup> A. BARDI (pseudonimo di G. de Chirico), *La vie de Giorgio de Chirico*, in "Sélection, Chronique de la vie artistique", 8, Éditions Sélection, Anversa 1929, p. 21.

<sup>9</sup> *Memorie della mia vita*, p. 36.

<sup>10</sup> Ma anche a Singroù, a poca distanza dall'Olimpeion, sorgevano ciminere. Intorno a Gàzi si trovavano pure le case di tolleranza, che de Chirico avrà probabilmente conosciuto ("Smirneos aveva diciotto anni e frequentava i postriboli nei pressi dell'officina del gas," ricorda A. SAVINIO, *Primo passo*, in "Circoli", V, 4 giugno 1935, p. 434).

<sup>11</sup> Un panorama della cultura greca ai tempi di de Chirico e delle relazioni della famiglia con quell'ambiente è in C. CRESCENTINI, *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, Erreciemme, Roma 2009.

<sup>12</sup> È quanto afferma la madre Gemma in un'intervista a lei e al figlio Andrea sul "Corriere della Sera" del 19 ottobre 1907.

<sup>13</sup> Per una prima indagine cfr. F. BENZI, *Una traccia inedita per le origini dell'influenza di Nietzsche e dell'idea di mito immanente in Giorgio de Chirico: Mavilis e Palamàs*, in "Storia dell'Arte", in corso di pubblicazione.

## Cap. 2

### Monaco di Baviera tra costrizione accademica e formazione intellettuale

<sup>1</sup> Cfr. BALDACCINI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 23.

<sup>2</sup> Anche se generalmente si tende ad affermare che la scelta fu indotta per favorire gli studi musicali del fratello quindicenne Andrea: cfr. *ibid.*, p. 22. Va però notato che mentre per gli studi artistici Monaco rivestiva un prestigio indiscutibile, per quelli musicali l'Italia sarebbe stata certamente più appropriata: cosa che infatti si concretizzò a breve, col trasferimento della madre e del fratello a Milano già nel 1907, mentre Giorgio sarebbe rimasto da solo a Monaco a continuare gli studi accademici. Del resto anche de Chirico, in un'intervista filmata del 1971 con Jean José Marchand (cfr. "Metafisica", 11-13, 2014, p. 319), ricordava: "MARCHAND: Perché sua madre vi portò a Monaco? DE CHIRICO: Perché allora Monaco aveva la reputazione di città in cui la pittura si era molto sviluppata. C'era la Secessione di Monaco che più tardi avrebbe influenzato il Salon d'Automne di Parigi. Inoltre aveva anche la reputazione di città in cui l'accademia era molto importante... l'accademia di pittura, naturalmente. MARCHAND: All'Accademia di Belle Arti lei ha seguito per qualche mese un corso di disegno poi è entrato nella classe di pittura. Che differenza c'era con il Politecnico di Atene? DE CHIRICO: In realtà nessuna. Il sistema era lo stesso."

<sup>3</sup> Non a Ferrara, come afferma Baldacci: cfr. ID., *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., pp. 39-40. Per tale precisazione è decisamente attendibile il ricordo di un caro amico di de Chirico, Giorgio Castelfranco, che esamineremo in seguito: G. CASTELFRANCO, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, Solfanelli, Chieti 2013, pp. 38-39.

Castelfranco era uno storico dell'arte fiorentino, in contatto con de Chirico fin dalla fine del 1919, che acquistò molti dei suoi capolavori metafisici, tra cui *Le Muse inquietanti*. La sua testimonianza è dunque preziosa e precisa, fondata su confidenze personali indotte con un metodo da storico, e in data assai precoce.

<sup>4</sup> La conferma innegabile e definitiva che de Chirico studiò e approfondì in Germania i testi di Nietzsche (probabilmente già conosciuto in Grecia) e Schopenhauer, fatto che alcuni “studiosi” polemici hanno tentato di negare, ci è data da una testimonianza chiarissima resa dall'artista alla prefettura di polizia di Parigi l'8 settembre 1930 (cfr. K. ROBINSON, *Giorgio de Chirico: lettere a Cornelia. Carteggio inedito (1929-1951)*, in “Metafisica”, 14-16, 2017, pp. 146-147), finora inedita, nella quale de Chirico istintivamente afferma, in una circostanza davvero extra-artistica, che “ha soggiornato in Germania per perfezionare l'arte plastica greca e per studiare anche la filosofia tedesca, particolarmente quella di Schopenhauer e di Nietzsche”. Erano evidentemente i suoi veri e più profondi interessi a Monaco, ed egli si astiene persino dal citare il costrittivo (ma “ufficiale”) studio all'Accademia, che evidentemente gli aveva lasciato un ricordo soffocante e poco vitale.

<sup>5</sup> Cfr. *Memorie della mia vita*, p. 72. Il carteggio con Gartz, scritto in tedesco, è pubblicato con traduzione in italiano e inglese in “Metafisica”, 7-8, 2008, pp. 521-579. Fu pubblicato da ROOS in *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., pp. 421-430, e anticipato da BALDACCI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., con gravi imprecisioni. Non solo de Chirico discute con Gartz di Nietzsche come di un argomento tra loro ben noto (dunque necessariamente relativo al periodo monacense, l'unico in cui i due si frequentarono), ma ricordando in seguito, nelle *Memorie*, il fratello di Gartz, Kurt, morto suicida, riferisce di una sua passione smodata e poco nitida per Nietzsche: dovevano averne parlato a lungo insieme (in Germania) per dare un simile giudizio (cfr. più avanti, nota 15).

<sup>6</sup> CASTELFRANCO, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, cit., pp. 83-84.

<sup>7</sup> De Chirico ricorda (*Memorie della mia vita*, pp. 75-76) che mentre attendeva il fratello sfogliava una ricca monografia illustrata su Böcklin: il che non significa ovviamente (come alcuni studiosi hanno ipotizzato) che lo abbia scoperto in quella sede, poiché la famosa collezione Schack (che dovette visitare non appena arrivato nella città) conservava ben 16 capolavori del maestro svizze-

ro. De Chirico accompagnava il fratello in qualità di interprete per la lingua tedesca (DE CHIRICO, *Prefazione alla mostra di Alberto Savinio*, in catalogo della mostra Galleria del Milione, Milano 1940, ora in *Scritti/1*, p. 880): il che ci lascia capire come da una parte Giorgio avesse particolare dimestichezza col tedesco, mentre al fratello mancassero perfino i primi rudimenti della lingua. Ciò spiega probabilmente una delle ragioni più pratiche del trasferimento repentino del giovane Andrea e della madre in Italia, pochi mesi dopo il loro arrivo, già nel marzo 1907.

<sup>8</sup> Cfr. G. DE CHIRICO, *Considerazioni sulla pittura moderna. Parte III. Hans Thoma e Adolfo Menzel*, in “Il Primato Artistico Italiano”, III, 4-5, 15 aprile-15 giugno 1921, ora in *Scritti/1*, pp. 767-773.

<sup>9</sup> Poco prima del soggiorno di de Chirico a Monaco l'atteggiamento ufficiale su Böcklin era stato sancito da un libro di A.J. MEIER-GRAEFE, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Hoffmann, Stuttgart 1905, che lo escludeva dal novero degli esempi accademici tedeschi.

<sup>10</sup> CASTELFRANCO, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, cit., p. 37.

<sup>11</sup> Si tratta di uno dei manoscritti di proprietà di Picasso (già Éluard), risalenti al 1911-1915: cfr. *Mecc.*, p. 17, ora in *Scritti/1*, p. 611.

<sup>12</sup> Del tutto inaccettabile risulta il tentativo di Baldacci (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit.), pieno di forzature e manomissioni filologiche, di ricostruire il percorso iniziale di de Chirico, sia nel periodo tedesco sia in quelli successivi, milanese e fiorentino.

<sup>13</sup> Salvo il periodo delle vacanze estive del 1908, in cui torna in Italia.

<sup>14</sup> *Mecc.*, p. 15 (dal manoscritto Picasso). Ora in *Scritti/1*, p. 607.

<sup>15</sup> *Memorie della mia vita*, p. 73. De Chirico ricorda che, secondo lui, Kurt Gartz non aveva affermato il senso profondo del pensiero di Nietzsche; cercò di spiegarglielo, “ma sentivo che non capiva e non avrebbe capito mai”. La sua conoscenza di Nietzsche era già evidentemente approfondita.

### Cap. 3 Milano e i dipinti “böckliniani”

<sup>1</sup> Abbiamo notato poco sopra che nella versione della sua foto nello studio, conservata dall'artista ed eseguita forse dall'amico Gartz nel 1907 a Monaco, viene persino ritagliato il dipinto sulla sini-

stra (Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma). *La damnatio memoriae* della sua produzione monacense arriva fino all'iconoclastia fotografica.

<sup>2</sup> Anche una citazione tarda di de Chirico, risalente al 1962 (una sintesi biografica in calce alla riedizione delle *Memorie della mia vita* che è estremamente sintetica e sincopata – si pensi che riassume il periodo parigino 1911-1915 con la sola frase “A Parigi continua e sviluppa la sua pittura metafisica” – e non aliena da sviste – ad esempio, data al 1935 il suo viaggio a New York, anziché al 1936), concorda con questa versione: alla sezione 1906-1909, si legge che “Nel 1908 è a Milano [per le vacanze estive: luglio-ottobre 1908]. Avendo ancora in mente le pitture di Arnold Böcklin che, a Monaco, lo colpirono per il loro contenuto poetico e narrativo e per le loro qualità plastiche, dipinge una serie di quadri di sapore boeckliniano e ritratti della madre e del fratello ed anche autoritratti. Poi si reca a Firenze ove visita i musei degli Uffizi e della Galleria Pitti. Dipinge ancora qualche quadro di sapore boeckliniano, ma, influenzato dalle opere di Federico Nietzsche, di cui allora era un fervente lettore [ma poche righe prima riferisce che a Monaco già “si interessa molto di letteratura e filosofia tedesca”: ovviamente di Nietzsche], principia quella serie di quadri che preludono alla pittura metafisica” (*Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 272). È evidente che l'artista riferisce al suo definitivo ritorno in Italia del 1909 le opere böckliniane (tra cui elenca il *Ritratto del fratello* del 1910; degli autoritratti e del ritratto della madre non abbiamo traccia, a meno che non alluda a quelli, più tardi, del periodo fiorentino), non alla breve vacanza milanese del 1908 (c'è infatti un punto dopo quella frase): perché aveva “ancora” in mente le opere che lo colpirono “a Monaco” in precedenza (e lui continua a vivere a Monaco fino all'estate del 1909). D'altra parte egli data coerentemente al 1909 tutte le sue opere di quel genere nei primi volumi del Catalogo generale.

<sup>3</sup> In “Metafisica”, 7-8, 2008, p. 552.

<sup>4</sup> Una prova ulteriore di questo scarto repentino avvenuto a Milano, piuttosto che a Monaco, è data da una successiva lettera, scritta alla fine del 1910 all'amico Fritz Gartz, nella quale afferma: “Lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? Probabilmente Lei non ha nessuna precisa opinione su questo. Glielo dirò io, si chiama Arnold Böcklin, è l'unico uomo che ha dipinto quadri profondi” (*ibid.*, p. 553). Se de Chirico fosse entrato già a Monaco nella sua fase stilistica böckliniana, il suo

amico ne sarebbe certamente stato al corrente, e non avrebbe dovuto rendergli conto della sua ammirazione per il pittore nel 1910, dopo quasi un anno e mezzo dalla sua partenza dalla Germania, come se si trattasse di una rivelazione nuovissima.

<sup>5</sup> Il viaggio a Roma dell'ottobre 1909 fu particolarmente importante per le suggestioni architettoniche che sarebbero ritornate nelle sue opere parigine. Anche la lettura in italiano di un ulteriore libro di Nietzsche (*Al di là del bene e del male*), acquisito a Roma da un antiquario, anche se probabilmente già conosciuto e letto in tedesco, segnò una tappa significativa del suo percorso di avvicinamento alla maturità metafisica (CRESCENTINI, *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, cit., pp. 58-62).

<sup>6</sup> L'11 aprile scrive una lettera all'amico Gartz riferendogli di aver trovato uno studio (in viale Regina Vittoria, non lontano dalla casa in via Lorenzo il Magnifico, dove evidentemente già alloggiava da qualche tempo). Nell'aprile richiede libri in prestito dalla Biblioteca Nazionale di Firenze (vedi oltre); nel gennaio del 1910 era ancora a Milano, non a Firenze, come affermato da Baldacci (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 86), che scambia la data sicuramente 1911 di una lettera a Gartz per 1910.

<sup>7</sup> A differenza di quanto affermato da vari autori (cfr. *ibid.*), Milano oggettivamente non riveste, in quel momento, un significato importante per de Chirico. Si limita a dipingere quadri böckliniani, quali il *Ritratto del fratello*, e probabilmente ad aiutare Andrea nel lavoro di composizione musicale, come farà in seguito a Firenze (lettera a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910: cfr. P. PICOZZA, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in “Metafisica”, 7-8, 2008; F. BENZI, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica. L'“altra” avanguardia italiana, 1910-1911*, in *Secessione e Avanguardia*, catalogo della mostra a cura di S. Frezzotti, Roma 2014, p. 68). La lettera è stata giustamente collocata da Picozza al 26 dicembre. In breve, dopo un viaggio a Venezia per visitare la Biennale, e uno a Roma e Firenze, deciderà di trasferirsi a Firenze, dove si stabilirà all'inizio del 1910 (come si è detto, tra marzo e inizio aprile: il 10 aprile si è sicuramente già trasferito). In realtà nessun documento mostra un interesse particolare nato a Milano, salvo l'ispirazione a Böcklin: piuttosto emerge il desiderio di abbandonarla per una città più consona.

<sup>8</sup> *Mecc.*, p. 15. Ora in *Scritti/1*, p. 607.

<sup>9</sup> Sempre BALDACCI (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 68) lo colloca all'anno prece-

dente, nonostante l'evidenza della data coeva al dipinto, solo per accreditare l'errata ricostruzione cronologica del periodo.

<sup>10</sup> COEN (*Pensavo ai racconti omerici... Carrà / De Chirico 1917-1931 e altri epistolari*, in *La Metafisica. Museo documentario*, cit., p. 133) vede correttamente il costume indossato da Alberto (così come tramandato in famiglia ove ci si riferiva al dipinto come *Ritratto in abito di Amleto*) come quello di Amleto, che Nietzsche cita in *La nascita della tragedia* come "uomo dionisiaco", ma identifica in maniera errata il centauro con Sileno, che invece mai "nella mitologia greca viene raffigurato in veste di centauro". CRESCENTINI (*Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, cit.) riconosce invece correttamente in Chirone l'immagine del centauro. Il significato del costume di Amleto è spiegato nitidamente dalla prima pubblicazione di Alberto, un breve scritto sull'Almanacco della rivista "Coenobium" del 1910 (pubblicato all'inizio dell'anno, pp. 139-140), che ha per soggetto una meditazione sulla morte che pare di fatto un'evoluzione (capziosa, ma evidente) del ragionamento di Amleto sull'essere e il non essere, fulcro del dramma shakespeariano: "Gli òmini [...] temono il 'non essere' perché intanto *sono* e sono abituati a *essere* [...] Ma, se [...] s'immaginasse un'esistenza nella *non esistenza* [...] quale paura [...] proverebbero [...] pensando [...] che dovranno trapassare dal *non essere* all'*essere*: morire, cioè, dalla Morte." L'orgoglio di Giorgio de Chirico per quel primo raggiungimento letterario (piuttosto involuto, in verità, sia nella scrittura che nel concetto) del fratello lo spinge a rappresentarlo emblematicamente come "novello Amleto".

<sup>11</sup> Cfr. nota 7; "Mio fratello ed io abbiamo composto adesso la musica più profonda".

## Cap. 4

### *Il periodo fiorentino e la nascita della Metafisica*

<sup>1</sup> "Leggevo, più che non dipingessi; leggevo soprattutto libri di filosofia ed ero colto da forti crisi di nera malinconia"; *Memorie della mia vita*, p. 79. Quanto affermato da de Chirico è pienamente confermato da un articolo di portata fondamentale (V. NOEL-JOHNSON, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911). La scoperta dei registri della BNCF*, in "Metafisica", 11-13, 2014, pp. 171-211), che identifica i numerosi testi assiduamente letti da de Chirico e Savinio (con interessi deci-

samente divaricati) alla Biblioteca Nazionale di Firenze. A questo primo periodo fiorentino sono da attribuirsi dipinti, come *Serenata*, non dissimili tecnicamente da quelli böckliniani realizzati anche a Milano, ma in cui si accentua l'aspetto "profondo" e misterioso, a confronto con il carattere più esplicitamente mitologico dei precedenti: nulla si può dire sulla loro entità, comunque esigua.

<sup>2</sup> Sulla mostra, vedi J.-F. RODRIGUEZ, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910: Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1994.

<sup>3</sup> CALVESI, *La metafisica schiarita*, cit.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>5</sup> Su questo argomento, e sull'importanza della conoscenza della pittura di Rousseau attraverso il tramite di Soffici e della "Voce", cfr. la dettagliata analisi in BENZI, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica*, cit.

<sup>6</sup> L'approfondimento da parte di de Chirico della filosofia di Nietzsche risale, come si è detto, certamente al soggiorno monacense (anche se già in Grecia ne aveva avuto la prima consapevolezza), così come la conoscenza di Böcklin, anche se questa verrà elaborata pittoricamente solo dopo il trasferimento a Milano.

<sup>7</sup> CALVESI, *La metafisica schiarita*, cit., pp. 55-62.

<sup>8</sup> A. SOFFICI, *Divagazioni sull'arte*, in "La Voce", 22 settembre 1910; cfr. in particolare il paragrafo "Le due prospettive".

<sup>9</sup> CALVESI, *La metafisica schiarita*, cit., p. 56.

<sup>10</sup> P. BALDACCI, *Giorgio de Chirico e il "Novecentismo"*. *Alcune riflessioni*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, Musei San Domenico, Forlì, Silvana, Cinisello Balsamo 2013, p. 372.

<sup>11</sup> De Chirico stesso ricorda come la "visione" della Metafisica gli sia giunta nell'autunno del 1910: da quel momento la poetica dell'autunno, con le sue ombre allungate e le luci marmoree, rimarrà una costante della sua poetica.

<sup>12</sup> A. SOFFICI, *Henri Rousseau*, in "La Voce", 15 settembre 1910: "Ha qualcosa di divino e che se tu l'avvicini essendo stanco ed amareggiato dalla tua intelligenza, ti consola e ti ristora, come se tu respirassi l'aria di un'antica patria che forse sarebbe stato meglio non abbandonar mai". Qui Soffici sembra addirittura prefigurare la tematica dechirichiana della "nostalgia della partenza", dell'abbandono della patria natia.

<sup>13</sup> Narrando la nascita del primo dipinto metafisico, de Chirico ricorda come egli fosse prostrato

fisicamente e moralmente e come la visione gli suscitò un'"immaginazione che risveglia nella nostra anima qualche volta la sorpresa, spesso la meditazione, sempre la gioia di creare". In *Mecc.*, p. 33. Ora in *Scritti/1*, p. 652.

<sup>14</sup> Non ci dilunghiamo in questa sede sulla quantità di analogie tra quanto scritto da Soffici nel suo articolo su Rousseau e il primo de Chirico metafisico, rimandando per ciò a BENZI, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica*, cit.

<sup>15</sup> SOFFICI, *Henri Rousseau*, cit.

<sup>16</sup> *Mecc.*, p. 18. Ora in *Scritti/1*, p. 614.

<sup>17</sup> *Mecc.*, p. 15. Ora in *Scritti/1*, p. 607.

<sup>18</sup> SOFFICI, *Henri Rousseau*, cit.

<sup>19</sup> *Une vie*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 25. Ora in *Scritti/1*, p. 584.

<sup>20</sup> *Une nuit*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 27. Ora in *Scritti/1*, p. 587.

<sup>21</sup> *Août 1911*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 28. Ora in *Scritti/1*, p. 591.

<sup>22</sup> *Une fête*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 34. Ora in *Scritti/1*, p. 653.

<sup>23</sup> *Le chant de la gare*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 33. Ora in *Scritti/1*, p. 652.

<sup>24</sup> *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 31. Ora in *Scritti/1*, p. 649.

<sup>25</sup> *Mecc.*, p. 22. Ora in *Scritti/1*, p. 625.

<sup>26</sup> SOFFICI, *Henri Rousseau*, cit.

<sup>27</sup> *Mecc.*, p. 18. Ora in *Scritti/1*, p. 612.

<sup>28</sup> *Mecc.*, p. 17. Ora in *Scritti/1*, p. 611.

<sup>29</sup> *Mecc.*, p. 18. Ora in *Scritti/1*, p. 613.

<sup>30</sup> *Mecc.*, p. 17. Ora in *Scritti/1*, p. 612.

<sup>31</sup> *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, trad. it. dell'autore, in *Mecc.*, p. 31. Ora in *Scritti/1*, p. 649.

<sup>32</sup> *Memorie della mia vita*, p. 73.

<sup>33</sup> G. DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte*, in "Ars Nova", 3, 1919.

<sup>34</sup> Un ulteriore e significativo riferimento all'interesse di de Chirico per l'arte dei pittori primitivi, benché molto più tardo, ma di straordinaria concretezza, ci è ricordato dal mercante newyorchese di de Chirico, Julien Levy (ringrazio Katherine Robinson per la segnalazione). È il 1936, de Chirico è appena arrivato a New York e Levy lo porta a fare un giro in città con A. Everett "Chick" Austin (direttore del Wadsworth Atheneum di Hartford): "In Sands Street c'è (o c'era) un bar con dei dipinti murali di un primitivo pittore della domenica, di nome italianeggiante e di tecnica misteriosa, alla de Chirico. Ordinammo birra e la bevemmo quando l'aggressivo barman ci disse che se non spostavamo il nostro amico matto (Giorgio) che fissava

furiosamente i murali, avrebbe lui stesso levato di mezzo o l'uno o l'altro. Volevo comprare quei pannelli, li avrei comprati, o almeno avrei imparato il nome del pittore se fossi stato sobrio. Era il mio candidato per l'alloro dell'ispettore della dogana Rousseau. Cosa de Chirico fosse realmente mi si chiarì più tardi, in una delle sale da ballo da marina dove concluderemo la serata. Le luci facevano male, la musica una tortura e i ballerini si lanciavano a destra e a manca in un'agonia che non era né piacevole né simulata. Giorgio aveva davvero paura. Chick ed io ci divertivamo; de Chirico, per un momento l'ho capito, realmente vedeva *le cose come erano*." Lo stupore ipnotizzato di de Chirico davanti al dipinto primitivista rousseauiano ci mostra come fosse attratto e affascinato da quel genere di pittura, e probabilmente riflettesse sulle origini della sua pittura metafisica. Questa testimonianza così acuta fa parte delle memorie (J. LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, J.P. Putnam's Sons, New York 1977) che comprendono un ritratto estremamente introspettivo di de Chirico, ripubblicato in "Metafisica", 7-8, 2008, pp. 707-715.

<sup>35</sup> Il testo di Apollinaire è riportato nella monografia di de Chirico edita da "Valori Plastici", Roma 1919.

<sup>36</sup> A. SOFFICI, *Italiani all'estero*, in "Lacerba", II, 13, 1° luglio 1914, p. 207.

<sup>37</sup> ID., *Henri Rousseau*, cit.

## Cap. 5

### *Un quadro proto-metafisico: Processione su un monte*

<sup>1</sup> L'opera fu datata da de Chirico, in epoca più tarda, al 1908.

<sup>2</sup> M. CALVESI, *La nuova Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi e M. Ursino, 27 aprile-27 settembre 1995, sede RTV, già Palazzo dei Congressi, Repubblica di San Marino, De Luca, Roma 1995, pp. 19-20. L'evidenza della notazione ha fatto accettare unanimemente tale influenza.

<sup>3</sup> Sul dipinto cfr. anche L. LECCI, *Su un antico quadro di Giorgio de Chirico. Processione su un monte*, in "Metafisica", 1-2, 2002, pp. 223-228. L'autore rileva che il dipinto di Cottet, *L'uffizio della sera in Bretagna*, fu esposto nel 1903 alla Biennale di Venezia, e in seguito, nel 1907, fu esposta, sempre alla Biennale, l'acquaforte colorata di medesimo soggetto. In queste due occasioni poté sicuramente vederlo Innocenti, che forse vi

si ispirò per il dipinto esposto nel 1909. Mentre de Chirico, che visitò la Biennale del 1909 ma non fu presente a quella del 1907, poteva conoscere l'immagine di Cottet solo da una riproduzione, fatto piuttosto improbabile. Inoltre, nel quadro di Innocenti la strada percorsa dalle figure è in salita, con in cima la chiesa, come nell'opera di de Chirico, mentre nel dipinto di Cottet è in pianura. Lecci incorre nell'errore di datare il dipinto di de Chirico al 1909, dando per scontata una scorretta datazione della nascita della Metafisica nel 1909, come erroneamente sostenuto da alcuni autori (Baldacci, Roos).

<sup>4</sup> Cfr. *Lo stupore nello sguardo. La fortuna di Rousseau in Italia da Soffici e Carrà a Breveglieri*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Fondazione Stelline, Milano, Silvana, Cinisello Balsamo 2011, p. 96.

## Cap. 6

### *Il primo enigma metafisico: L'enigma di un pomeriggio d'autunno*

<sup>1</sup> *Mecc.*, pp. 31-32 (ca. 1912-1913). Ora in *Scritti/1*, p. 650.

<sup>2</sup> NOEL-JOHNSON, *La formazione di de Chirico a Firenze*, cit., pp. 175, 179.

<sup>3</sup> SOBY, *Giorgio de Chirico*, cit.

<sup>4</sup> SOFFICI, *Henri Rousseau*, cit. Un ulteriore, preciso riscontro della lettura attenta e fulminante di questo brano di Soffici, e della duratura impressione che dovette avere sulle sue riflessioni, lo troviamo alcuni anni dopo in un testo di de Chirico che lo parafrasa esplicitamente: "Dietro i muri rettilinei (rossi del rosso cotto delle mattonelle intrecciate), lungo gli opifici e le costruzioni suburbane, dietro le porte e le persiane serrate degli immobili cittadini"; si tratta della prima versione di *Zeusi l'esploratore* inviata a Giuseppe Raimondi, che nella versione definitiva, pubblicata su "Valori Plastici", verrà emendata proprio da questi più espliciti riferimenti all'articolo di Soffici (cfr. G. DE CHIRICO, *Zeusi l'esploratore e la corrispondenza con Giuseppe Raimondi*, a cura di V. Malerba, Raffaelli Editore, Rimini 2018, p. 19).

<sup>5</sup> La lettera è pubblicata con una datazione errata da ROOS, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., pp. 421-430 (anticipato da BALDACCIO, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit.). La questione è stata ampiamente esaminata da PICOZZA, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, cit.; ID., *Betraying de Chirico: la falsificazione*

*ne della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in "Metafisica", 9-10, 2011, pp. 28-58. Per la datazione al 26 dicembre 1910 della lettera, cfr. nota 7 del cap. 3.

<sup>6</sup> Cfr. nota precedente. La lettera è databile per Picozza al 5 gennaio, per chi scrive tra il 9 e il 14 gennaio 1911.

## Cap. 7

### *L'enigma dell'oracolo*

<sup>1</sup> Il quadro è datato 1910, ma probabilmente fu rifirmato e datato in un secondo momento poiché esiste sul dipinto un'altra firma a monogramma; l'esecuzione va comunque collocata nell'autunno del 1910.

<sup>2</sup> F. BENZI, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, M.G. Tolomeo Speranza, cit. Il testo è stato ripubblicato con aggiunte in F. BENZI, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea*, Electa, Milano 2004. L'identificazione è stata riconosciuta ampiamente: cfr. BALDACCIO, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., nota 59, p. 85. Un'altra ipotesi sulla localizzazione è stata formulata recentemente da N. Velissiotis, il quale indica un paesino sopra Volos, Makrinitsa, sul monte Pelio. Cfr. N. VELISSIOTIS, *La nascita della "Metafisica" nell'arte di Giorgio de Chirico*, cit., p. 11.

<sup>3</sup> C. MAURRAS, *Anthinèa. D'Athènes à Florence*, Ernest Flammarion, Paris 1901 (ed. 1936, in particolare cfr. *Préface* e pp. 169-170). Si rimanda a un successivo studio questo argomento forse marginale ma non inessenziale. Tra le frasi di Maurras: "Un soggiorno a Firenze mi fece capire la rassomiglianza della Grecia e della Toscana in ciò che hanno di migliore"; un brano sembra addirittura aver ispirato la suggestione – e la conseguente descrizione – del primo dipinto metafisico: "Così mi tornavano in mente le *silhouettes* familiari di Firenze. A dispetto della grande instabilità della loro natura, esse si componevano con i monumenti. Per tutta la sera, io non mi potei disfare di questo sogno persecutore, animato e regolato dal soffio primaverile che, d'inverno come d'estate, si leva palpitando dall'Arno fiorentino. La sensazione non era nuova. La provai dal momento del mio arrivo. Ma essa diveniva, accentuandosi, un'ebbrezza [...] Seguendo il mio cammino in uno stato di sogno ancora malinteso, passai a via Dante davanti alla casa paterna del più amoroso dei poeti [...] Questa facciata magra e umile, che ha il carattere

di una trasposizione architettonica del personaggio del poeta."

<sup>4</sup> SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., ed. Einaudi, Torino 1973, p. 58.

<sup>5</sup> Non c'è motivo di datare diversamente il disegno di Savinio, che fu donato direttamente dall'artista al collezionista Angelo Signorelli (primo italiano ad acquistare un quadro di de Chirico): Savinio stesso gli attribuiva una data prossima alla donazione (1918), ben ricordata in famiglia, con la quale fu pubblicato (*Alberto Savinio*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Fonti, P. Vivarelli, Palazzo delle Esposizioni, Roma, De Luca, Roma, 1978, cat. dis. 1, s.p.) e che la mia amica Vera Signorelli Cacciatore (già proprietaria dell'opera e amica di Savinio, che qui ricordo con affetto) mi ha personalmente confermato. Anche De Pisis, descrivendolo, lo riferisce al periodo "ferrarese", di cui era testimone quotidiano (ciò potrebbe anticiparlo al 1917, data comunque coerente con quel torno di anni: cfr. F. De Pisis, *La cosiddetta "Arte Metafisica"*, in "Emporium", XLIV, 11, novembre 1938, p. 257): nessuna evidenza documentaria permette di antedatere il disegno, come talvolta arbitrariamente è stato fatto (cfr. P. BALDACCIO, *A. Savinio. Musician, Writer and Painter*, cat. mostra, Paolo Baldacci Gallery, New York 1995, p. 17 e BALDACCIO, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit.). La storia critica del foglio è riassunta in P. VIVARELLI, *Alberto Savinio: catalogo generale*, Electa, Milano 1996, p. 230. Il foglio risulta quindi, oggettivamente, un riecheggiamento del dipinto dechirichiano *L'enigma dell'oracolo*, non una sua anticipazione.

<sup>6</sup> *Mecc.*, p. 22. Ora in *Scritti/1*, p. 625 (il testo è datato 15 giugno 1913).

<sup>7</sup> *Mecc.*, p. 21. Ora in *Scritti/1*, p. 623.

## Cap. 8

### *L'enigma dell'ora*

<sup>1</sup> Il dipinto è stato correttamente identificato da PICOZZA, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, cit., pp. 37-38, come uno dei primissimi quadri metafisici realizzati dall'artista, ancora nel 1910, citato implicitamente (con le misure esatte) in una lettera della fine dell'anno a Fritz Gartz.

<sup>2</sup> L'identificazione spetta a SOBY, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 58.

<sup>3</sup> F. PIRANI, *L'ora meridiana in Giorgio de Chirico*, in "Art e Dossier", 74, dicembre 1992, pp. 23-26.

<sup>4</sup> ID., *L'ora meridiana in de Chirico e Ungaretti*, in *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il '900 romano*, a cura di F. Pirani, G. Raimondi, Palombi, Roma 2013, pp. 19-33.

<sup>5</sup> G. DE CHIRICO, *Zeusi l'esploratore*, in "Valori Plastici", I, 1918: "Il mondo è pieno di demoni," diceva Eraclito l'Efesio, passeggiando all'ombra dei portici, nell'ora grava di mistero del meriggio alto, mentre nell'abbraccio asciutto del golfo asiatico, l'acqua salsa bollicava sott' il libeccio meridiano. *Bisogna scoprire il demone in ogni cosa.*"

<sup>6</sup> ID., *Gaetano Previati*, in "Il Convegno", I, 7, agosto 1920, pp. 29-36.

<sup>7</sup> F. PIRANI, *L'ora meridiana in de Chirico e Ungaretti*, cit., p. 23.

<sup>8</sup> *Mecc.*, p. 33. Ora in *Scritti/1*, p. 652.

<sup>9</sup> *Mecc.*, p. 34. Ora in *Scritti/1*, p. 653.

<sup>10</sup> *Mecc.*, p. 36. Ora in *Scritti/1*, p. 656.

<sup>11</sup> "L'enigma dell'oracolo conteneva un lirismo di preistoria greca" (*Memorie della mia vita*, p. 85).

## Cap. 9

### *Parigi, la metafisica della nostalgia*

<sup>1</sup> G. APOLLINAIRE, *La vie artistique*, in "L'Intransigeant", 9 ottobre 1913.

<sup>2</sup> G. DE CHIRICO, *Guillaume Apollinaire*, in "Ars Nova", 2, 1918.

<sup>3</sup> C. CARRÀ, *L'italianismo artistico e i suoi denigratori*, in "Il Selvaggio", 30 dicembre 1927.

<sup>4</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, traduzione dal tedesco di E. Ruta, Laterza, Bari 1919, pp. 22-23.

<sup>5</sup> R. ALLARD, in "La côte", 18 ottobre 1912.

<sup>6</sup> L. VAUXCELLES, in "Gil Blas", 30 settembre 1912.

<sup>7</sup> *La mélancolie du départ, L'énigme de l'heure, L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi.*

<sup>8</sup> L'inizio del rapporto tra de Chirico e Apollinaire si stabilisce tra l'inverno 1912 e la prima metà del 1913 (a questo proposito, cfr. *infra*).

<sup>9</sup> G. DE CHIRICO, *Quelques perspectives sur mon art*, in "L'Europe centrale", aprile 1935: "Ricorda quest'alleanza conclusa tra gli dei e gli uomini che impregna tutta l'arte greca. Dall'essere mescolati alla vita degli uomini, gli dei non ne divenivano che maggiormente divini. Io ho sentito questo a Olimpia durante una notte di chiaro di luna vedendo dall'esterno, attraverso le finestre del museo costruito tra i pini e le rovine, sulle rive dell'Alfeo dall'acqua fangosa, la statua di Hermes, capolavoro di Prassitele. Questa statua riposa su

un plinto molto basso, che fa sì che quando ci sono dei visitatori, essa anche sembra vivere. Si direbbe che essa si stia per muovere, parlare e anche mettersi a camminare, uscire, scomparire.”

<sup>10</sup> BARDI (pseudonimo di Giorgio de Chirico), *La vie de Giorgio de Chirico*, cit., pp. 20-26.

<sup>11</sup> DE CHIRICO, *Zeusi l'esploratore*, in “Valori Plastici”, cit.

<sup>12</sup> Nel marzo 1912 de Chirico torna, per obblighi militari, a Torino, ma dopo pochi giorni diserta e ritorna definitivamente a Parigi (F. ROVATI, *Giorgio de Chirico disertore e contumace: i documenti processuali 1911-1913*, in “Studi on line”, II, 3, 1° gennaio-30 giugno 2015, pp. 1-5).

<sup>13</sup> De Chirico stesso ricorda l'importanza di Torino, associata alla follia di Nietzsche, in un suo passo più tardo (*Quelques perspectives sur mon art*, in “L'Europe centrale”, cit.).

<sup>14</sup> Antonelli lasciò alla sua morte (1888) la Mole praticamente terminata; quel fatale 1888 segnò anche la pazzia torinese di Nietzsche e la nascita dello stesso de Chirico: poteva il pittore, in visita alla città, non rendersene conto?

<sup>15</sup> Cfr. CALVESI, *La metafisica schiarita*, cit., pp. 58-60.

<sup>16</sup> BENZI, *I luoghi di de Chirico*, cit., pp. 50-51. Vedi anche ID., *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea*, cit., p. 92; Soby, ad esempio, l'associava ai colonnati di templi romani come quello di Vesta (*Giorgio de Chirico*, cit., p. 51).

<sup>17</sup> *Mecc.*, p. 28. Ora in *Scritti/1*, p. 591 (il testo è datato “agosto 1911”).

<sup>18</sup> *Mecc.*, p. 20 (il testo è databile 1912-1914 ca.). Ora in *Scritti/1*, p. 616.

<sup>19</sup> *Mecc.*, p. 23 (testo datato 15 giugno 1913). Ora in *Scritti/1*, p. 626.

<sup>20</sup> BENZI, *I luoghi di de Chirico*, cit., p. 51.

<sup>21</sup> FAGIOLO DELL'ARCO (*L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924*, cit., nota 52) la sposta inspiegabilmente al 1914: ma la pittura, ancora morbida e sfumata, coincide perfettamente con una datazione ancora al 1912.

<sup>22</sup> Lettera di de Chirico a Friz Gartz del 26 dicembre 1910 (cfr. nota 7 del cap. 3).

<sup>23</sup> La prima lirica del volumetto, *Nur Narr! Nur Dichter! (Solo giullare! Solo poeta!)*, è tratta dal *Canto della melanconia*, nella IV parte di *Così parlò Zarathustra*, e il tema è ripreso in diverse liriche.

<sup>24</sup> Le palme compaiono anche nel dipinto *L'arrivée*, dello stesso anno.

<sup>25</sup> In *Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti...*: “A me, un Europeo sotto le palme”; “Quest'aria bellissima respirando, / con nari turgide come calici, / senza futuro, senza ricordi, / eccomi qui sedu-

to, / voi amiche graziosissime, / e guardo come la palma, / quasi una danzatrice, / si piega flessuosa e sull'anca si dondola.”

<sup>26</sup> Sulla cronologia dei rapporti tra de Chirico e Apollinaire, vedi il capitolo 11. L'incrocio tra il poema e la serie di dipinti di Arianna è stato suggerito da M. GALE, *Rewinding Ariadne's Thread: De Chirico and Greece, Past and Present*, in *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, Philadelphia Museum of Art, 2002-2003, catalogo della mostra a cura di M.R. Taylor, Merrell, London e Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2002, pp. 54-55. Il catalogo è interessante, e svolge un'indagine prevalentemente stilistica e iconografica sul ciclo di dipinti, sottolineando come vi si colgano diacronicamente le molteplici aperture stilistiche di de Chirico all'arte delle avanguardie francesi, nel 1912 e soprattutto nel 1913: da Picasso e Matisse, fino a Duchamp, Medardo Rosso e Archipenko. Il rapporto con Nietzsche è accennato più genericamente, centrato sul legame con Dioniso.

## Cap. 10

### *L'evoluzione della Metafisica tra 1912 e 1913*

<sup>1</sup> *L'énigme de l'heure*, 1910.

<sup>2</sup> *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1912.

<sup>3</sup> Si tratta dello studio al 115 di Rue Notre-Dame-des-Champs, che lo stesso mese de Chirico lascia per il nuovo al 9 di Rue Campagne-Première. Il primo indirizzo è citato nelle recensioni di A. Tabarant (“Paris-Midi”, 8 ottobre 1913) e di Apollinaire (*La vie artistique*, in “L'Intransigeant”, 9 ottobre 1913), mentre Maurice Raynal (in “Gil Blas”, 16 ottobre 1913) cita il nuovo indirizzo di Rue Campagne-Première, dove evidentemente de Chirico si era appena trasferito, riallestendo la mostra.

<sup>4</sup> *Memorie della mia vita*, p. 88.

<sup>5</sup> I dipinti eseguiti fino a quel momento erano sicuramente i seguenti: *L'énigme d'un après-midi d'automne*, *L'énigme de l'oracle*, *L'énigme de l'heure* (1910); *Portrait de l'artiste par lui-même, Ritratto della madre* (1911); *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, *Les plaisirs du poète*, *Solitude (Melanconia)*, *La lassitude de l'infini* (prima metà 1912); *La méditation matinale*, *La méditation automnale*, *L'arrivée* (seconda metà 1912); *Crisantemi*, del 1912 (datato), è un dipinto atipico e non facilmente collocabile nell'anno; *La mélancolie du départ*, già esposto nel marzo 1913, non è identificabile, ma

potrebbe essere ipoteticamente *L'arrivée*, molto vicino ai dipinti della seconda metà del 1912, cui successivamente de Chirico potrebbe aver cambiato il titolo.

<sup>6</sup> G. APOLLINAIRE, *La vie artistique*, in “L'Intransigeant”, 9 ottobre 1913. Apollinaire cita *L'énigme de l'oracle*, *La tristesse du départ*, *L'énigme de l'heure*, *La solitude* e *Le sifflement de la locomotive*. *La tristesse du départ* (forse *La mélancolie du départ* citato alla nota precedente?) e *Le sifflement de la locomotive* non sono identificabili se non ipoteticamente.

<sup>7</sup> *Portrait de Madame L. Gartzzen, La mélancolie d'une belle journée, La tour rouge, Étude*. Un quinto dipinto era esposto, fuori catalogo: una testa di *Aurora* menzionata da alcune recensioni, di cui non si ha alcuna traccia (cfr. BALDACCI, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 198).

<sup>8</sup> L'ispirazione a Van Gogh traspare anche in dipinti come *L'incertitude du poète*, sempre del 1913.

<sup>9</sup> Ad esempio *Le rêve transformé*.

<sup>10</sup> APOLLINAIRE, *La vie artistique*, cit.

<sup>11</sup> Scrivendo a Paul Guillaume, il 3 giugno 1915 (*La pittura metafisica*, catalogo della mostra a cura di G. Briganti, E. Coen, Neri Pozza, Vicenza 1979, p. 114; ora in *Lett.*, p. 63), de Chirico lo chiama affettuosamente “caro metafisicizzante” (*métaphysicisant*), a riprova che si trattava di un termine corrente tra loro e semanticamente preciso.

<sup>12</sup> Lo suggerisce, con una ipotesi suggestiva ma al momento indimostrabile, TAYLOR, *Between Modernism and Mythology: Giorgio de Chirico and the Ariadne Series*, in *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra a cura di M.R. Taylor, cit., p. 41.

<sup>13</sup> Ardengo Soffici aveva pubblicato, nello stesso cruciale (per de Chirico) periodo del saggio su Rousseau, un articolo intitolato *Divagazioni sull'arte*, sempre sulla “Voce” (22 settembre 1910), in cui faceva un'analisi della prospettiva medievale, e suggeriva di usare “come fanno i grandi moderni e come fecero i grandi primitivi, della prospettiva psicologica anziché di quella geometrica”. In particolare il paragrafo “Le due prospettive” deve sicuramente aver influenzato profondamente de Chirico.

## Cap. 11

### *Apollinaire e l'avanguardia*

<sup>1</sup> Sull'attività critica di Apollinaire su de Chirico, cfr. W. BOHN, *Metaphysics and Meanings: Apol-*

*linaire's Criticism of Giorgio de Chirico*, in “Arts Magazine”, 55, 7, marzo 1981, pp. 109-113.

<sup>2</sup> Apollinaire fornisce la data 1912 rispetto al loro incontro: “È nel 1912 che ho avuto occasione di dire ad alcuni giovani pittori come Chagall e come G. de Chirico: ‘Andate avanti! Voi avete un talento che vi destina all'attenzione!’” (G. APOLLINAIRE, *Nouveau peintres*, in “Les Arts”, 15 giugno 1914, ora in *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, Paris 1991, vol. II, p. 824); de Chirico da parte sua riferisce, molto puntualmente, che dopo l'esposizione dell'ottobre “dietro consiglio di persone che conoscevano l'ambiente”, andai a trovare Guillaume Apollinaire” (*Memorie della mia vita*, p. 86). Tuttavia Apollinaire non scrisse dei dipinti esposti nel marzo 1913 al Salon des Indépendants, dunque il rapporto era, nella prima parte del 1913, ancora aleatorio.

<sup>3</sup> K. ROBINSON, *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire. Parigi-Ferrara 1914-1916*, in “Metafisica”, 7-8, 2008, pp. 599-610. Da una lettera del 26 gennaio 1914 (ora in *Lett.*, p. 49), in cui de Chirico invita per la prima volta a casa sua lo scrittore, capiamo anche che Savinio a quella data non conosceva ancora Apollinaire.

<sup>4</sup> *Onirocritique* fu pubblicata su “La Phalange” del 15 febbraio 1908; le frasi citate sono tratte da un articolo su Jean Royère pubblicato sempre su “La Phalange” del 15 gennaio 1908.

<sup>5</sup> CASTELFRANCO, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, cit., pp. 38-39.

## Cap. 12

### *Il Ritratto di Guillaume Apollinaire e lo spazio onirico della Metafisica*

<sup>1</sup> La storia del quadro, acquistato dal Musée National d'Art Moderne di Parigi dagli eredi di Apollinaire, è semplice: eseguito nel 1914, probabilmente entro l'estate (a partire da luglio Apollinaire non sarà più a Parigi per questioni belliche), il dipinto viene comprato successivamente da Paul Guillaume con lo scopo di donarlo ad Apollinaire (cfr. lettera di G. de Chirico a Francesco Meriano del 20 luglio 1918, *Lett.*, p. 175); esso rimane in deposito presso de Chirico fino al maggio dell'anno successivo. Apollinaire infatti pregherà Guillaume di farlo consegnare, direttamente dal pittore, a casa sua: “à M. Paul Guillaume, 6 Mai 1915/ Mio caro amico. Le sarei riconoscente di mandare a G. de Chirico di portare, o far portare presso la mia portiera, che lo metterà in casa

mia, il mio ritratto come uomo-bersaglio [*homme-cible*, N.d.A.]. Sarei contento di sapere che si trova presso di me”; “Mio caro amico. Avrei preferito che l'uomo-bersaglio fosse presso di me, dove mia madre avrebbe potuto guardarlo a piacimento, poiché oltre ad essere un'opera singolare e profonda, è anche un ritratto rassomigliante, un'opera o piuttosto una silhouette come se ne facevano all'inizio del XIX secolo” (le due lettere di Apollinaire a Guillaume sono pubblicate in “Les Arts à Paris”, 7, gennaio 1923). Un'analisi approfondita e definitiva di questo dipinto è in BENZI, *I luogbi di de Chirico*, cit. Il testo è stato ripubblicato in ID., *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea*, cit. Una lettura del dipinto fatta da W. BOHN, *Giorgio de Chirico, Apollinaire e la ritrattistica metafisica*, in “Metafisica”, 11-13, 2014, pp. 67-74, dimentica le lettere chiarissime di Apollinaire a Guillaume qui citate, e l'interpretazione del ritratto di Apollinaire identificato nella testa in primo piano anziché nella silhouette (*homme-cible*) lo conduce a conclusioni errate.

<sup>2</sup> Cfr. la lettera del 26 gennaio 1914, nella quale de Chirico riferisce ad Apollinaire che sua madre e suo fratello lo vorrebbero conoscere (ROBINSON, *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire*, cit., p. 600; ora in *Let.*, p. 49).

<sup>3</sup> *Memorie della mia vita*, p. 86.

<sup>4</sup> A. SAVINIO, *Achille innamorato*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 49. Il ricordo è da riferirsi sicuramente al 1914, perché, a differenza del fratello, Savinio non conosce Apollinaire prima della fine del gennaio 1914.

<sup>5</sup> Per una ricostruzione filologica delle fasi di composizione del *Poète assassiné*, cfr. gli apparati critici di Michel Décaudin all'edizione completa delle opere in prosa di Apollinaire (G. APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, Paris 1988, vol. I).

<sup>6</sup> M. Décaudin (*ibid.*, vol. I, p. 1160) ipotizza come fonte per il nome Croniamantal una contrazione di Cro-Magnon e di Neanderthal, a significare che il poeta è l'uomo originale, mitico e primigenio. Tuttavia mi pare assai più convincente un'etimologia dal greco: “divinatore dell'eternità”.

<sup>7</sup> BENZI, *I luogbi di de Chirico*, cit.

<sup>8</sup> Nel XVII capitolo, intitolato “Assassinat”, siamo quasi alla fine della storia; il capitolo, redatto tra il 1911 e il 1913 (cfr. M. Décaudin, in APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, vol. I, cit., p. 1157), inizia così: “Comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort” (*ibid.*, p. 294). Orfeo-Croniamantal-Apollinaire, come poeta-vate, era predestinato alla morte violenta,

al martirio. Egli dunque incontra il suo avversario, il falso poeta Tograth acclamato dalla folla, e lo aggredisce; ma la “populace” lo lapida: prima viene colpito da un manganello, poi da una pietra, da uno schiaffo e da uno sputo sulla faccia (come Cristo nella via crucis), ma è il colpo di una canna che gli acceca un occhio che lo abbatte (è il veggente che viene privato della vista); infine la folla (le donne, in particolar modo, che come le baccanti che uccisero Orfeo il poeta) fa scempio del suo corpo, riducendolo come “il riccio della castagna marina” (*ibid.*, p. 300).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>10</sup> Questo particolare è stato suggerito da FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire*, cit., p. 9.

<sup>11</sup> G. DE CHIRICO, *Guillaume Apollinaire*, in “Ars Nova”, 2, 1918.

<sup>12</sup> “Nei nostri vivai, nei vostri stagni, / Carpe, quanto vivete a lungo. / La morte forse vi dimentica, / Pesci della melanconia” (G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Gallimard, Paris 1990, p. 25).

<sup>13</sup> “Che il tuo cuore sia l'esca e il cielo, la piscina. / Poiché, pescatore, quale pesce d'acqua dolce o marina / Eguaglia, per forma e per sapore, / Questo bel pesce divino che è Gesù, Mio Salvatore?” (*ibid.*, p. 20). È Orfeo che parla in questi versi del *Bestiaire*.

<sup>14</sup> G. APOLLINAIRE, *Le poète assassiné*, cap. XIII, in ID., *Œuvres en prose complètes*, vol. I, cit., pp. 275-276.

<sup>15</sup> La inventa Mercurio, che poi la dona ad Apollo.

<sup>16</sup> Cfr. la poesia *La tortue*, nel *Bestiaire*. FAGIOLO DELL'ARCO (*Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire*, cit., p. 12) ha proposto questa strana interpretazione, priva di qualsiasi plausibilità.

<sup>17</sup> DE CHIRICO, *Zeusi l'esploratore*, in “Valori Plastici”, cit.

<sup>18</sup> Ci conferma questa lettura un brano più tardo di Jean Cocteau, che nel *Mystère laïc* (Lericci, Cosenza 1979, p. 73) allude certamente a questa testa con una frase il cui contenuto può aver derivato solamente da una confidenza dechirichiana: “Certe statue greche portano occhiali affumicati perché il sole non finisca di accecarle”.

<sup>19</sup> Cfr. BENZI, *I luogbi di de Chirico*, cit. All'inizio del *Poète assassiné*, la madre del poeta Croniamantal ha un fugace incontro amoroso con un musicista ambulante, in seguito al quale concepisce il protagonista della storia; le prime parole che ella rivolge al futuro padre del bambino sono: “Hahaha. Hohoho. Hihihhi. Tes paupières ont la couleur des lentilles d'Egypte” (APOLLINAIRE,

*Œuvres en prose complètes*, vol. I, cit., p. 228). In francese *lentille* significa sia lente (degli occhiali) sia lenticchia. Il busto di marmo che campeggia nella parte bassa del quadro potrebbe dunque rappresentare il busto del padre di Apollinaire idealizzato e incumbente (anche perché mai conosciuto: un altro vuoto psicologico tra gli altri vuoti del quadro), le cui palpebre (o gli occhiali che coprono le palpebre) sono nere. Apollinaire era infatti figlio naturale di un padre ignoto (forse di un vescovo romano, o forse di un certo Francesco Flugi d'Aspermont, che comunque abbandonò la madre quando lui aveva solo cinque anni e non lo riconobbe mai) e di una madre avventuriera di nobile origine polacca. Egli non parlò mai durante la sua vita, neppure con le persone più intime, del padre, velandolo di un mistero che incuriosiva oltremodo i suoi amici: tanto da poter divenire un enigma segreto e incumbente, trasformato nel quadro in statua fredda e velatamente minacciosa di un moderno Commendatore (stranamente è anche l'unico elemento concreto in un quadro fatto di puri segni spirituali, di rappresentazioni “vuote”).

<sup>20</sup> S. REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Picard, Paris 1909. Fin dal 1910 de Chirico legge i libri di Reinach (NOEL-JOHNSON, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911)*, cit., p. 192). L'aspetto interessante è che condivide questa lettura con Guillaume, e dunque probabilmente anche con Apollinaire.

<sup>21</sup> “È la fatalità. *Veniet felicior aetas!!*, come direbbe Sal. Reinach”; in *Let.*, p. 63.

### Cap. 13

#### *De Chirico e Apollinaire: i non-luogbi dell'ultima Metafisica parigina, i manichini*

<sup>1</sup> R. LONGHI, *Al dio ortopedico*, in “Il Tempo”, 22 febbraio 1919. Già M. CALVESI (*La metafisica schiarita*, cit., pp. 94-100), ricostruendo la genesi della figura del manichino, aveva messo in discussione l'affermazione longhiana.

<sup>2</sup> Cfr. cap. XVII, risalente a idee del 1904 ma riscritto tra il 1911 e il 1913.

<sup>3</sup> Cfr. cap. XIV, la cui elaborazione iniziale risale agli anni 1911-1912.

<sup>4</sup> Nel bombardamento fu ucciso un vecchio signore e una bambina ebbe una gamba “sfraccellata”, come ricorda l'artista nelle sue *Memorie (Memorie della mia vita*, p. 89). In seguito a questi episodi si recò, con la madre, il fratello e Paul

Guillaume, in Normandia per qualche settimana, a partire dalla fine di agosto.

<sup>5</sup> Il pannello è ripreso letteralmente da una statua di Kore come dama romana dei Musei Capitolini di Roma. L'individuazione spetta a E. LA ROCCA, *L'archeologia nell'opera di de Chirico. Alcune note*, in *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981, De Luca, Roma 1981, pp. 33-34.

<sup>6</sup> Cfr. M. CALVESI, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, in *De Chirico nel Centenario della nascita*, catalogo della mostra, cit., pp. 16-17.

<sup>7</sup> Cfr. G. APOLLINAIRE, *La fin de Babylone*, Bibliothèque des curieux, Paris 1914, cap. XV.

<sup>8</sup> Cfr. ID., *Œuvres en prose complètes*, vol. I, cit., p. 240; J. CLAIR, *Dans la terre de l'Histoire*, in *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di W. Rubin, W. Schmied, J. Clair, Parigi, Centre Georges Pompidou, 24 febbraio-25 aprile 1983, p. 45: Claire paragona molto acutamente il cannone con le due palle e i carciofi del dipinto *La conquête du philosophe* all'Omphalos di Delos (in realtà una rappresentazione del fallo dedicata a Dioniso).

<sup>9</sup> Cfr. G. DALLA CHIESA, *La vicenda parigina della metafisica*, in *La metafisica. Museo documentario*, cit., pp. 75-102.

<sup>10</sup> Cfr. BALDACCI, *Giorgio de Chirico, l'estetica del Classicismo e la tradizione antica*, in FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, cit., p. 54.

<sup>11</sup> G. DE CHIRICO, *Carlo Carrà*, in “La Vraie Italie”, 2, 1919 (l'articolo fu inviato alla rivista all'inizio di aprile).

<sup>12</sup> ID., *L'arte metafisica della mostra di Roma*, in “La Gazzetta Ferrarese”, 18 giugno 1918.

<sup>13</sup> ID., *Il ritorno al mestiere*, in “Valori Plastici”, 11-12, novembre-dicembre 1919.

<sup>14</sup> A. SAVINIO, *Hermaphrodite*, Libreria della Voce, Firenze 1918; ed. Einaudi, Torino 1974, p. 202.

<sup>15</sup> *Mecc.*, p. 15. Ora in *Scritti/1*, p. 607.

<sup>16</sup> SOFFICI, *Italiani all'estero*, cit.

### Cap. 14

#### *La prima Metafisica ferrarese*

<sup>1</sup> In una lettera a Guillaume del 16 settembre 1915 (*Let.*, p. 66), de Chirico riferisce che la madre sarebbe partita per Parigi il giorno seguente, e di farsi affidare tutti i quadri contenuti nello studio, anche quelli non finiti. Tuttavia la madre dovette disporre in maniera differente, poiché di-

verse opere (sicuramente quelle non finite, e forse alcune altre) rimasero nello studio fino al dopoguerra, quando Ungaretti le recuperò (cfr. *infra*, cap. 20); sicuramente Guillaume prese per sé diversi quadri, visto che ancora nell'ottobre 1915 egli sollecita de Chirico ad onorare il contratto, ma questi gli risponde di non poter arrivare a mandargli più di "5 o 6 quadri al mese, al massimo" (lettera di de Chirico a Guillaume del 9 ottobre 1915, in *Let.*, p. 71), ricordandogli che comunque aveva tanti suoi quadri "che anche se per un anno non vi mandassi nemmeno un quadro, mi sembra che abbiate abbastanza tele nella vostra galleria" (lettera di de Chirico a Guillaume del 1° novembre 1915, *ibid.*, p. 72). Una parte di quadri viene comunque depositata in un magazzino al 5 di Rue du Colisée (lettera di de Chirico a Guillaume del 6 novembre 1918, *ibid.*, p. 185).

<sup>2</sup> Cfr. l'epistolario con Guillaume, *ibid.*, *passim*.

<sup>3</sup> *Memorie della mia vita*, p. 101.

<sup>4</sup> NOEL-JOHNSON, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911)*, cit., pp. 171-211. Tra i libri letti in questo senso troviamo: E. CURTIUS, *Storia della Grecia*, Loescher, Torino 1877; C.M.T. MOMMSEN, *Storia di Roma antica*, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1903 (vol. I), 1904 (vol. II) e 1905 (vol. III); G.C.C. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, IV edizione, Librairie Hachette et C.ie, Paris 1886; S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, II ed., E. Leroux, Paris 1908; L.-A. SABATIER, *Esquisse d'une philosophie de la religion d'après la psychologie et l'histoire*, Fischbacher, Paris 1897; P. DECHARME, *Mythologie de la Grèce antique*, II ed., Libraires-Éditeurs Garnier Frères, Paris 1886; S. REINACH, *Manuel de philologie classique*, II ed., Librairie Hachette et C.ie, Paris 1883 (vol. I) e 1884 (vol. II); J.E. RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, 5 voll., Calmann-Lévy, Paris 1887-1893; E.F.A. GOBLET D'ALVIELLA, *Un curieux problème de transmission symbolique: les roues liturgiques de l'ancienne Égypte*, Hayez, Bruxelles 1899, tratto da "Bulletins de l'Académie royale de Belgique"; T. GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce: histoire de la philosophie antique*, F. Alcan, Paris-Payot, Lausanne 1908-1910.

<sup>5</sup> A.H. MERJIAN, *L'ora ebraica di Giorgio de Chirico. Pittura metafisica e primitivismo semitico: 1915-1918*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, Palazzo dei Diamanti, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2015.

<sup>6</sup> REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, cit., da cui de Chirico trae il suo motto "Ve-

niet felicior aetas", riferito in una lettera a Guillaume (cfr. nota 21 del cap. 12).

<sup>7</sup> "Mercurio dio dei misteri" è il titolo iscritto su un disegno degli anni cinquanta (collezione privata).

<sup>8</sup> Carrà scrive, nella sua prosa visionaria del periodo metafisico: "Nell'ombra occidua di un caffè ebreo facemmo connubio con l'Età Negra dai vasti splendori inattesi" (C. CARRÀ, *Arcobaleno di latta smaltata*, in "Avanscoperta", 25 maggio 1917).

<sup>9</sup> Lettere del 16 settembre e del 1° novembre 1915, in *Let.*, pp. 66 e 72.

<sup>10</sup> G. DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici 1914-1942*, a cura di L. Cavallo, Scheiwiller, Milano 1987, p. 44. Ora in *Let.*, p. 78.

<sup>11</sup> Gli oggetti a sagoma curva che compaiono nelle composizioni metafisiche ferraresi sono strumenti per tracciare linee curve di differente raggio, un tempo comuni negli studi degli ingegneri e dei cartografi, e non litui (bastoni cerimoniali - cfr. MERJIAN, *L'ora ebraica di Giorgio de Chirico*, cit.).

<sup>12</sup> Sui rapporti tra de Chirico e il futurismo, vedi M. CALVESI, *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, Fabbri, Milano 1967, pp. 310-312, ripubblicato in ID., *La metafisica schiarita*, cit., pp. 207-209.

<sup>13</sup> *Natura morta evangelica I, La mélancolie du départ, La politique e Le corsaire*, tutti del 1916.

<sup>14</sup> *Natura morta evangelica I e Le corsaire*.

<sup>15</sup> Uno dei quattro dipinti con carte geografiche si intitola *La mélancolie du départ*, anche se il titolo del dipinto fu apposto da Guillaume sul telaio e non personalmente da de Chirico. Va notato che proprio in questo quadro la carta geografica, rovesciata e "zoomata" come quelle dell'Istria, fino a renderle irriconoscibili al primo sguardo, quasi cartografie di mondi sconosciuti, potrebbe rappresentare un dettaglio del golfo di Volos, città nativa di de Chirico (l'antica Iolkos), luogo di partenza degli Argonauti. Di Argonauti de Chirico parla peraltro una prima volta (diverrà un soggetto ricorrente del pittore) in una lettera a Papini del 12 marzo 1916, come di sé e dei suoi amici ("Sono felice e fiero di essere messo da te nel gruppo degli Argonauti". Cfr. DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia*, cit., p. 47; ora in *Let.*, p. 85).

<sup>16</sup> Lettera di de Chirico a Soffici del 12 dicembre 1915 (DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia*, cit., p. 45; ora in *Let.*, p. 77).

<sup>17</sup> Capodistria, 20 settembre 1880-Pola, 10 agosto 1916.

<sup>18</sup> Lo scalpore fu dovuto non solo alla barbara

impiccagione dell'eroe italiano nel carcere di Pola, ma anche alla commozione suscitata dalla pubblicazione di due lettere che scrisse ai familiari prima di intraprendere la rischiosa impresa. Anche d'Annunzio rimase toccato dall'episodio, che suscitò, come è ovvio, un'ondata di rinfocolato irredentismo antiaustriaco in tutta Italia.

<sup>19</sup> Il riferimento alla cabina di un sottomarino relativo ai dipinti "metafisici" di Sironi, suggerito da F. Fergonzi (in particolare per *L'atelier delle meraviglie*), è credibile (in *Sironi metafisico. L'atelier della meraviglia*, catalogo della mostra a cura di S. Tosini Pizzetti e C. Roffi, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 58-59), ma è probabile che la fonte di ispirazione sia stato lo stesso de Chirico con le sue opere riferite a Nazario Sauro, cui Sironi guarda attentamente e col quale era, a Roma, certamente in contatto diretto (espongono a distanza di pochi mesi uno dall'altro nella galleria Bragaglia): cfr. M. SIRONI, *Dal futurismo al classicismo 1913-1924*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi e F. Leone, Pordenone, Galleria Harry Bertoia, 15 settembre-9 dicembre 2018, Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 92-102.

<sup>20</sup> Lettera a Soffici del 9 settembre 1916: il verso è tratto da *Atelier*, in *Bifszf+18. Simultaneità. Chimi-smi lirici* (DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia*, cit., p. 61; ora in *Let.*, pp. 97-98).

## Cap. 15

### *Dal sodalizio con Carrà alle Muse inquietanti*

<sup>1</sup> Lettera a Carrà dell'agosto 1916. C. CARRÀ, A. SOFFICI, *Lettere 1913-1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983, p. 98.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> Insieme alla sorella, de Pisis faceva parte di un'associazione di beneficenza e fiancheggiamento dei militari, ed essendo ferrarese aveva probabilmente conoscenze sufficienti per far ottenere ai due amici un periodo di tranquillità lavorativa.

<sup>4</sup> Apollinaire era il grande sostegno critico, il vero amico di de Chirico e di suo fratello Savinio a Parigi. In una lettera a Soffici del 7 dicembre 1918 (Apollinaire era morto il 9 novembre), Savinio scrive: "Ho deciso di non tornare più a Parigi [...] perché con la scomparsa di Apollinaire, viene a mancare la più forte ragione che avrebbe motivato un mio eventuale ritorno a Parigi" (A. SAVINIO, *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di

M.C. Papini, in "Paradigma 4", febbraio 1982, pp. 358-359). Per de Chirico vale altrettanto, forse di più, questa considerazione; ma oltre ad Apollinaire, egli era legato a Guillaume, il mercante amico di Apollinaire con cui aveva l'accordo per la vendita dei suoi quadri. Infatti, come si evince dalle lettere alla fidanzata Antonia Bolognesi (cfr. F. BENZI, *Un carteggio inedito di Giorgio de Chirico. Nuova luce sulle vicende dell'artista tra Metafisica e Ritorno all'ordine*, in BOLOGNESI, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, cit., pp. 190-191), egli ancora spera di trasferirsi a Parigi nel corso del 1919, finché una temporanea rottura con Guillaume lo fa decidere per rimanere definitivamente in Italia. <sup>5</sup> Cfr. CALVESI, *La metafisica schiarita*, cit., pp. 115-124.

<sup>6</sup> Il dipinto, appartenuto a Jean Cocteau, che nel 1932 lo pubblica sul frontespizio della sua monografia su de Chirico (*Le Mystère Laïc. Essai de critique indirecte*, Bernard Grasset, Paris 1932), proveniva dallo stesso de Chirico o da Guillaume (o forse dall'ambiguo ambiente surrealista). La storia del dipinto, dichiarato falso da de Chirico nel 1962, è riassunta da NOEL-JOHNSON, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, cit., p. 83, nota 21 e pp. 163-183.

<sup>7</sup> Parallelamente Carrà dipinge almeno quattro quadri: *La musa metafisica, La camera incantata, Solitudine, Madre e figlio*; forse inizia *La Pitonessa* (cfr. *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., pp. 221-225).

<sup>8</sup> Coagulandosi nei due importanti scritti lirico-teorici *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, rispettivamente in "La Voce", III, marzo 1916 e VIII, settembre 1916.

<sup>9</sup> Cfr. DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia*, cit., p. 44.

<sup>10</sup> *Memorie della mia vita*, p. 86. Su questa identificazione cfr. BENZI, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea*, cit., pp. 103-104.

<sup>11</sup> G. POLDI, *Sotto i cieli di smeraldo. Tecnica e materia del de Chirico ferrarese*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. 111.

<sup>12</sup> G. CASTELFRANCO, *La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", XXXIII, 3, p. 281. Questa importante notazione è stranamente sfuggita alla critica successiva.

<sup>13</sup> Il titolo iniziale è indicato da una lettera di de Chirico a Carrà del 10 giugno 1918, nella quale gli riferisce di aver appena terminato il dipinto: "Ho finito un quadro: *Le vergini inquietanti*" (G. DE CHIRICO, *Ventisette lettere a Carlo Carrà*, in "Pa-

radigma 4", febbraio 1982, p. 316; ora in *Let.*, pp. 168-169).

<sup>14</sup> Lo studio principale su questa scultura si deve a S. KOUMANOUDIS, *Tria gliptà archaikà*, in "Archaiologiké Ephémēris", 1874, pp. 480-482, tav. 71. Lo studioso ricostruisce la storia della scultura, ritrovata dissepolta in Arcadia, vicino ad Asea, identificandola con Artemide per l'appellativo di "Hegēmone" ("agenò") è una forma arcaica contratta e atipica, elaborata per permettere il palindromo); considera la scultura singolare proprio per la rarità dell'iscrizione, che commenta ampiamente. La sua interpretazione è tuttora accreditata. Data la singolarissima somiglianza con la "musa" dechirichiana (e il contesto da cui deriva), non è attendibile l'assonanza molto più vaga secondo cui l'iconografia deriverebbe da una pagina di *Apollo* di Reinach, in cui compaiono una Kore conservata a Londra e una statua di re seduto del Louvre (cfr. BALDACCÌ, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., pp. 392-393).

## Cap. 16

### *Roma e il ritorno all'ordine di "Valori Plastici"*

<sup>1</sup> In effetti un dipinto di de Chirico era stato esposto per pochi giorni nel febbraio 1917 alla mostra *Collection de tableaux de Léonide Massine*, al ridotto del Teatro Costanzi (*La nostalgie d'ingénieur [sic]*, del 1916), ma si trattava di una piccola opera sovrastata da dipinti futuristi e soprattutto cubisti.

<sup>2</sup> G. BELLONCI, *Alla mostra del Pincio e dell'Epoca - Pittura in ordine*, in "Il Giornale d'Italia", 3 luglio 1918.

<sup>3</sup> F. BENZI, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> Alla mostra, organizzata alla Galleria dell'Epoca, in via del Tritone, dal 20 maggio al 30 giugno, da Enrico Prampolini e da Mario Recchi, de Chirico esponeva ben sei quadri (*Il trovatore, Ettore e Andromaca, Natura morta evangelica II, Il grande metafisico, Cassandra, Il ritornante*) e 11 disegni.

<sup>6</sup> La mostra sarà tenuta poi a febbraio, nella galleria di Bragaglia: nasce come di soli disegni nel progetto iniziale (come emerge dal carteggio con la fidanzata: cfr. BENZI, *Un carteggio inedito di Giorgio de Chirico*, in BOLOGNESI, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, cit., p. 191), ma poi si allarga, dopo l'arrivo dei quadri di de Chirico da Ferrara.

<sup>7</sup> DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della mia vita*, cit., p. 91.

<sup>8</sup> Si tratta del ritratto della sua fidanzata del periodo, Antonia Bolognesi: cfr. F. BENZI, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in "Metafisica", 1-2, 2002, pp. 161-172.

<sup>9</sup> Cfr. nota 6.

<sup>10</sup> La mostra, di cui non fu stampato un catalogo né una lista delle opere esposte, era inizialmente prevista solo per una quindicina di giorni, giunti, con la proroga al 21 febbraio, a poco meno di tre settimane. Se si pensa che l'esposizione successiva, quella dei disegni del quattordicenne Romano Dazzi, durò tutto il mese di marzo e i primi giorni di aprile, si comprende la sorprendente discrepanza di trattamento riservata alla "difficile" arte di de Chirico.

<sup>11</sup> F. FERGONZI, "Ab Ferrara!". In margine al Dio ortopedico di Roberto Longhi, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., pp. 205-220.

<sup>12</sup> *Memorie della mia vita*, pp. 117-118.

<sup>13</sup> Carrà si era anche precostituito un alibi, scrivendo il 5 novembre e poi il 10 dicembre a Papini di voler fare una sua "esposizione personale", aggiungendo: "Ho invitato De Chirico a esporre, aspetto una sua risposta. Ho convinto Garbari a esporre" (*Il carteggio Carrà-Papini. Da "Lacerba" al tempo di "Valori Plastici"*, a cura di M. Carrà, Skira, Milano 2001, p. 96). Ma la lettera con cui de Chirico risponde a Carrà, accettando, è del 21 dicembre: Carrà gli doveva aver scritto solo il giorno prima. De Chirico in fretta gli invia a Milano tre quadri, il giorno seguente; la mostra era però già iniziata il 18, e de Chirico, quando se ne rende conto, diventa molto freddo e seccato con l'"amico".

<sup>14</sup> Alla mostra aveva partecipato anche Tullio Garbari, che non infastidiva punto Carrà; Carrà fece esporre di fatto le tre opere che de Chirico gli aveva mandato (*Natura morta evangelica II, Il trovatore, Ettore e Andromaca*), ma solo alla chiusura della sua mostra.

<sup>15</sup> "Carrà [...] a Milano si affrettò a organizzare una mostra [...] con la speranza di persuadere i suoi contemporanei che egli era il solo ed unico inventore della pittura metafisica ed io, caso mai, un suo oscuro e modesto imitatore" (*Memorie della mia vita*, p. 106). Cfr. anche BALDACCÌ, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., pp. 378-379; importanti note contemporanee alla questione sono registrate nella corrispondenza con Giuseppe Raimondi (DE CHIRICO, *Zeusi l'esploratore e la corrispondenza con Giuseppe Raimondi*, cit.).

<sup>16</sup> Cfr. C.E. OPPO, in "L'Ida Nazionale", 28

maggio 1918; A.E. SAFFI, in "Il Tempo", 17 giugno 1918.

<sup>17</sup> Cfr. F. BENZI, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in "Nulla sine tragoedia gloria". *L'opera di Giorgio de Chirico attraverso la storiografia contemporanea*, atti del convegno a cura di C. Crescentini, atti del convegno tenuto il 15-16 ottobre 1999, Artout-Maschietto Editore, Firenze 2002, pp. 113-114.

<sup>18</sup> DE CHIRICO, *L'arte metafisica della mostra di Roma*, in "La Gazzetta Ferrarese", cit.

<sup>19</sup> Lettera di Papini a Carrà del 28 dicembre 1918, in *La Metafisica. Museo documentario*, cit., p. 122.

<sup>20</sup> *Memorie della mia vita*, pp. 117-118.

<sup>21</sup> Cfr. BENZI, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in "Nulla sine tragoedia gloria", cit., p. 116.

## Cap. 17

### *L'esordio del classicismo*

<sup>1</sup> *Memorie della mia vita*, p. 120. Si trattava del dipinto di Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, che era ovviamente il più classicheggiante tra quelli posseduti dal museo, come ci conferma L. Répaci (*Giorgio de Chirico*, in "L'Illustrazione Italiana", 9 marzo 1941), cui lo aveva evidentemente specificato l'amico artista.

<sup>2</sup> DE CHIRICO, *Carlo Carrà*, in "La Vraie Italie", cit. (il manoscritto fu inviato alla rivista all'inizio di aprile 1919).

<sup>3</sup> ID., *L'arte metafisica della mostra di Roma*, in "La Gazzetta Ferrarese", cit.

<sup>4</sup> ID., *Il ritorno al mestiere*, in "Valori Plastici", 11-12, novembre-dicembre, 1919, p. 15.

<sup>5</sup> *Memorie della mia vita*, pp. 121-122.

<sup>6</sup> De Chirico scrive il 9 luglio 1919 all'amica Olga Signorelli: "Non posso dire di essere felice; fa caldo; la temperatura mi opprime e soffro di crampi allo stomaco; ciò mi fa riflettere sulla relatività degli umani casi, a l'infinita vanità del tutto" (BENZI, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in "Metafisica", cit., p. 168; ora in *Let.*, p. 244).

<sup>7</sup> È de Chirico stesso che usa questo termine in due lettere del 1921, a Guillaume (28 dicembre: "Ho dovuto rifare tutto fino a macinare i colori e bollire le vernici, e sprofondarmi come un alchimista nello studio dei vecchi trattati di pittura") e ad André Breton (28 dicembre 1921 o 3 gennaio 1922: "mi sono messo con la pazienza di un alchi-

mista a filtrare le vernici, macinare i colori, preparare le tele e le tavole", rispettivamente in *Let.*, p. 284 e p. 281).

<sup>8</sup> In particolare all'*Incontro di San Giocchino con Sant'Anna alla Porta d'Oro*, dal 1812 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che de Chirico aveva certamente visto nei suoi soggiorni veneziani. Il tema dell'abbraccio di due personaggi, replicato da Carpaccio in varie composizioni (*La visita*, Venezia, Ca' d'Oro), de Chirico lo mutuò letteralmente, fin nelle pieghe dei panneggi e nella disposizione degli edifici, dall'opera dell'Accademia.

<sup>9</sup> La datazione è confermata da una lettera a Soffici dell'8 dicembre, in cui lo cita come finito (DE CHIRICO, *Penso alla pittura, solo scopo della mia vita*, cit., p. 106; ora in *Let.*, p. 261). Per il periodo "milanese" (novembre 1919-aprile 1920) di "Valori Plastici", cfr. E. PONTIGGIA, "Nell'immenso deserto di questa città". *De Chirico a Milano*, in "Metafisica", 5-6, 2006, pp. 149-162.

<sup>10</sup> DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, cit., p. 19.

<sup>11</sup> ID., *Classicismo pittorico*, in "La Ronda", 2, 7, 1920.

<sup>12</sup> BENZI, *Un carteggio inedito di Giorgio de Chirico*, in BOLOGNESI, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, cit., p. 190.

<sup>13</sup> Non solo le riviste romane "Valori Plastici", "Ars Nova" e "La Ronda", ma anche le milanesi "Il Primato Artistico Italiano" e "Il Convegno" e la fiorentina "La Vraie Italie".

<sup>14</sup> Alla galleria Arte.

<sup>15</sup> Sul rapporto con Castelfranco cfr. G. RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco. L'affaire delle "Muse inquietanti"*, in "Metafisica", 5-6, 2006, pp. 221-276. L'articolo, che riporta molti documenti inediti, presenta alcuni punti di dubbia interpretazione.

<sup>16</sup> Cfr. cap. 1.

<sup>17</sup> Lettera a Breton, probabilmente del 28 dicembre 1921, in "Littérature", 2<sup>me</sup> série, 1, marzo 1922, pp. 11-13; ora in *Let.*, p. 281.

<sup>18</sup> Come notò VIVARELLI, *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, cit., p. 94.

<sup>19</sup> "Siamo esploratori pronti per nuove partenze," scriveva de Chirico nel primo numero di "Valori Plastici" (*Zeusi l'esploratore*).

<sup>20</sup> *Let.*, p. 284.

<sup>21</sup> Lettera di G. de Chirico ad André Breton del 28 dicembre 1921, *ibid.*, p. 281.

<sup>22</sup> Cfr. L. PRESILLA, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania*, in "Commentari d'arte", 5, 1999 (2000); J. NIGRO COVRE, *De Chirico e Däubler*, in "Nulla sine tragoedia gloria", cit.

## Cap. 18 Il periodo "romantico"

<sup>1</sup> È proprio lui, nel numero di marzo-aprile 1921 di "Valori Plastici", a lanciare la famosa "polemica sul Seicento" con l'articolo *La mania del Seicento*, cui partecipano numerosi critici e artisti, originata dalla dibattuta organizzazione della mostra fiorentina sulla pittura del Seicento in Italia. La sua polemica è molto cruda: ritiene che "il Seicento preludia a tutta la decadenza della odierna pittura" a causa del verismo, del senso borghese che tarpa "ogni principio di rivelazione e di scoperta"; il suo ideale rimane l'astratto Quattrocento.

<sup>2</sup> Su Gustave Courbet avrebbe scritto a breve un articolo (in "La Rivista di Firenze", novembre 1924) e una monografia per le edizioni di "Valori Plastici" (1925).

<sup>3</sup> M. VOLPI ORLANDINI, *Hans von Marées: appunti sui "Tedeschi romani" e l'arte metafisica di Giorgio de Chirico*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica ed., Roma 1984, vol. 2, pp. 337-358.

<sup>4</sup> Cfr. RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, cit., pp. 227-229; sull'eco della mostra fiorentina sul Seicento in generale vedi *Novocento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010.

<sup>5</sup> Cfr. BENZI, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit., capp. 1 e 3.

<sup>6</sup> Cfr. anche W. SCHMIED, *L'art métaphysique de Giorgio de Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di W. Rubin, W. Schmied, J. Clair, cit., p. 95.

<sup>7</sup> A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 270.

<sup>8</sup> G. DE CHIRICO, *Hebdomeros*, Ed. du Carrefour, Paris 1929; *Ebdòmero*, trad. it. dell'artista Bompiani, Milano 1942; nuova edizione Abscondita, Milano 2016, p. 26.

<sup>9</sup> Per la palmare identità di soggetto con la prima versione pubblicata sul catalogo dell'epoca.

<sup>10</sup> Cfr. conversazione con Castelfranco, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, cit., p. 19.

<sup>11</sup> "Ho sentito un canto nuovo – e tutto il mondo ora mi sembra completamente trasformato – il pomeriggio d'autunno è arrivato – le ombre lunghe, l'aria chiara, il cielo sereno – in una parola Zarathustra è arrivato"; lettera a Gartz del gennaio 1911 (in "Metafisica", 7-8, 2008, p. 552).

<sup>12</sup> Cfr. scheda in *De Chirico: gli anni Venti*, cata-

logo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, cit., p. 82.

## Cap. 19 Il nuovo soggiorno parigino e il surrealismo

<sup>1</sup> Il loro rapporto, inizialmente solo epistolare, risale al 1921, per il tramite degli amici parigini, forse soprattutto di Ungaretti. Su de Chirico e Breton vedi G. AUDINET, *Le lion et le renard*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, Paris 2009, pp. 111-134.

<sup>2</sup> In questo periodo egli preparerà le scene per il balletto *La Giara (La Jarre)*, con musiche di Alfredo Casella e su soggetto di Luigi Pirandello, rappresentato al Théâtre des Champs-Élysées. De Chirico arriva a Parigi il 2 novembre e riparte alla fine del mese.

<sup>3</sup> I primissimi dipinti del nuovo stile che riecheggia la Metafisica furono eseguiti già nel 1924, e non nel 1925 come usualmente sono datati. Uno di questi è pubblicato sul numero della "Révolution surréaliste" del 15 gennaio 1925, dunque la foto del quadro terminato dovette arrivare alla redazione almeno alla fine del 1924. De Chirico si trasferirà poi definitivamente a Parigi nell'autunno del 1925, dopo un ritorno in Italia durato alcuni mesi.

<sup>4</sup> Si tratta di riprese di soggetti come *Il trovatore, Ettore e Andromaca* e *Il ritorno del figliol prodigo*, che dipinge in almeno due versioni.

<sup>5</sup> De Chirico scrive a Gala Éluard il 10 febbraio 1924: "Sto terminando il *Trovatore* per il vostro signor marito e il *Cervello del bambino* per voi; non vi nascondo, cara signora, che questo titolo *Cervello del bambino* non mi piace; del resto non è il titolo che ho dato al quadro, che per me si chiama *Ritornante*, ed è proprio un fantasma; nell'altro titolo c'è qualcosa di sgradevolmente folle e chirurgico che non ha nulla a che vedere con l'essenza della mia arte" (J. DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, in "Metafisica", 1-2, 2002, p. 132; ora in *Let.*, p. 308).

<sup>6</sup> M. SARFATTI, *La seconda Biennale di Roma*, in "Il Popolo d'Italia", 27 marzo 1925; ID., *Pittori e scultori alla Terza Biennale in Roma*, in "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 15 aprile 1925, pp. 39-43.

<sup>7</sup> *De Chirico: gli anni Venti*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, cit., p. 106.

<sup>8</sup> Picasso è uno dei pochi artisti che de Chirico abbia sempre apprezzato, fino agli ultimi anni: "Picasso è stato uno spirito curioso che ha espresso cose in un certo senso curiose e anche molto giuste e impressionanti; guardando tutta quella serie di grosse donne in riva al mare è molto interessante, e anche i suoi disegni, tutte le sue illustrazioni... i combattimenti di tori, i toreador, tutte le sue reminiscenze della mitologia greca, ha fatto di questi temi molti disegni e anche quadri. Trovo interessante tutto ciò che fa perché è uno spirito curioso e ha qualcosa da dire, contrariamente a quello che avviene oggi" (intervista filmata del 1971 di J.J. Marchand a Giorgio de Chirico, trascritta in "Metafisica", cit., p. 321).

<sup>9</sup> G. DE CHIRICO, *Vale Lutetia*, in "La Rivista di Firenze", febbraio 1925.

<sup>10</sup> Fin dal 1922 Max Ernst rappresenta de Chirico nel monumentale dipinto *Le rendez-vous des amis*, documentando concretamente una profonda considerazione – quasi una venerazione – dell'artista (pur *in absentia*) nell'ambiente francese dada e pre-surrealista; dal 1921 de Chirico è, come si è detto, in corrispondenza con lo stesso Breton.

<sup>11</sup> Ma anche i suoi lavori "romantici" erano ben noti e apprezzati da esponenti del gruppo, come Paul Éluard, che acquistò alcuni suoi dipinti dell'epoca durante un viaggio espressamente concepito per visitare la Biennale romana del 1923 (dove il pittore esponeva parecchie opere recenti); in quell'occasione si fece anche eseguire da de Chirico un ritratto con la moglie Gala.

<sup>12</sup> Cioè che non vi è una "pittura surrealista", ma semmai un "surrealismo in pittura", a sottolineare la pluralità di accezioni che non si identificano in uno "stile" (cfr. A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1928).

<sup>13</sup> Il romanzo, un vero "caso" oltre che un capolavoro letterario, è costruito come uno *stream of consciousness*, che ai principi di libere associazioni surrealiste (o meglio, metafisiche) associa riferimenti letterari molteplici: basato sulla struttura onirica di uno dei capisaldi dell'immaginario surrealista, gli *Cbants de Maldoror* di Lautréamont, di cui echeggia anche diversi passi, il libro è anche nettamente influenzato dallo *Ulysses* di Joyce (a parte la fama parigina del romanzo, non si dimentichi che fu Massimo Bontempelli, amico di de Chirico, a pubblicarne alcuni capitoli nella rivista "900" nel 1926), come dalla scrittura lampeggiante e simbolica di Cocteau. Il contesto generale è basato sull'infanzia e sulle memorie elleniche (come tutta la pittura dechirichiana): una trama pervasiva nella quale si intessono senza soluzione

di continuità ricordi più tardi, parigini, romani, monacensi, veneziani ecc., sempre modulati attraverso il principio di libera associazione psichica. Sono molte anche le allusioni ai suoi dipinti (gladiatori, trofei, "ville romane" ecc.), che rendono letterariamente lo spirito di spaesamento e il profondo intreccio di riflessioni che ne suggerirono la genesi.

<sup>14</sup> M. MORISE, *Les yeux enchantés*, in "La Révolution surréaliste", I, 1924, p. 27.

<sup>15</sup> L. ARAGON, *L'Invention*, in "La Révolution surréaliste", I, 1924, p. 22.

<sup>16</sup> Cfr. gli scritti parigini (1911-1915) in *Mecc.*, ora in *Scritti/1*, pp. 573-659.

<sup>17</sup> ARAGON, *L'invention*, cit., p. 23.

<sup>18</sup> DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 69.

## Cap. 20 La rottura con Breton e le conseguenze critiche

<sup>1</sup> "J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation. C'est à Giorgio de Chirico qu'il appartient d'en fixer impérieusement le souvenir" (A. BRETON, *Les pas perdus*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris 1924, p. 111).

<sup>2</sup> Si tratta di circa 575 euro al 2019. Questa notizia e quelle che seguono sono tratte dalle lettere di de Chirico ad André Breton pubblicate da DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., pp. 16-160. La lettera di accettazione del prezzo da parte di de Chirico è del 5 dicembre 1921 (p. 113, ora in *Let.*, p. 280).

<sup>3</sup> Cfr. cap. 14.

<sup>4</sup> In una lettera non datata ma dell'ottobre-novembre 1921, Ungaretti, ormai rientrato in Italia (il suo indirizzo è via Carlo Alberto 8, Roma), scrive a Paulhan di offrire a Breton (ma eventualmente anche ad Aragon, Soupault, Gide) il gruppo di quadri per 1000 franchi, e un dipinto sarebbe andato allo stesso Paulhan "a titolo di riconoscenza" (*Correspondance J. Paulhan-G. Ungaretti, 1921-1928*, Gallimard, Paris 1989, p. 33). Paulhan ne comprò uno per sé, uno lo ebbe in regalo, e gli altri furono acquistati da Breton alla metà del prezzo, come si è visto (*ibid.*, p. 35): tuttavia, i quadri segnalati in tale bibliografia come acquisiti da Paulhan – *La statue silencieuse* e *Ariadne*, del 1913 – non possono in realtà appartenere a quel gruppo, perché decisamente finiti e provenienti dalla galleria di Guillaume. Probabilmente, una delle due opere in questione è la statua in gesso

di Arianna, un bozzetto eseguito da de Chirico e quasi certamente rimasto nello studio.

<sup>5</sup> “De Chirico l’ho conosciuto dopo la guerra ma sono stato forse il primo italiano a conoscere direttamente le sue Piazze, scoperte con stupore da Apollinaire al Salon des Indépendants, che le portò ai sette cieli: sono quelle Piazze che potei recuperare dalla padrona del falansterio di rue Campagne-Première dove abitavo con mia moglie subito dopo la guerra, e poi cedere a Breton che le acquistò. Ne inviai l’importo a de Chirico, in quel momento nella miseria” (G. UNGARETTI, *Nota introduttiva*, in ID., *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 747).

<sup>6</sup> Lettera del 12 gennaio 1922, in DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., p. 114; ora in *Let.*, p. 287. Il dipinto viene proposto a 1000 franchi (circa 1150 euro al 2019).

<sup>7</sup> Il dipinto è probabilmente quello menzionato col medesimo titolo al n. 3 della lista dei dipinti consegnati a Mario Broglio, registrati nel contratto con lui sottoscritto il 23 ottobre 1919 (cfr. FAGIOLO DELL’ARCO, *Giorgio de Chirico. Il tempo di “Valori Plastici”*, cit., p. 83).

<sup>8</sup> Questo aspetto è nettamente confermato dall’analisi chimica del colore sia del soffitto sia del busto verdognolo del manichino, che risultano essere composti da un blu di cobalto (cfr. *Analisi tecnica* – fluorescenza X – eseguita sul dipinto dalla società Ars Mensurae di Roma, presso la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico), mentre de Chirico nel periodo 1917-1918 usava esclusivamente blu di Prussia (G. POLDI, *Sotto i cieli di smeraldo. Tecnica e materia del de Chirico ferrarese*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. 111), che nel dipinto invece non compare. Per il resto, dalla preparazione a bianco di zinco ai rimanenti colori, vi è perfetta omogeneità. Da ulteriori analisi (radiografie) risultano anche diversi pentimenti di una certa rilevanza: soprattutto la figura di sinistra era più piccola e con la testa chinata (altre modifiche sono relative al bacino del manichino e all’attaccatura del suo braccio verso la porta). Se de Chirico eseguì quelle ridipinture (come sembra certo dai dati tecnici), in particolare dei blu e dei verdi (la figura di sinistra appare più omogenea), ciò avvenne sicuramente in epoca completamente diversa da quella metafisica, cioè nel 1922: a ridosso della vendita a Breton. Per cederlo a Doucet, Breton usò l’espedito di depositarlo presso Paul Guillaume, e poi spingendo in tutti i modi Doucet a comprarlo (come non fosse suo), come emerge

da una testimonianza di Simone Collinet, prima moglie di Breton, riferita a J.Th. Soby il 9 novembre 1972 da Carmen Baron (la lettera è conservata nelle JTS Papers, MoMA Art Archives, New York; ringrazio Katherine Robinson della segnalazione).

<sup>9</sup> Il viaggio deve situarsi nel dicembre 1923-gennaio 1924 (cfr. J.-C. GATEAU, *Paul Éluard et la peinture surréaliste: 1910-1939*, Librairie Droz, Paris 1982, p. 98); il libro è molto dettagliato, ma presenta la versione bretoniana con il *trichage* della lettera sulle *Muse inquietanti*, elaborato da Breton con la complicità di Éluard (cfr. *infra*), e la lettura del rapporto con de Chirico è completamente travisata. Roma era in quel momento coperta di neve, fatto che colpisce molto Gala e parimenti l’amico pittore (*ibid.*, p. 98). Da qui deriva evidentemente la suggestione di alcuni autoritratti dechirichiani dell’epoca, in vestiti invernali, di cui uno (già collezione Deana) col corpo parzialmente trasformato in statua ghiacciata sullo sfondo di una tempesta di neve, la cui stessa firma è coperta di neve. Ernst non è con loro (*ibid.*, p. 98), come Baldacci ha supposto senza alcun fondamento: prima “probabilmente” (*Giorgio de Chirico – Betraying the Muse*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. 48) e poi con ingiustificata certezza (*Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, Skira, Milano 2003, p. 144). La questione è confermata da una lettera che de Chirico scrive a Paul e Gala Éluard dopo il loro soggiorno romano (databile con precisione tra la fine di gennaio e i primi di febbraio 1923), nella quale invia saluti a Max Ernst: “Salutate da parte mia Max Ernst, che spero di conoscere un giorno” (*Let.*, p. 305).

<sup>10</sup> Altri ne comprano da Castelfranco a Firenze; inoltre gli commissionano una replica dell’*Ulisse* del 1922 e una nuova versione de *Le cerveau de l’enfant* (1914), intitolata *Filosofo*, e del *Trouvère* (*Trovatore*, 1917), eseguite però con la tecnica attuale e sostanzialmente reinventate (cfr. lettera a Éluard del 10 febbraio 1924, *Let.*, p. 308); Éluard commissionò anche un doppio ritratto suo e della moglie.

<sup>11</sup> DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., p. 122; ora in *Let.*, pp. 301 e 302.

<sup>12</sup> Corrispondenti a circa 1900 euro al 2019.

<sup>13</sup> Circa 1100 euro al 2019. Lettera del 23 febbraio 1924, in DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., p. 124; ora in *Let.*, p. 310.

<sup>14</sup> *Ibid.* Jole de Sanna ha correttamente individuato la vera identità della destinataria, evidente dai riferimenti e dalla sequenza delle lettere.

<sup>15</sup> Corrispondenti a circa 3330 euro al 2019.

<sup>16</sup> Circa 4760 euro al 2019.

<sup>17</sup> Circa 950 euro al 2019.

<sup>18</sup> Lettera di de Chirico a Simone Kahn (moglie di Breton) del 10 marzo 1924, in *Let.*, p. 311.

<sup>19</sup> DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., p. 124, ora in *Let.*, p. 313.

<sup>20</sup> RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, cit., p. 250.

<sup>21</sup> Cfr. FAGIOLO DELL’ARCO, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, cit., p. 479: la lettera, collocata in un non specificato “archivio privato parigino”, è citata senza menzione di data e riassunta nel contenuto.

<sup>22</sup> Egli arrivò a Parigi il 2 novembre e ripartì alla fine del mese: in una lettera del 28 novembre 1924 a Jacques Doucet, de Chirico prende congedo dicendo che sta tornando in Italia – cfr. nota 37.

<sup>23</sup> DE CHIRICO, *Vale Lutetia*, cit.

<sup>24</sup> I carteggi relativi sono pubblicati da RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, cit.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>26</sup> L. DODDOLI, *Sono un prigioniero*, in “La Fiera Letteraria”, 25 aprile 1968.

<sup>27</sup> L’esistenza di una versione a tempera e pastello su cartone (cm 94x62), certamente non autografa, viene riferita da Baldacci (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit., p. 420, fig. A7) come “probabilmente eseguita come modello per il quadro a olio di Paul Éluard [*sic*]”.

<sup>28</sup> J.T. SOBY, *The Early Chirico*, Dodd, Mead & Co., New York 1941, p. 134.

<sup>29</sup> “Gala reste avec 400 F, la petite,” scrive il 27 marzo la moglie di Breton, Simone, alla cugina Denise Lévy (G. COLVILLE, *Simone Breton. Lettres à Denise Lévy 1919-1929*, Éditions Joëlle Losfeld, Paris 1995, pp. 169-171).

<sup>30</sup> L’asta fu tenuta il 3 luglio all’Hotel Drouot di Parigi.

<sup>31</sup> Come si è notato, de Chirico non intendeva fare copie pedissequae dei suoi dipinti. Breton, assente de Chirico da Parigi, poteva invece contrabbandarle come antiche. La questione era molto ambigua.

<sup>32</sup> Nel maggio de Chirico si reca nuovamente a Parigi per la mostra, e intervengono le prime incrinature: “Chirico est à Paris, ses actions sont en grande baisse: rupture à l’horizon” (lettera di Pierre Naville a Denise Naville del 1° maggio 1925, in P. NAVILLE, *Le Temps du surréel*, I, Galilée, Paris 1977, p. 109).

<sup>33</sup> M. MORISE, *A propos de l’exposition Chirico*, in “La Révolution surréaliste”, 4, 15 luglio 1926, pp. 31-32.

<sup>34</sup> Ci sono diversi pareri sulla versione delle *Muse* esposta, ma la provenienza da Castelfranco, attestata dai documenti di trasporto presso gli archivi Léonce Rosenberg, dimostra che certamente era quella del 1918 (RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, cit., pp. 244-246; Rasario incomprensibilmente la ritiene, nonostante la sicura provenienza, la versione del 1924). La seconda versione, se già venduta (come suppongo), dovette essere restituita a Breton, tanto che la ritroviamo esposta nella vetrina della Galerie Surréaliste, evidentemente di nuovo in vendita, qualche tempo dopo (placate le acque) nel 1927 ca. (cfr. la foto di Man Ray della galleria).

<sup>35</sup> De Chirico arriverà a dover scrivere una lettera circolare ai giornali, nell’ottobre del 1927 (*Let.*, p. 387), lamentando questo fatto ormai scandaloso operato metodicamente dai surrealisti.

<sup>36</sup> Sempre da Breton: cfr. lettere di de Chirico a Breton del 12 gennaio, 25 marzo e 17 giugno 1922 (in *Let.*, rispettivamente pp. 286, 288, 290).

<sup>37</sup> De Chirico aveva fatto visita a Doucet il 18 novembre 1924 assieme a Breton, e gli scrive una lettera il 28 novembre dello stesso anno (*Let.*, p. 320).

<sup>38</sup> “La Révolution surréaliste”, II, 6, 1° marzo 1926, p. 32.

<sup>39</sup> A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture (suite)*, in “La Révolution surréaliste”, II, 7, 15 giugno 1926, p. 5.

<sup>40</sup> Cfr. DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit.; AUDINET, *Le lion et le renard*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, cit., pp. 111-134. Vedi anche il cap. 28.

<sup>41</sup> È lo stesso de Chirico a parlare di quadri incompiuti, in una lettera a Guillaume del 16 settembre 1915, in *Let.*, p. 66.

<sup>42</sup> BENZI, *Un carteggio inedito di Giorgio de Chirico*, in BOLOGNESI, *Alceste: una storia d’amore ferrarese*, cit., pp. 190-191.

<sup>43</sup> D. WILDENSTEIN, Y. STAVRIDÈS, *Marchands d’art*, Plon, Paris 1999; ed. it. Compagnia di belle arti-Artema, Torino 2001, p. 44.

<sup>44</sup> Lettera di Léonce Rosenberg a Giorgio de Chirico del 29 luglio 1928 (Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinskij), cit. in C. DEROUET, *La Fureur guerrière malgré J.T. Soby est entrée au musée*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, cit., p. 142.

<sup>45</sup> Esistono solo tre dipinti apparentemente incompleti: *Les contrariétés du penseur*, *La prophétie du savant* e *Le poète et le philosophe*. Solo l’ultimo è stato firmato e datato in seguito (con la data

1914 anziché 1915, e la proprietà Broglio attesta che faceva parte di un gruppo che tornò in Italia; fu esposto infatti nel 1921 alla mostra personale alla galleria Arte di Milano con la dicitura in catalogo “opera giovanile incompiuta”, mentre gli altri due pare abbiano data e firma di incerta autografia (soprattutto il primo, ma occorre un esame dal vero per averne certezza), e potrebbero essere quelli acquisiti da Paulhan. Degli altri, misteriosamente, non vi è traccia.

<sup>46</sup> Uno di questi quadri non finiti e largamente terminati da altri è quasi certamente *La matinée angoissante* (collezione privata, attualmente in deposito al MART di Rovereto), che compare solo nel numero di dicembre 1921 a New York nella rivista newyorchese “The Dial”: proprio nel mese in cui Breton conclude l’acquisto dei dipinti dello studio di de Chirico per 500 franchi (in effetti i tempi per sopporre un eventuale passaggio da Breton alla Belmaison Gallery, che ne risulta allora proprietaria, e alla conseguente pubblicazione sembrano molto stretti, ma certamente Breton aveva i dipinti presso di sé già dal novembre: il 5 dicembre la trattativa è conclusa a metà del prezzo; inoltre il consueto ritardo di uscita delle riviste letterarie potrebbe spiegare l’origine del dipinto): la rigidità delle prospettive e i toni del colore non corrispondono affatto alla pittura dechirichiana. Un altro potrebbe essere *Le printemps* (non firmato e forse completato in diverse zone). Insomma, le opere che hanno destato le legittime perplessità del Maestro (e di diversi studiosi) andrebbero riesaminate accuratamente sotto questa nuova prospettiva.

<sup>47</sup> Lettera di G. de Chirico a Julien Levy del 10 novembre 1934. L’importante carteggio con Julien Levy, il suo gallerista americano, è stato pubblicato da K. ROBINSON, *Giorgio de Chirico-Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa*, in “Metafisica”, 7-8, 2008, pp. 293-356 e 665-671. La lettera citata è alle pp. 666-667. Questa stessa lettura viene ribadita dall’artista nel corso di uno dei primissimi processi per falsi intentato contro Dario Sabatello nel 1947 (cfr. P. PICOZZA, *Origine e persistenza di un tòpos su de Chirico. De Chirico-Sabatello-Galleria Il Milione. Il primo processo (1947-1956)*, in “Metafisica”, 1-2, 2002, pp. 326-360).

<sup>48</sup> Pubblicato in *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra a cura di M.R. Taylor, cit., pp. 173-175.

<sup>49</sup> G. DI SAN LAZZARO, *Parigi era viva*, Mondadori, Milano 1966, pp. 148-149.

<sup>50</sup> *Memorie della mia vita*, p. 197.

<sup>51</sup> Come si vedrà sarà Soby il primo a essere og-

getto dell’imbroglio di Breton, volto esclusivamente a screditare e distruggere il suo nemico giurato.

<sup>52</sup> Il passo, come si può notare, è la trasformazione grottesca di quello ben diverso del 1924 (che abbiamo citato alla nota 1), nel quale naturalmente Savinio non era menzionato.

<sup>53</sup> SOBY, *The Early Chirico*, cit.

<sup>54</sup> Incontri casuali e superficiali tra Soby e l’artista erano, a dire il vero, avvenuti durante il soggiorno americano di de Chirico (1936-1938), e probabilmente a quell’epoca, benché già infatuato dalle sue opere metafisiche che aveva iniziato a collezionare dal 1935, Soby non aveva ancora in previsione di scrivere una monografia sull’artista; inoltre il periodo della guerra non rendeva facili i rapporti con l’Italia, il che può spiegare la mancanza di comunicazione nel caso del primo libro pubblicato nel 1941. Tuttavia, già il suo primo apprezzamento dell’arte di de Chirico era avvenuto tramite il filtro maligno del surrealismo bretoniano, il che spiega bene il distacco dimostrato negli incontri newyorchesi, di cui uno solo è registrato come “casual”, in casa di Eugène Berman e Leonor Fini. Soby ricorda che de Chirico “parlava con erudizione su una varietà di soggetti relativi all’arte; che aveva l’aria dimessa e anche imperiale e inveì contro molti dei suoi colleghi della Scuola di Parigi, della più parte dei quali diceva non sapessero neanche disegnare... C’era già molto dell’accademico nel suo carattere”; cfr. P. KOOB, *James Thrall Soby and de Chirico*, in *De Chirico and America*, catalogo della mostra a cura di E. Braun, Hunter College of the City University, New York 1996, p. 114. Il testo della Koob (pp. 111-124) è corretto, ma ignora l’entità dell’influenza bretoniana su Soby.

<sup>55</sup> “La Fiera Letteraria”, II, 5, gennaio 1947, p. 6. Pare comunque che, finita la guerra, nel 1946 Soby si sia degnato di inviare una copia del libro a de Chirico (KOOB, *James Thrall Soby and de Chirico*, cit., p. 119), ma non ne sono certo. Del resto perché inviare ad un artista un testo in cui si dichiara che è “morto” nel 1918? Solo per sfregio, non certo per attendersi un commento propositivo.

<sup>56</sup> Benché scriva nel 1947 a Wyndham Lewis che è “hopeless to expect any help from Chirico himself” (KOOB, *James Thrall Soby and de Chirico*, cit., p. 119), è chiaro che non aveva mai cercato in seguito di chiarirsi con de Chirico, ritenendo che “Egli odia tutte le sue prime pitture, accusa tutti quelli a cui piacciono di essere ‘pederasti surrealisti’”: in ciò non riporta evidentemente un parere diretto dell’artista, ma l’opinione bretoniana acquisita come dato di fatto.

<sup>57</sup> Cfr. DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., p. 145.

<sup>58</sup> Cfr. *supra*. Per quanto riguarda la malevolenza menzognera che Breton esercitò su Soby, abbiamo un curioso documento del 9 febbraio 1943, conservato negli archivi del Museum of Modern Art di New York, che è a questo proposito istruttivo. Si tratta di un resoconto fatto da Soby ad Alfred Barr di una serata a casa di Peggy Guggenheim in cui ha lungamente discusso con Breton di de Chirico. Persino Soby in quella circostanza è molto perplesso, e pensa che Breton fosse forse ubriaco. Tra le altre enormità sosteneva che: aveva scoperto lui de Chirico nel 1918 e lo aveva fatto conoscere ai surrealisti (salvo correggersi quando passa vicino ai due Ernst, che si introducono momentaneamente nella conversazione); i titoli delle sue opere erano dati non da de Chirico ma da Apollinaire e, in seguito, da Guillaume; *l’Enigma dell’oracolo* e *l’Enigma di un pomeriggio d’autunno* erano falsi, o opere molto più tarde di de Chirico; le uniche parti dei diari appartenenti a Éluard interessanti erano le citazioni che lui stesso aveva pubblicato. Inoltre, esprimeva dubbi sui manichini del 1915; l’unico complimento è proferito a proposito di *Hebdomeros*, affermando che “Chirico parlava come un angelo in francese, con straordinarie sfumature di significato e pensiero”. Ma in seguito, da sobrio, Breton dovette invece essere molto convincente, fornendo a Soby importanti documenti (i Manoscritti Éluard) e notizie vere o, soprattutto, false. Qualche perplessità colpisce tuttavia Soby, espressa in una lettera sempre a Barr del 27 ottobre 1950, rispetto al fatto che i surrealisti considerino de Chirico morto nel 1917, allorché scopre che *I pesci sacri*, come la *Melanconia ermetica*, debbano forzatamente datarsi al 1919. Tuttavia, in altre lettere contemporanee o successive si consolida il suo pensiero filosurrealista: in una lettera del 1949 a Monroe Wheeler, dice che si aspetta di essere denunciato da de Chirico e che sarà felice di esserlo, ritenendo che nel 1918 l’artista fosse effettivamente “bollito”; ancora, scrivendo ad Ada Cumins nel 1959 afferma che “non mi piacciono per niente i quadri di de Chirico di questo genere: mi sembrano senza speranza vuaci e accademici”. Una lettera del 13 marzo 1970 al mercante Memo Toninelli chiude questo florilegio: egli rifiuta assolutamente di essere associato alla grande retrospettiva di Milano di quell’anno, e altresì nega il prestito dei suoi quadri, non avendo neanche risposto a due lettere che lo stesso de Chirico gli aveva inviato; si rammarica persino che William S. Lieberman, direttore del Dipartimento di Pittura

e Scultura del MOMA, abbia accettato di far parte del comitato della mostra: se lo avesse saputo lo avrebbe sconsigliato. Si mostrava offeso con de Chirico perché non aveva accettato di essere considerato un rimbambito dopo il 1918. Ringrazio Robinson per la segnalazione dei documenti qui citati, tutti negli archivi del MOMA di New York (JTS Papers, MoMA Art Archives, New York).

<sup>59</sup> Né Ernst né Duchamp erano d’accordo con le opinioni di Breton, pur essendogli ancora vicini al tempo di New York. Duchamp affermava in maniera chiara e consapevole la grandezza di de Chirico: “CABANNE: In quel tempo lei prese parte attiva alle manifestazioni surrealiste. Lei difendeva de Chirico contro l’anatema di Breton e dei suoi amici, sostenendo che, alla fine, è la posterità che deciderà [...] DUCHAMP: Certamente. È lo spettatore postumo, poiché lo spettatore contemporaneo ha poco valore, secondo me. Il suo è un valore minimo comparato a quello della posterità, che, per esempio, permette a certe cose di stare al Louvre. Per tornare a Breton: il modo in cui condannarono de Chirico dopo il 1919 era così artificiale che mi irritò profondamente. C’erano già state altre riabilitazioni, e me lo sentivo: ‘Aspetta la posterità’” (P. CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris 1967; citiamo dall’edizione inglese, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. di R. Padgett, Thames and Hudson, London 1971, p. 76; trad. it. dell’autore).

<sup>60</sup> G. DE CHIRICO, *De Chirico, a spada tratta*, in “La Fiera Letteraria”, II, 5, gennaio 1947, p. 6.

<sup>61</sup> È lo stesso de Chirico a ricordare questo restauratore, Nicola Locoff, nelle *Memorie della mia vita*, il quale semplicemente gli “spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture a olio, sono invece tempere grasse verniciate” (p. 139).

## Cap. 21

### *Il classicismo mediterraneo*

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. 145.

<sup>2</sup> “È la fatalità. *Veniet felicior aetas!*”, come direbbe Sal. Reinach”; in *Let.*, p. 63. Cfr. *supra*, capitolo 12.

<sup>3</sup> *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, catalogo della mostra a cura di E. Cowling, Tate Gallery, London 1990.

<sup>4</sup> COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit.

<sup>5</sup> Nel secondo manifesto del surrealismo del 1930.

<sup>6</sup> COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit., p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 74. Cocteau precisa anche la superiorità naturale del metodo di de Chirico su quello dei surrealisti: "All'infuori di una certa aria solenne, i quadri di de Chirico nulla prendono in prestito dal sogno. Piuttosto le sue tele sembrano dormire e non sognare affatto [...] Mi congratulo con de Chirico perché compone con i procedimenti del sonno invece di copiare dal sonno. Descrivere i sogni è un errore come, nel 1916, descrivere le macchine" (pp. 68-69).

<sup>14</sup> Nelle *Memorie della mia vita* (p. 148), de Chirico ricorda: "Sono molto riconoscente a Jean Cocteau per l'interesse che mi ha dimostrato, ma devo dire che non approvo affatto il genere di lodi che mi tributa e la spiegazione che vuol dare ai miei quadri." Tuttavia la sua vera posizione era un'altra: cfr. quanto scritto nel cap. 31.

<sup>15</sup> Ad esempio le informazioni sulla famiglia, che consentono a Cocteau di collocare su un filo di geniale follia quasi genetica le visioni dechirichiane: "La famiglia paterna di de Chirico: zio e zia pazzi. Lo zio spingeva davanti a sé una sedia per evitare di cadere in un precipizio. La zia Olimpia scioglieva la sua chioma superba, s'inginocchiava davanti ad un canapè e vi faceva scorrere il cranio fino a diventare calva. Simili precedenti contribuiscono a togliere qualsiasi carattere pittoresco all'opera di de Chirico" (COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit., pp. 23-24).

<sup>16</sup> Intervista di P. Lagarde a G. de Chirico, *M. de Chirico, peintre prédit et souhait le triomphe du modernisme*, in "Comœdia", 12 dicembre 1927. Questa intervista dal tono così *tranchant* provocò un piccolo terremoto, e polemiche sia in Italia (dove in molti, tra cui il vecchio sodale-nemico Carrà, risposero con asprezza, e a de Chirico fu annullato l'invito alla Biennale di Venezia) sia tra i pittori italiani di Parigi, che proprio in quel momento andavano a costituirsi in una compagine organizzata: ciò che causò l'esclusione dalla prima mostra del gruppo, nel 1928, dello stesso de Chirico e del fratello Savinio. La polemica si placò comunque poco dopo (in Francia, non in Italia), e de Chirico e il fratello furono ri-cooptati nella seconda mostra. Un gruppo di artisti milanesi (tra i quali Virginio

Ghiringhelli, Contardo Barbieri, Umberto Lilloni, Amerigo Canegrati, Oreste Bogliardi, Francesco De Rocchi) scrisse una lettera estremamente violenta all'Amministratore della Biennale di Venezia il 20 dicembre 1927: "In seguito alle dichiarazioni del pittore de Chirico apparse sul giornale "COMOEDIA" [...] questo traditore non deve più esporre in Italia. [...] siamo decisi a servirci di qualunque mezzo, sino alla distruzione delle opere del de Chirico ove ci sarà dato trovarne. Speriamo che il Comitato della Biennale Veneziana si rifiuti di concedere ospitalità alle opere di questo livido bastardo." Fa seguito una lettera di Pietro Orsi, Podestà di Venezia, in cui egli comunica a de Chirico "che, in seguito alla Sua intervista pubblicata sul giornale "Comoedia" del 12 Dic. u.s. Le è stato ritirato l'invito per la nostra XVI° Biennale." Anche Carrà, da parte sua, scrive a Soffici in maniera estremamente cruda, raccomandandogli di intervenire fin presso il Segretario Generale, Antonio Maraini, perché de Chirico "non deve più esporre in Italia" e tantomeno alla Biennale, "anche se è stato invitato" (cfr. G. CHERICI, *Giorgio de Chirico e Venezia: 1924-1936*, in "Metafisica", 17-18, 2018, pp. 255-351).

<sup>17</sup> Lettera di Léonce Rosenberg a Giorgio de Chirico del 29 luglio 1928 (Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinskij), cit. in DEROUET, *La Fureur guerrière malgré J.T. Soby est entrée au musée*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, cit., p. 142.

<sup>18</sup> G. DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, SATE, Milano 1928, p. 18.

<sup>19</sup> COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit., p. 31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>23</sup> *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. by M. Sanouillet, E. Petersen, Oxford University Press, New York 1973, p. 143, trad. it. dell'autore.

<sup>24</sup> Cfr. P. CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, cit., p. 76.

<sup>25</sup> "Un altro fatto spiacevole che ricordo fu una serie di terremoti che principiavano regolarmente ogni sera dopo il tramonto. Tutta la casa si muoveva lentamente, come una grossa nave sul mare in burrasca. Gli abitanti del quartiere, compresi noi, portavamo i materassi fuori, in una piazza, per dormire all'aperto. Anche in quell'occasione il cuoco Nicola si prodigò in mille modi; portava fuori materassi, valigie e perfino alcuni mobili e la mattina riportava tutto in casa" (*Memorie della mia vita*, pp. 27-28). In epoca più tarda, in

un'intervista filmata, l'artista riferisce l'ispirazione di quel tema a un fatto più casuale (ma non meno significativo per l'immaginario dechirichiano); l'interconnessione col ricordo infantile è comunque presente: "I mobili nella valle è un'idea che mi è venuta vedendo dei mobili – credo fossi a Parigi. Capita infatti di vedere in qualsiasi città anche di un'altra nazione, sul marciapiede davanti a un negozio che vende mobili a buon mercato, letti, poltrone. Sono questi oggetti che si è abituati a vedere all'interno di una casa e che fanno uno strano effetto visti fuori, così ho pensato di metterli addirittura in campagna [ride] piuttosto che su un marciapiede. E così ho cominciato a dipingere quadri di mobili che ho chiamato 'Mobili nella valle'" (cfr. "Metafisica", 11-13, 2014, pp. 325-326).

<sup>26</sup> G. DE CHIRICO, *Statues, Meubles et Généraux*, in "Bulletin de l'Effort Moderne", ottobre 1927; il tema è anche ripreso in ID., *Quelques perspectives sur mon art*, in "L'Europe centrale", cit.

<sup>27</sup> ID., *Quelques perspectives sur mon art*, cit.

<sup>28</sup> Cfr. BENZI, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit.

<sup>29</sup> DE CHIRICO, *Statues, Meubles et Généraux*, cit.

<sup>30</sup> Intervista a de Chirico di G. Brunon Guardia in "Beaux-Arts", 13 ottobre 1933.

<sup>31</sup> *Mecc.*, pp. 22-23 (il testo è datato 15 giugno 1913). Ora in *Scritti/1*, p. 625.

<sup>32</sup> COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit., p. 75.

<sup>33</sup> Cfr. intervista filmata del 1971 con J.J. Marchand, trascritta in "Metafisica", cit., p. 321. Un primo accenno a questa ispirazione è contenuto in un brano di de Chirico degli anni trenta (*Barnes collezionista mistico*, in "L'Ambrosiano", 16 febbraio 1938): "Seduti con il tronco monumentale e le gambe corte come apostoli di cattedrali gotiche."

<sup>34</sup> L'interpretazione come scene di valenza omosessuale, addirittura tratte da saune gay, fornita da Baldacci (*Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit.) è piuttosto ridicola, data la loro rimarcata dipendenza iconografica da frigide illustrazioni al tratto derivate da Reinach. Del resto, una delle prime espressioni del tema è svolta in chiave femminile (*École des amazones*, 1927), che riduce di molto il campo esclusivo della visione gay. Difficile capacitarsi di come uno psicanalista si sia prestato a sostenere tale tesi, pur con le dovute premesse di incompetenza pittorica proclamate nel testo in catalogo. Non sono contrario a interpretazioni psicanalitiche, anche in senso sessuale, ma dovrebbero fondarsi su qualcosa di più della suggestione di un frequentatore di saune. Temiamo, rispetto alla

serie dei cavalli, un'interpretazione di de Chirico zoofilo praticante.

<sup>35</sup> Cfr. M. ANTLIFF, *Waldemar George: a Parisian Art Critic on Modernism and Fascism, in Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, ed. by M. Affron, M. Antliff, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, pp. 171-205. Che la posizione di de Chirico in quel momento non fosse filofascista lo mostrano diversi dati. In seguito al citato articolo pubblicato su "Comœdia" del 12 dicembre 1927, nel quale il pittore esprime le sue nette perplessità su tutto l'ambiente culturale italiano del momento, fu ritirato il suo invito alla Biennale di Venezia del 1928 (vedi l'articolo ritagliato – senza testata, data e firma – dal titolo *L'Esposizione di Venezia deve ritirare l'invito al pittore De Chirico*, nel Fondo Ugo Ojetti, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Serie I "Corrispondenti: artisti", f. "De Chirico Giorgio (pittore)"). Ancora, in seguito alla notizia di un rinnovato invito alla Biennale di Venezia, in una lettera all'amico pittore Nino Bertolotti (che gliela comunica), de Chirico risponde con un tono esplicito che ci fa intendere come anche il suo interlocutore dovesse esser parimenti critico col fascismo, data la schiettezza delle affermazioni: "Caro Bertolotti [...] Sono molto 'touché' per l'invito alla Biennale ma purtroppo mi è impossibile mandare ora dei quadri in Italia. Io quadri non ce ne ho, e i mercanti di certo non ne presterebbero, specialmente per un'esposizione in Italia, poiché si sa che in Italia l'arte moderna non è mai stata in auge ed ora con la francofobia, il ritorno alla tradizione, l'arte fascista, eccetera, lo è meno che mai [...] E poi che vuole, caro Bertolotti, anche se avessi dei quadri, me ne guarderei bene dal mandarli in Italia" (lettera a Nino Bertolotti da Parigi del 14 luglio 1930, in *Gli artisti di Villa Strohlferrn*, catalogo della mostra a cura di L. Stefanelli Torossi, De Luca, Roma 1983, p. 142). De Chirico tuttavia esporrà alla Biennale, nella sala di gruppo degli Italiani di Parigi. Anche in seguito, nonostante l'incarico ufficiale per dipingere la pittura murale nel salone d'onore alla Triennale di Milano del 1933, egli scrive da Milano il 31 ottobre 1933 (sempre a Bertolotti): "Ho deciso di tornarmene a Parigi; qua non è più aria per me; troppe ostilità e troppo boicottaggio. Comincio veramente a essere stanco" (*ibid.*, p. 143).

<sup>36</sup> W. GEORGE, *Appel du Bas-Empire. Georges de Chirico*, in "Formes", gennaio 1930.

<sup>37</sup> DE CHIRICO, *Guillaume Apollinaire*, in "Ars Nova", 2, 1918: "Quando mi s'affaccia alla memoria il suo profilo numismatico che stampai sul cielo

veronese d'una mia pittura metafisica, penso alla malinconia grave del centurione romano.”

<sup>38</sup> Cfr. S. REINACH, *Répertoire de la statuaire greque et romaine*, Leroux, Paris 1897-1931, 6 voll. L'interesse di de Chirico per Reinach, a ribadire quanto la sua radice classicista fosse profonda anche nel tempo della Metafisica, risale al periodo fiorentino e soprattutto agli anni parigini della Metafisica, e lo condivideva con il suo amico Guillaume, come emerge – già si è notato – da una lettera di de Chirico a Guillaume del 3 giugno 1915, che si chiude con un motto di Reinach (in *Lett.*, p. 63).

<sup>39</sup> DE CHIRICO, *Ebdòmero*, cit., p. 63.

<sup>40</sup> Sulle vicende del gruppo cfr. *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, C. Gian Ferrari, Skira, Milano 1998; BENZI, *Arte in Italia tra le due Guerre*, cit.

<sup>41</sup> G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *G. de Chirico*, in “Les feuilles libres”, 43, maggio-giugno 1926.

<sup>42</sup> Cfr. note 16 e 35.

<sup>43</sup> A. SAVINIO, *Fini dell'arte*, in “Valori Plastici”, I, 6, giugno-ottobre, 1919, p. 21.

<sup>44</sup> Su Waldemar George vedi H. ROMANI, *Il pensiero neo-umanista di Waldemar George*, in *Il futuro alle spalle – Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, I. Beysson, M.G. Messina, A. Del Guercio, De Luca, Roma 1998, pp. 109-113; sul ruolo politico di George, che simpatizza nettamente col fascismo dalla fine degli anni venti, cfr. M. ANTLIFF, *Waldemar George: a Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, cit., pp. 171-205.

<sup>45</sup> Nel catalogo della mostra parigina *22 Artistes Italiens Modernes*, Galerie Georges Bernheim, Paris 1932.

<sup>46</sup> W. GEORGE, presentazione in catalogo, in *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, Galleria Milano, Milano 1930.

<sup>47</sup> A. SAVINIO, *Prefazione*, in ID., *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1945, pp. 7-8.

<sup>48</sup> Lettera di de Chirico a Savinio del 24 aprile 1926 (in *Lett.*, p. 360).

<sup>49</sup> Tra i molti contributi sul ciclo dei *Gladiatori* per Rosenberg, cfr. C. DEROUET, *La fureur guerrière malgré J.T. Soby est entrée au musée*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck, cit.

<sup>50</sup> COCTEAU, *Le Mystère laïc*, cit.

<sup>51</sup> W. GEORGE, *Giorgio de Chirico*, Éditions des Chroniques du jour, Paris 1928.

<sup>52</sup> B. TERNOVETZ, *Giorgio de Chirico*, Hoepli, Milano 1928. Ternovetz era conservatore presso il Museo d'Arte Occidentale di Mosca. Sull'in-

fluenza di de Chirico in Russia, in particolare su Malevič, cfr. T. GORYACHEVA, *De Chirico and Russia: Contacts, Collections, Influence*, in *Giorgio de Chirico. Metaphysical Visions*, catalogo della mostra a cura di G. Mercurio, Tretyakov Gallery, Mosca, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2017, pp. 109-139.

<sup>53</sup> R. VITRAC, *Georges de Chirico*, Gallimard, Paris 1927.

## Cap. 22

### *Gli inizi degli anni trenta: tra Renoir e Derain, una nuova idea di classicismo moderno*

<sup>1</sup> W. GEORGE, *La grande peinture contemporaine à la collection Paul Guillaume*, Arts à Paris, Paris 1929, p. 44, trad. it. dell'autore.

<sup>2</sup> G. DE CHIRICO, *Vox clamans in deserto*, in “L'Ambrosiano”, 16, 23, 30 marzo 1938.

<sup>3</sup> GEORGE, *La grande peinture*, cit., pp. 14-16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>6</sup> Sulla storia dei dipinti di Renoir in collezione Picasso, cfr. *Picasso collectionneur*, catalogo della mostra a cura di H. Seckel-Klein, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Réunion des musées nationaux, Paris 1998, pp. 202-209.

<sup>7</sup> L'*Avis*, pubblicato in occasione della mostra di opere antiche di de Chirico alla Galerie Le Centaure di Bruxelles, deprecava la figura di de Chirico nel solito modo violento. Firmato da Breton, Louis Aragon, Camille Goemans e Paul Nougé, manca con evidenza della firma di Magritte, che non volle associarsi al linciaggio.

<sup>8</sup> GEORGE, *La grande peinture*, cit., p. 96.

<sup>9</sup> *La pittura metafisica*, catalogo della mostra a cura di G. Briganti, E. Coen, cit., pp. 119-120.

## Cap. 23

### *Tra “surrealismo” e pittura della realtà*

<sup>1</sup> DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., p. 4.

<sup>2</sup> I primi rientri sono del 1931, mentre nel 1932-1933 si colloca un più lungo soggiorno tra Milano (dove abita in via Rugabella 9) e Firenze, dove è ospite presso gli amici antiquari Bellini. A Milano, nel 1933, esegue per il nuovo palazzo della Triennale la pittura murale nella parete di fondo

del salone d'onore, *La cultura italiana*. Nel 1934 ritorna a Parigi.

<sup>3</sup> Su questo periodo di de Chirico cfr. FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico. Gli anni Trenta*, cit. Cfr. anche F. RAGAZZI, *Giorgio de Chirico nelle mostre di “Novecento Italiano”*, in “Metafisica”, 7-8, 2008.

<sup>4</sup> L'inizio dell'interesse per Velázquez è da riferire a un viaggio a Madrid del 1929, per andare a trovare una sua fiamma amorosa, durante il quale studia al Prado la pittura dell'artista spagnolo. Cfr. ROBINSON, *Giorgio de Chirico: lettere a Cornelia*, cit., p. 140. La notizia del viaggio era sconosciuta fino alla pubblicazione del carteggio.

<sup>5</sup> Sui riferimenti iconografici dei *Bagni misteriosi*, vedi F. MATITTI, “Ricerche di invenzione e di fantasia”. *Una nuova pittura metafisica*, in FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 149-170.

<sup>6</sup> Lettera di de Chirico a Nino Bertolotti da Parigi del 14 ottobre 1934, in *Gli artisti di Villa Strobl-Fern*, catalogo della mostra a cura di L. Stefanelli Torossi, cit., p. 143.

<sup>7</sup> J. COCTEAU, *Mythologie*, stampatore Edmond Desjobert, Éditions Les Quatre Chemins, Paris 1934.

<sup>8</sup> Cfr. intervista filmata del 1971 con J.J. Marchand, trascritta in “Metafisica”, cit., p. 327.

<sup>9</sup> M. DAVIDSON, *The New Chirico. A Classic Romantic*, in “Art News”, 30 ottobre 1936.

<sup>10</sup> L'incisione, *Accorde*, da *Brahmsphantasie – Opus XII* del 1894, viene così descritta da de Chirico (*Max Klinger*, in “Il Convegno”, ottobre 1920): “Sopra un'impalcatura eretta sul mare, coperto di correnti e di schiuma, un pianista nerovestito siede presso un pianoforte [...] Sotto, nell'acqua, un tritone regge a fatica un'arpa enorme [...] A rendere più reale questa scena, si paradossalmente lirica, Klinger ha messo presso il pianista una scaletta di legno simile a quelle delle cabine negli stabilimenti balneari, e di cui si vedono i primi gradini che scendono nell'acqua. L'idea di questa scaletta è d'una straordinaria genialità. Riandando alle memorie della mia infanzia ricordo che le scalette delle cabine balneari mi turbavano sempre e mi davano un gran senso di sgomento. Quei pochi gradini di legno coperti di alghe e di muffa e immersi a meno d'un metro sott'acqua mi sembrava dovessero scendere per leghe e leghe fino nel cuore delle tenebre oceaniche. Rivissi la stessa emozione quando vidi quest'acquaforte di Klinger. In essa però la scaletta ha pure un altro significato: unisce la scena reale a quella irreale e questa essendo espressa con gli stessi mezzi di quella, e non annebbiata e confusa [...] pare che il pianista, lascia-

to lo strumento, possa scendere nell'acqua o che gli esseri marini, salita la scaletta, possano venire a sedersi sull'impalcatura. È un sogno e nello stesso tempo è una realtà; a chi la guarda sembra scena già vista, senza poter ricordare quando né dove. Come profondità e senso metafisico questa visione di Klinger si potrebbe paragonare in letteratura a quel racconto che fa Thomas de Quincey d'un suo stranissimo sogno ove narra di trovarsi nelle sale d'un palazzo illuminato a festa ove danzano dame storiche e gentiluomini, quando una voce misteriosa grida *consul romanus*, e il console appare con le legioni.”

## Cap. 24

### *Un'arte teatrale*

<sup>1</sup> La scenografia di de Chirico per quest'opera (pubblicata sulla copertina della “Rivista di Firenze” del maggio 1925) dovette rimanere impressa in maniera indelebile nella mente di Savinio, che all'epoca ancora non dipingeva, poiché sembra una precisa matrice dei quadri saviniani del dopoguerra.

<sup>2</sup> Ricordiamo, tra gli altri: *Pulcinella*, 1931 (Londra, Lyceum Theatre, per l'Opéra russe à Paris); *Ariadne et Bacchus*, 1931 (Parigi, Théâtre de l'Opéra, musiche di A. Roussel); *I puritani*, 1933 (Maggio Musicale Fiorentino, musica di L. Bellini); *La figlia di Jorio*, 1934 (Roma, Teatro Argentina, di Gabriele d'Annunzio, regia di Luigi Pirandello); quattro spettacoli non realizzati per il Festival di Atene, 1939 (*Oreste, Le baccanti, Il Minotauro, Edipo*); *Anfione*, 1942 (Milano, Teatro alla Scala, su testo di P. Valéry, musiche di A. Honegger, coreografie di A. Milloss); *Don Giovanni*, 1944 (musica di R. Strauss, coreografie di A. Milloss); *La lunga notte di Medea*, 1949 (di C. Alvaro); *Orfeo*, 1949 (Maggio Musicale Fiorentino, musica di Monteverdi); *Ifigenia*, 1951 (Maggio Musicale Fiorentino, musica di I. Pizzetti); *La leggenda di Giuseppe*, 1951 (Milano, Teatro alla Scala, musica di R. Strauss); *Don Chisciotte*, 1952 (Maggio Musicale Fiorentino, musica di V. Frazzi); *Mefistofele*, 1952 (Milano, Teatro alla Scala, musica di A. Boito); *La coda santa*, 1953 (Roma, Teatro dei Satiri, di D. Terra); *Apollon Musagète*, 1956 (Milano, Piccola Scala, musiche di I. Stravinskij, coreografie di S. Lifar); *Otello*, 1964 (Teatro dell'Opera di Roma, musiche di G. Rossini).

<sup>3</sup> G. DE CHIRICO, *Discorso sullo spettacolo teatrale*, in “L'Illustrazione Italiana”, 25 ottobre 1942, p. 417. Il testo sarà in seguito riprodotto, con la

firma di Isabella Far, in *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi, Roma 1945.

## Cap. 25

### *Negli Stati Uniti: la Metafisica del mondo nuovo*

<sup>1</sup> Conosciuta Isabella Pakszwer nell'autunno del 1930 a Parigi, la coppia si sposerà il 18 maggio 1946 e rimarrà insieme per tutta la vita. Nel suo romanzo *Il Signor Dudron*, de Chirico le attribuisce lo pseudonimo Far, “un nome che ha qualche cosa di annunciatore, di profetico. In francese suona come la parola *phare*”. G. DE CHIRICO, *Il Signor Dudron*, pubblicato postumo, Le Lettere, Firenze 1998; ora in *Scritti/1*, p. 201.

<sup>2</sup> LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, cit., ora in “Metafisica”, 7-8, 2008, p. 707.

<sup>3</sup> De Chirico aveva interessi molto acuti per la cultura inglese: da de Quincey a Shakespeare, da George Frazer a Ruskin, fino alla pittura inglese: Holbein, Turner, Constable ecc.

<sup>4</sup> Su de Chirico e l'Inghilterra cfr. il fondamentale libro di NOEL-JOHNSON, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, cit.

<sup>5</sup> Su de Chirico negli Stati Uniti, cfr. *De Chirico and America*, catalogo della mostra a cura di E. Braun, cit. Cfr. anche ROBINSON, *Giorgio de Chirico-Julien Levy*, cit., pp. 293-356 e 665-671, e ID., *Epistolario Giorgio de Chirico-Jacques Seligmann & Co. Milano-Parigi-New York 1938. Una mostra mancata*, in “Metafisica”, 9-10, 2011, pp. 118-137 e pp. 464-484.

<sup>6</sup> J.M. BODDEWYN, *The First American Collectors of de Chirico*, in *De Chirico and America*, catalogo della mostra a cura di E. Braun, cit., p. 46.

<sup>7</sup> LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, cit.

<sup>8</sup> Nel febbraio 1937 espone alla Decorators Picture Gallery di New York una stanza da pranzo e soggiorno costruita con mobili ispirati alle scene dei *Puritani*, in bianco e nero su pareti rosso “albicocca”, allestita con cinque suoi dipinti, e un mobile bar a forma di cabina dei bagni misteriosi. L'operazione era stata sponsorizzata dalla signora Ward Cheney, finanziatrice della galleria, cui de Chirico aveva fatto il ritratto.

<sup>9</sup> ROBINSON, *Epistolario Giorgio de Chirico-Jacques Seligmann & Co.*, cit., pp. 120-121. La presenza di Isa, non ancora legalmente sua moglie, diviene un ulteriore fattore di difficoltà per prolungare il suo soggiorno.

<sup>10</sup> G. DE CHIRICO, *J'ai été à New York*, in “XX

Sième”, marzo 1938, ora in *Scritti/1*, pp. 853-855; prima trad. it. *Sono stato a New York*, in “Metafisica”, 7-8, 2008, pp. 681-682.

## Cap. 26

### *Tra 1938 e 1940. Presagi di guerra*

<sup>1</sup> R. CARRIERI, *Incontro con Giorgio de Chirico*, in “L'Illustrazione italiana”, 13 febbraio 1938.

<sup>2</sup> Cfr. R. GIOLLI, *Ritorno di de Chirico*, in “Domus”, 123, marzo 1938, pp. 32-33.

<sup>3</sup> *Memorie della mia vita*, pp. 175-176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>5</sup> *Ibid.*

## Cap. 27

### *Il periodo della Guerra*

<sup>1</sup> L. DE LIBERO, *La XXIII Biennale veneziana: cose dette e taciute*, in “Documento”, luglio-agosto 1942.

<sup>2</sup> Non si dimentichi che la moglie era ebrea.

<sup>3</sup> R. CARRIERI, *Giorgio de Chirico*, Garzanti, Milano 1942, s.p.

<sup>4</sup> G. DE CHIRICO, *Brevis pro plastica oratio*, in “Aria d'Italia”, inverno 1940.

<sup>5</sup> Cfr. G. RASARIO, *Giorgio de Chirico pendant Bellini*, in “Metafisica”, 3-4, 2004, pp. 277-278.

<sup>6</sup> DE CHIRICO, *Brevis pro plastica oratio*, cit.

<sup>7</sup> Benché certamente de Chirico si facesse aiutare da formatori e scultori, dalle numerose foto delle opere in corso di realizzazione nel suo studio si evince che egli comunque ne seguiva personalmente la realizzazione e la rifinitura.

<sup>8</sup> Sull'argomento manca un contributo aggiornato; cfr. *De Chirico scultore*, a cura di G. Dalla Chiesa, Mondadori, Milano 1988. Si noti, comunque, che nello stesso periodo – gli anni sessanta del Novecento – alcuni dei maggiori pittori europei, come Mirò, Ernst, Dalí e Magritte, si dedicano a trasformare le loro creazioni bidimensionali in bronzi anche di dimensioni monumentali, con l'aiuto di fonditori e formatori di grande qualità ed esperienza. Era una evidente richiesta del mercato internazionale di quegli anni, che desiderava commerciare opere di particolare iconicità. De Chirico, come Magritte e talvolta Dalí, si servì soprattutto della Fonderia Artistica Gi.Bi.Esse di Verona, ma anche della Modern Art Foundry di Astoria, Queens di New York.

<sup>9</sup> *Memorie della mia vita*, pp. 187-188.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>11</sup> Cfr. V. MUCCI, *Galleria S. Bernardo*, in “Cosmopolita”, 15, 12 aprile 1945, p. 6.

<sup>12</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo, Laterza, Bari 1914-1916, III, 48; si cita dall'edizione Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 259-260.

<sup>13</sup> *Ibid.*, III, 49, p. 265: “I contemporanei – ossia l'opaca folla d'ogni generazione – non conoscono anch'essi altro che concetti, e vi si attaccano, e accolgono quindi le opere manierate con rapido e alto plauso: ma le stesse opere sono dopo brevi anni già indigeste, perché lo spirito del tempo – vale a dire, i concetti dominanti – in cui quelle avevano la loro unica base, è mutato. Soltanto le vere opere d'arte, le quali dalla natura, dalla vita sono direttamente ispirate, rimangono, come queste perennemente giovani, e poderose in eterno. Imperocché non appartengono a una data epoca, ma all'umanità: e come perciò appunto dal loro proprio tempo – a cui disdegnarono di conformarsi – furono tiepidamente accolte, e, svelando in modo indiretto e negativo gli errori di quello, furono tardi e contro voglia riconosciute; così in compenso non possono invecchiare, e ancor ne' tempi più lontani parlano con voce fresca e sempre giovane: non più esposte a venir trascurate o misconosciute, ma immutabilmente coronate e sanzionate dal plauso delle poche teste capaci di giudicare, le quali compaiono isolate e rare nei secoli e depongono i loro voti – la cui somma lentamente crescendo serve di base a quell'autorità, che sola costituisce il tribunale, a cui si allude quando diciamo di fare appello alla posterità.”

<sup>14</sup> Già sul finire del 1939 de Chirico aveva dipinto un autoritratto in costume orientale (esposto nel febbraio 1940 a Firenze), ma esso si inseriva più nel quadro dei riferimenti orientalisti e alla Delacroix di quegli anni, che in seno al vero e proprio “anacronismo” delle successive rappresentazioni in costume. Ciò non toglie che i prodromi di quelle opere si intuiscano fin da quel momento (cfr. nota seguente).

<sup>15</sup> R. CARRIERI, *Giorgio de Chirico*, Grazanti, Milano 1942, n. XLIII (collezione Marmont); anche il *Ritratto della viscontessa Maria Marmont* (n. XLVIII), sempre del 1940, è in costume antico.

<sup>16</sup> DE CHIRICO, *Discorso sullo spettacolo teatrale*, cit., p. 417.

## Cap. 28

### *La ripresa delle opere metafisiche*

<sup>1</sup> Cfr. il carteggio de Chirico-Breton in DE SANNA, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort*, cit., pp. 16-160.

<sup>2</sup> Al momento sono noti tre dipinti risalenti alla seconda metà degli anni venti, che FAGIOLO DELL'ARCO (*Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, cit., pp. 479-480) ricorda rispettivamente in collezione René Berger (*Ettore e Andromaca*, 1924?, più probabilmente 1926-1929), Marcel Raval (*Souvenir d'Italie*, 1925-1926) e Pierre Roy (*La tour rose*, 1926?, più probabilmente 1928-1930). Tuttavia BALDACCI (*De Chirico 1888-1919. La metafisica*, cit. 1997, pp. 419-420), riferisce i dipinti come eseguiti espressamente per i suddetti collezionisti: sappiamo che così non è in quanto lo stesso Berger, in una lettera conservata negli archivi della Tate Gallery di Londra, ricorda esattamente che *Ettore e Andromaca* lo comprò in Germania da un collezionista tedesco tramite l'artista stesso, durante un soggiorno in cui egli era suo ospite (Berger visse a Berlino tra il dicembre 1924 e il 1930: cfr. RASARIO, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, cit., pp. 244-345). De Chirico fu a Berlino nel 1930, dunque il dipinto entrò nella collezione Berger solo allora. La conoscenza tra i due risaliva ai primi anni venti, quando Berger studiava a Firenze, e lì iniziò ad acquistare dipinti dell'artista. De Chirico fu anche suo ospite a Parigi nel soggiorno del novembre 1924, nella sua casa al 32 di Rue Pergolèse. De Chirico dipinse in versione invece decisamente “attualizzata”, oltre al *Trovatore* e al *Filosofo* (dal *Cerveau de l'enfant*) eseguiti nel 1924 per Éluard, anche una *Piazza d'Italia* (1926-1927 ca., appartenuto alla mercante parigina di Savinio, Pomaret); *Il condottiero* (1925?, ma probabilmente 1926-1929), che fu comprato da Berger assieme ad *Ettore e Andromaca* nel 1930 (come l'altro viene definito da Baldacci eseguito per Berger), è un quadro che si potrebbe definire a metà strada tra una reinterpretazione e una replica (non esiste infatti il modello, ma solo un disegno da cui è tratto), e la tecnica è decisamente dei pieni anni venti. Penso che *Il grande metafisico* di Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, datato inverosimilmente 1916 e riferito da Fagiolo dell'Arco (*Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, cit., p. 480) al 1926, sia piuttosto della fine degli anni trenta o dei primi quaranta.

<sup>3</sup> Una prima, significativa tornata di dipinti metafisici “rieditati” risale significativamente al soggiorno francese del 1934-1935, quando a

causa della crisi de Chirico ha reali e consistenti problemi economici. Di quel periodo, nell'ottobre 1934, egli scrive in grande confidenza all'amico Nino Bertolotti: "Io sono qui in un mare di guai, tra la crisi, i fallimenti dei mercanti, la morte di Paul Guillaume (il solo su cui contassi in questi tempi), la venuta di mia moglie a Parigi che mi è costata non pochi quattrini senza contare le scene, minacce di scandali, crisi di rabbia, pettegolezzi calunnie ecc. ecc. insomma roba da spararsi" (lettera di de Chirico a Nino Bertolotti da Parigi del 14 ottobre 1934, in *Gli artisti di Villa Strobl-Fern*, catalogo della mostra a cura di L. Stefanelli Torosi, cit., p. 143). Gli anni precedenti non avevano visto la crisi mordere particolarmente l'artista (pur nella riduzione del mercato); così come negli anni successivi, a partire dal soggiorno americano e fino all'inizio della seconda guerra mondiale, de Chirico sembra non avere problemi economici gravi e anzi è un periodo folto di mostre internazionali.

<sup>4</sup> Nelle monografie pubblicate sotto il controllo dello stesso artista, la medesima opera è riportata con differenze cronologiche persino di venti anni, non solo invecchiando con disinvoltura i dipinti, ma anche riferendoli a tempi più recenti.

<sup>5</sup> Una prima importante, anche se ancora imprecisa, ricostruzione è in FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico. Gli anni Trenta*, cit. Fagiolo dell'Arco raccoglie circa cinquanta opere da datarsi tra l'inizio degli anni trenta e la metà degli anni quaranta; ma non tutte sono riferibili a mio parere a quegli anni (alcune sono più tarde, da riferirsi a dopo la fine della seconda guerra mondiale).

<sup>6</sup> Pubblicata in "Quadrante", 9, 1934. L'opera presenta un'esecuzione molto atipica, forse riferibile all'inizio del tentativo di replicare opere antiche non secondo il suo stile attuale.

<sup>7</sup> Le due opere furono esposte alla Siegel-Antheil Gallery di Hollywood alla mostra (organizzata con la collaborazione di Julien Levy) *A distinguished Showing of Surrealist and Neo-Romantic Works*, 23 febbraio-23 marzo 1937. Si deduce la collocazione cronologica anche da un dato indiziario, emerso dall'analisi di una di queste, *L'œuf dans la rue*, quale la tipologia della tela (francese) e da uno documentario, ossia una lettera della galleria Jacques Bonjean di Parigi (proprietaria del dipinto) a Julien Levy del 20 gennaio 1937 (la lettera è conservata negli archivi del Philadelphia Museum of Art; ringrazio Giorgia Chierici della segnalazione). Tale lettera cita *L'œuf dans la rue* (*Egg in the street*), assieme ad altri quadri (*La tête en plâtre*, più altri tre oggi non identificabili e con ogni probabilità riprese metafisiche recenti: *Mannequins sur ciel vert*,

*Petit paysage – Place italienne* e un "grand paysage italien") ottenuti da de Chirico stesso tramite uno scambio recente (infatti, viene riferito nella lettera che de Chirico stava pensando di annullare quella transazione). Oltre a queste due opere (più le tre non identificate) e a quella sopra citata (*Ricordi d'Italia*), sono documentati negli anni trenta (tra 1938 e 1939) solo altri quattro rifacimenti metafisici (di cui tre hanno a che fare con la galleria del Milione, che evidentemente era coinvolta in questo speciale commercio dechirichiano, forse per una precisa commissione della galleria): *Piazza d'Italia* (con *Arianna*), presente in un calendario del 1938 edito dalla galleria del Milione; *Meditazione* (pubblicata in "Emporium", giugno 1939, p. 534); le altre due (*Il ritorno di Ettore ed Ettore e Andromaca*: la prima presenta aspetti di complicata valutazione) furono esposte alla mostra personale di opere metafisiche di de Chirico (galleria Il Milione, 26 ottobre-15 novembre 1939).

<sup>8</sup> Ad esempio, nella monografia di Carrieri del 1942, troviamo, appartenenti al collezionista Rino Valdameri (proprietario di numerose opere ivi pubblicate), due *Piazze italiane* datate 1915 (nn. IV e VI) e un *Ettore e Andromaca* datato 1917 (n. III), tutti eseguiti negli anni immediatamente precedenti al 1942. Tuttavia, un *Ettore e Andromaca* (n. XIV, sempre proprietà Valdameri, oggi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) è riferito al 1928, con una netta postdatazione rispetto alla sua effettiva esecuzione, collocabile invece con certezza al 1923-1924. Come si vede si tratta non solo di retrodatazioni, ma anche di postdatazioni, nell'ottica polemica di una "pittura senza tempo" non solo di matrice filosofica, ma anche di contrasto a un atteggiamento che abbiamo visto aveva toccato altri protagonisti delle avanguardie italiane. Un altro dipinto dello stesso periodo, proveniente dalla galleria del Milione e già in collezione Valdameri, *Melanconia torinese* (datato sempre 1915), lo ritroviamo pochi anni dopo nella collezione Frua de Angeli (dal 1944) ed esposto nel 1948 alla Biennale di Venezia come risalente al 1915 (catalogo della Biennale, n. 18, rip. n. 13).

<sup>9</sup> G. CASTELFRANCO, *La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", XXXIII, 3, pp. 281-282: "Ma si legga l'interpretazione ufficiale, nel catalogo: per essa 'la metafisica [di DE CHIRICO] si inverte [in CARRÀ] in religiosa pienezza'; 'la nostalgia spaziale [di DE CHIRICO] stimola CARRÀ all'invenzione di cardini compositivi [...] i cui moduli saranno, non già le generiche misure dei templi, ma gli aspri cubicoli di Giotto'. E ognuno giudichi da sé."

<sup>10</sup> M.R. TAYLOR, *A Conversation with Gerard Tempest*, in *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra a cura di M.R. Taylor, cit., p. 181. Taylor ci riferisce dell'uso del litargirio (un ossido di piombo), che l'artista impiegava a quell'epoca per dare trasparenza e luminosità alla pittura, e spiegandone gli effetti rileva che per l'esecuzione delle *Piazze d'Italia* non utilizzava invece alcuno di quegli espedienti tecnici profusi nella pittura "barocca", ma semplici tubetti di colore.

<sup>11</sup> Una serie di opere di Andy Warhol ispirate a de Chirico fu presentata nel 1982 alla mostra *Warhol versus de Chirico*, a cura di A. Bonito Oliva, Roma, Amburgo 1983. I due artisti si erano conosciuti a New York nel 1972.

<sup>12</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968. Come è noto Deleuze parte dalla rivalutazione del pensiero nietzschiano, elemento comune con de Chirico.

## Cap. 29

### *Il secondo dopoguerra e il definitivo ritorno alla pittura antica. Avanguardia/antiavanguardia*

<sup>1</sup> Un interessante contributo alla riflessione "post-moderna" di questo ultimo periodo di de Chirico è di E. BRAUN, *Kitsch and the Avant-Garde: The Case of de Chirico*, in H.D. CHRISTENSEN, Ø. HJORT, N.M. JENSEN (eds.), *Rethinking Art Between the Wars. New Perspectives in Art History*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2001, pp. 73-90.

<sup>2</sup> G. DE CHIRICO, *Pensieri e verità sulla pittura*, in "Scena Illustrata", maggio 1950, pp. 12-13.

<sup>3</sup> G. BRIGANTI, *L'ultimo de Chirico*, in "Cosmopolita", 21, 24 maggio 1945, p. 6.

<sup>4</sup> G. DE CHIRICO, *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, in "Stile", gennaio 1941.

<sup>5</sup> Cfr. F. BENZI, *Correspondances*, in *A Triple Alliance: Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Andy Warhol*, ed. by G.E. Sperone, Sperone Westwater, New York 2003.

## Cap. 30

### *Gli anni cinquanta e sessanta: Pictor classicus sum*

<sup>1</sup> G. DE CHIRICO, *Le nature morte*, in "L'Illustrazione Italiana", 24 maggio 1942, p. 500.

<sup>2</sup> Romano Gazzera, Carlo Guarienti, Martin de Alzaga, Vieri Freccia, John Moxom, Paolo Weiss. La mostra fu replicata, sempre in concomitanza con la Biennale, per le due edizioni seguenti (1952 e 1954), ma solo come mostra personale dell'artista.

<sup>3</sup> Pare che de Chirico, prima di attuare questa "secessione", avesse contrattato una sala alla Biennale del 1950 in cambio dell'annullamento del processo per il dipinto falso. È quanto emerge da una lettera circolare inviata dal presidente dell'istituzione Rodolfo Pallucchini al comitato: "L'artista ha fatto conoscere al nostro patrocinatore ch'egli sarebbe disposto a retrocedere dalla causa a patto che la Biennale gli offrisse una sala alla Biennale di quest'anno" (lettera circolare del 16 febbraio 1950, in M.C. BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra (1948-1956)*, Charta, Milano 1999, p. 112). Il comitato accettò all'unanimità, salvo naturalmente Roberto Longhi, e dunque si deliberò di attribuire la sala a de Chirico, che però non la accettò (ASAC, AV 25). Questa versione lascia molti dubbi, poiché non si vede perché de Chirico, avendo ottenuto ciò che chiedeva, abbia infine rinunciato. È molto più probabile che l'idea di conciliazione nascesse tra i rispettivi avvocati, probabilmente su suggerimento del patrocinatore della Biennale e confortato da quello dell'artista, ma che de Chirico per questioni di principio abbia rinunciato alla pur allettante proposta.

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, cap. 20.

<sup>5</sup> *I falsi di de Chirico*, manoscritto dell'artista, conservato nella Fondazione Giorgio e Isa de Chirico e pubblicato in "Metafisica", 5-6, 2006, p. 588.

<sup>6</sup> Cfr. *Giorgio de Chirico – Betraying the Muse*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. 98. Un altro dipinto della stessa serie apparteneva a Breton, ora al Cleveland Museum of Art e autenticato da Soby.

<sup>7</sup> Cfr. W. SCHMIED, *Die Strategie der Faelscher*, in ID., *De Chirico und sein Schatten*, Prestel, Berlin 1989, p. 71; *Giorgio de Chirico – Betraying the Muse*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., pp. 90-102. Per la citazione di de Chirico, che denuncia Domínguez come autore dei falsi, vedi la nota successiva.

<sup>8</sup> A. BRETON, *La clé des champs*, Éditions du Sagittaire, Paris 1953, p. 142. Breton riferisce di aver saputo dall'autore dei falsi la questione. Essendo questi Óscar Domínguez, surrealista osservante e amico di Breton, ciò è perfettamente logico. Del tutto improbabile, invece, che de Chirico possa aver chiesto proprio a un amico di Breton di

eeguire dei falsi, che poi avrebbe denunciato come tali. Infatti la questione è sollevata con tempismo dall'artista, che spiega esattamente le dinamiche: "A Parigi, alla Galleria Allard sita al numero 20, rue des Capucines, ha avuto luogo recentemente una mostra di quadri che figuravano come opere mie, ma che erano quasi tutti falsi. Credo che sia la prima volta, da che il mondo è mondo, che si allestisca una mostra in cui quasi tutte le opere attribuite ad un pittore sono false. Vanto ed onore di una così nobile ed idealistica manifestazione vanno ai cosiddetti ambienti d'avanguardia della 'Ville Lumière'. Il proprietario della suddetta galleria che credo sia stato ingannato, altrimenti non avrebbe agito in tal modo, mi ha inviato le fotografie di diecinnove tra i quadri esposti e tutte le diecinnove pitture sono false. Ecco qui alcuni esemplari di questi falsi che sono grottesche contraffazioni delle mie opere. Il proprietario della galleria mi chiedeva di autenticare le fotografie firmandole dietro e di restituirglielie al più presto. Io, naturalmente, gli ho risposto che non si tratta di un'esposizione ma di una colossale truffa e che intraprenderò un'azione giudiziaria per mettere un freno a quest'osceno dilagare di false mie opere fabbricate a Parigi e poi mandate in tutto il mondo e, soprattutto, in America" (G. DE CHIRICO, *Truffa a de Chirico*, in "La Fiera Letteraria", I, 16, 25 luglio 1946; cfr. anche ID., *Una mostra di falsi de Chirico*, in "Il Giornale d'Italia", Roma, 25 agosto 1946). Immediatamente dopo si cercò di confondere le acque, come non mancò di sottolineare lo stesso de Chirico, facendo emergere per la prima volta il nome di Domínguez: "Su Il Giornale della Sera del 1° corrente è apparso accompagnato da due fotografie uno scritto ingenuo e velenoso riguardante il famoso scandalo dei quadri falsi a Parigi. Con questo scritto anonimo si tenta di far credere al lettore che tutto lo scandalo è dovuto al mio errore e che tutti i quadri della famigerata mostra erano veri. Dunque ecco come stanno le cose. Le fotografie dei due quadri di Cavalli riprodotti sul quotidiano romano appartengono a un lotto di fotografie che la galleria mi inviò perché autenticassi i quadri fotografati. Ed in un primo tempo, sotto la nauseante impressione di quell'imponente stock di falsi quadri metafisici (ce ne sono più di una dozzina) ebbi l'impressione che anche quei quadri di Cavalli fossero falsi, tanto più che si trattava di pessime fotografie di quadri incompiuti, di un periodo in cui spesso l'avidità di lucro dei mercanti parigini non mi consentiva nemmeno di finire un quadro. Solo quei quadri di Cavalli ho dichiarato autentici. Invece tutta la serie di falsi metafisici di quella scandalosa mostra con-

tinuo più che mai a dichiararla una serie di quadri falsi, arcifalsi, grottescamente falsi, e sfido chiunque a provarmi il contrario. In quanto poi ad un certo Corbellini, italiano di Parigi, emissario della galleria Allard, informatore ed ispiratore dell'articolo apparso sul Giornale della Sera, si ricordi di certe lettere liriche ed informative che parecchi mesi or sono, prima della famigerata mostra, mi scrisse da Parigi. In una di queste lettere, che ho conservato, dopo lunghi discorsi sull'immoralità e la stupidità degli ambienti d'avanguardia parigini dice tra l'altro: – qui circolano molti falsi; che fare? Giorni fa in una bella mostra, ove avevo prestato tre vostre opere ne feci ritirare una falsa che già feci ritirare in una galleria [di] rue de Seine. C'è un certo Dominguez che cerca d'imitarvi in modo scandaloso e lui ha un certo successo presso quelli stessi che vi calunniano. – Ho citato testualmente e la lettera è firmata Luigi Corbellini. Dunque nulla di cambiato. L'inchiesta giudiziaria avrà luogo e lo scandalo parigino dei falsi rimane quello che era" (G. DE CHIRICO, *Una lettera di de Chirico*, in "La Fiera Letteraria", I, 35, 5 dicembre 1946, p. 6).

<sup>9</sup> Tutte le carte relative sono nel mio archivio, conferitemi da Luigi Bellini. Già uno screzio con Bellini doveva essere avvenuto tra l'8 e il 12 ottobre 1946, ma non sappiamo di che natura: cfr. *Lettere di Giorgio de Chirico a Julien Levy, 1938-1948*, in "Metafisica", 9-10, 2011, p. 493.

<sup>10</sup> Il visconte Franco Marmont, industriale (era a capo della Ferrania), aveva nella sua collezione molte opere di de Chirico della fine degli anni trenta e dei primi quaranta, e aveva anche commissionato all'artista il ritratto della moglie Maria nel 1940.

<sup>11</sup> Cfr. SCHMIED, *Preface*, in *Giorgio de Chirico – Betraying the Muse*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, cit., p. II. Schmied ricorda come tra direttori di museo si scherzasse, ridacchiando, sul fatto che se de Chirico avesse dichiarato un dipinto falso, questo sarebbe stato sicuramente da considerarsi autentico.

<sup>12</sup> Dattiloscritto con correzioni autografe di Giorgio de Chirico, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, pubblicato in "Metafisica", 5-6, 2006, pp. 577-579.

### Cap. 31

#### *Gli anni ultimi: la nuova stagione metafisica e l'«eterno ritorno»*

<sup>1</sup> *Memorie della mia vita*, p. 148.

<sup>2</sup> Dattiloscritto pubblicato in "Metafisica", 11-

13, 2014, p. 349. Il testo, ivi datato 1963 ca. per via dell'allusione alla morte dello scrittore, fu invece redatto su richiesta di Bertrand Meyer (22 giugno 1976), curatore della mostra *Hommage to Jean Cocteau* (programmata per il novembre 1976 all'Institute Française du Royaume-Uni), che chiedeva "un text, même très court, en hommage à Jean Cocteau". De Chirico risponde il 9 settembre 1976 inviando tale testo. La mostra ha poi avuto luogo l'anno successivo, non all'Institute Française ma al National Book League, London, ed è poi proseguita in altre sedi: Arts Centre, Sunderland; National Library of Scotland, Edinburgh; Bluecoat Gallery, Liverpool; Holt Street Gallery, Birmingham. Il testo di de Chirico è pubblicato in traduzione inglese: *Jean Cocteau*, ed. by B. Meyer, National Book League, London 1977.

<sup>3</sup> I contratti con i galleristi Antonio ed Ettore Russo, della galleria La Barcaccia, sono conservati nell'archivio privato di Paolo Picozza, che gentilmente me ne ha permesso la consultazione. Ringrazio anche Fabrizio Russo che da parte sua mi ha fatto consultare il prezioso materiale documentario in suo possesso. Il contratto di esclusiva fu poi rinnovato nel 1959, e ancora nel 1964 (i dipinti da consegnare ogni mese a questo punto sono significativamente scemati a un minimo di due) e nel 1966. Il rapporto fu di particolare fiducia, tanto che con un atto notarile dell'11 novembre 1957, redatto presso il notaio Diego Gandolfo di Roma, de Chirico delega Antonio Russo ad "esperire tutti i mezzi legali diretti alla tutela dei [suoi] dipinti e delle opere d'arte [...] autorizzandolo quindi a rappresentarlo in giudizio, a nominare avvocati e procuratori legali, a procedere al sequestro di opere false o ritenute tali, a chiedere risarcimenti di

danni, chiedere la nomina di periti, procedere a perizie e ad ogni altro mezzo di prova". De Chirico, evidentemente stanco di perseguire personalmente il dilagare dei falsi, si affida al più giovane e attivo gallerista.

<sup>4</sup> Nei contratti non è specificato il genere di dipinti da produrre, ma il mercato ormai si concentrava principalmente sulla produzione barocca.

<sup>5</sup> Nella rottura del contratto pare intervenisse un dissapore tra i Russo e la moglie Isabella, a causa di una storia amorosa dell'artista che i galleristi sembra coprissero. Ma la sostanza è che de Chirico intendeva cambiare sostanzialmente genere di produzione.

<sup>6</sup> CALVESI, *La nuova Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, M. Ursino, cit.

<sup>7</sup> I. FAR, *Giorgio de Chirico*, Fabbri, Milano 1968.

<sup>8</sup> *Giorgio de Chirico*, Galleria Alexandre Iolas, Milano 1968.

<sup>9</sup> *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di W. Schmied, Milano-Hannover 1970, Edizioni dell'Ente manifestazioni milanesi, Milano 1970.

<sup>10</sup> CALVESI, *La nuova Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, M. Ursino, cit., p. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>12</sup> Un lavoro complessivo su questo periodo è L. CANOVA, *La Neometafisica*, in corso di stampa.

<sup>13</sup> L. CANOVA, *L'enigma chiaro. Giorgio de Chirico e il gioco felice della Neometafisica*, in *Giorgio de Chirico. Gioco e gioia della Neometafisica*, catalogo della mostra a cura di L. Canova, Campobasso 2014-2015, Regia Edizioni, Campobasso 2014, p. 28.

## Indice delle immagini

- La famiglia de Chirico, 1900 ca., p. 24.  
Giorgio de Chirico col cerchio, 1894 ca., p. 24.  
Gemma Cervetto de Chirico con la figlia Adelaide (morta nel 1891) e il piccolo Giorgio, p. 26.  
*Mystère et mélancolie d'une rue*,\* prima metà del 1914, olio su tela, cm 87×71,5, collezione privata. L'ombra della bambina col cerchio ricorda la sorella morta prematuramente, p. 28.  
Stazione di Volos, progettata e costruita da Evaristo de Chirico nel 1882, p. 30.  
Treni nel museo ferroviario di Volos, p. 30.  
Piazza Sintagma col monte Licabetto sullo sfondo in una foto del 1910. De Chirico abitò in una delle due case a sinistra negli ultimi tempi del soggiorno ad Atene, p. 31.  
Il Politecnico di Atene in una foto del 1910, p. 31.  
Veduta delle officine di Gàzi ad Atene, p. 32.  
*Solitudine*, 1917, matita su carta, mm 222×321, Museum of Modern Art, New York, p. 33.  
Giorgio de Chirico nello studio di Monaco nel 1907, accanto a un suo dipinto, p. 37.  
Carl von Marr, *I flagellanti*, 1900 ca., collezione privata, p. 38.  
Hans Thoma, *Apollo e Marsia*, 1886, collezione privata, p. 39.  
Arnold Böcklin, *Tritone e Nereide*, 1873-1874, Schack-Galerie, München, p. 40.  
Max Klinger, dalla serie *Un guanto*, 1878-1881, collezione privata, p. 41.  
*Tritone e sirena*, estate-autunno 1909, olio su tela, cm 86,5×141, collezione privata, pp. 44-45.  
*Lotta di Centauri*, estate-autunno 1909, olio su tela, cm 75×110, La Galleria Nazionale, Roma, pp. 46-47.

\* Per tutte le immagini di de Chirico: © Giorgio de Chirico, by SIAE, 2019.

*Centaurio morente*, estate-autunno 1909, olio su tela, cm 118×75, Collezione INA Assitalia, p. 49.

*Prometeo*, inverno 1909-1910, olio su tela, cm 117×81, collezione privata, p. 51.

*La partenza degli Argonauti*, inverno 1909-1910, olio su tela, cm 73×92, collezione privata, pp. 52-53.

*Ritratto del fratello*, gennaio-marzo 1910, olio su tela, cm 119×75, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin, p. 55.

*Serenata*, primavera-estate 1910, olio su tela, cm 82×120, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin, p. 58.

*L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, ottobre-novembre 1910, olio su tela, cm 45×60, collezione privata, p. 60.

Pagina della rivista "La Voce" del 15 settembre 1910 con l'articolo di Arden-  
go Soffici sul Doganiere Rousseau, p. 62.

Henri Rousseau le Douanier, *La Muse inspirant le Poète* (prima versione), 1909, Museo Pushkin, Mosca, p. 67.

*L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910 (particolare), p. 67.

Pablo Picasso, *la baronessa Hélène d'Oettingen, Serge Férat e Léopold Surva-  
ge a cena, con sullo sfondo l'Autoritratto di Rousseau*, 1914, inchiostro su  
carta, mm 325×235, collezione privata, p. 70.

Henri Rousseau le Douanier, *Natura morta*, 1910, già di proprietà di Arden-  
go Soffici, p. 71.

*Processione su un monte*, settembre-ottobre 1910, olio su tela, cm 50×50,  
Galleria Civica d'Arte Moderna, Brescia, p. 74.

Camillo Innocenti, *Al rosario*, 1908, esposto alla Biennale di Venezia del  
1909, p. 75.

Henri Rousseau le Douanier, *Pavillon*, 1901, disegno già di proprietà di Ar-  
den-  
go Soffici (particolare), p. 75.

*L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, ottobre-novembre 1910, olio su tela,  
cm 45×60, collezione privata, p. 78.

Piazza Santa Croce a Firenze in una foto dell'inizio del XX secolo © Archivi  
Alinari, Firenze, p. 79.

*L'enigma dell'oracolo*, ottobre-dicembre 1910, olio su tela, cm 42×61, colle-  
zione privata, pp. 82-83.

I propilei di Atene visti dal tempio di Atena Nike © DeA Picture Library,  
concesso in licenza ad Alinari, p. 84.

Alberto Savinio, *Senza titolo*, disegno, 1917-1918; opera rubata (già collezio-  
ne Angelo Signorelli, poi Vera Signorelli Cacciatore) © Savinio Alberto,  
by SIAE, 2019, p. 86.

*L'enigma dell'ora*, ottobre-dicembre 1910, olio su tela, cm 55×71, collezione  
privata, pp. 90-91.

Chiostro della chiesa del Carmine, Firenze © 2019 Mark E. Smith/Scala,  
Firenze, p. 92.

*Autoritratto*, primavera 1911, olio su tela, cm 72,5×55, collezione privata  
(la data, originariamente 1911, fu modificata successivamente in 1908  
dall'artista), p. 96.

*Ritratto della madre*, autunno 1911, olio su tela, cm 85,5×62, La Galleria  
Nazionale, Roma, p. 98.

*L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, inizio 1912, olio su tela, cm 70×86,5,  
collezione privata, pp. 100-101.

*La méditation matinale*, seconda metà del 1912, olio su tela, cm 52×70, colle-  
zione privata, pp. 102-103.

Il vecchio edificio del Museo di Olimpia, p. 104.

*La mélancolie d'une belle journée*, 1913, olio su tela, cm 89×104,5, Musées  
royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, pp. 106-107.

*La nostalgie de l'infini*, 1913, olio su tela, cm 135,5×64,8, collezione privata,  
p. 108.

La Mole Antonelliana a Torino, p. 109.

L'acquedotto Claudio a Roma, p. 110.

Carlo Marocchetti, Monumento equestre di Carlo Alberto a Torino, p. 110.

*La tour rouge*, aprile-ottobre 1913, olio su tela, cm 73,5×100,5, Collezione  
Peggy Guggenheim, Venezia, p. 111.

La tomba di Cecilia Metella a Roma in una foto della seconda metà dell'Ot-  
to-  
cento di James Anderson, p. 112.

*L'après-midi d'Ariadne*, aprile-ottobre 1913, olio su tela, cm 134,5×65, colle-  
zione privata, p. 114.

L'Acropoli di Atene vista da Gàzi, p. 115.

*La récompense du dévin*, 1913, olio su tela, cm 135,5×180,5, The Philadelphia  
Museum of Art (Arensberg Collection), Philadelphia, pp. 116-117.

*Solitude (Melanconia)*, prima metà del 1912, olio su tela, cm 79×63,5, colle-  
zione privata, p. 118.

*La lassitude de l'infini*, prima metà del 1912, olio su tela, cm 44×112, colle-  
zione privata, pp. 120-121.

*Les plaisirs du poète*, prima metà del 1912, olio su tela, cm 69,5×86,3, colle-  
zione privata, pp. 122-123.

*L'arrivée (La mélancolie du départ?)*, seconda metà del 1912, olio su tela, cm  
60,6×85, The Albert C. Barnes Foundation, Philadelphia, p. 124.

*Portrait de Madame L. Gartzzen*, aprile-ottobre 1913, olio su tela, cm 72,5×60,  
collezione privata, p. 125.

*Nu (aux cheveux noirs)*, aprile-ottobre 1913, olio su tela, cm 70×54, collezione privata, p. 126.

Henri Matisse, *Nu bleu, souvenir de Biskra*, 1907, Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland © Succession H. Matisse, by SIAE, 2019, p. 127.

Pablo Picasso, *Tre donne*, 1907, Ermitage, San Pietroburgo © Succession Picasso, 2019, p. 127.

*Piazza con Arianna*, metà del 1913, olio su tela, cm 135,6×180,5, collezione privata, pp. 128-129.

*La statue silencieuse*, seconda metà del 1913, olio su tela, cm 99,5×125,5, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, pp. 130-131.

Paul Gauguin, *La perdita della verginità*, 1891, Chrysler Museum of Art, Norfolk, p. 132.

Vincent Van Gogh, *Natura morta con statuetta*, 1887, Kröller-Müller Museum, Otterlo, p. 132.

*L'incertitude du poète*, seconda metà del 1913, olio su tela, cm 106×94, Tate, London, p. 133.

*Le voyage émouvant*, fine 1913, olio su tela, cm 74,5×106,7, The Museum of Modern Art, New York, pp. 136-137.

*La conquête du philosophe*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 125,8×100,3, Chicago Art Institute, Chicago, p. 139.

*L'énigme de la fatalité*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 138×95,5, Basel Kunstmuseum, Basel (in deposito dalla Emanuel Hoffmann-Stiftung), p. 140.

*La sérénité du savant*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 130,1×72,4, The Museum of Modern Art, New York, p. 142.

*La joie du retour*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 85,5×68,5, collezione privata, p. 143.

*Le revenant (Le cerveau de l'enfant)*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 81,5×65, Moderna Museet, Stockholm, p. 144.

*Le temple fatal*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 33,3×41, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, p. 145.

*L'énigme d'une journée I*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 185,5×139,7, The Museum of Modern Art, New York, p. 146.

*Mystère et mélancolie d'une rue*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 87×71,5, collezione privata, p. 147.

*Nature morte. Turin printanière*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 125×102, collezione privata, p. 148.

*Le jour de fête*, prima metà del 1914, olio su tela, cm 80,6×64,8, collezione privata, p. 149.

*Le chant d'amour*, metà del 1914, olio su tela, cm 73×59,1, The Museum of Modern Art, New York, p. 150.

*Portrait de Guillaume Apollinaire*, estate 1914, olio su tela, cm 81,5×65, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, p. 152.

*Ritratto di Apollinaire*, estate 1914, inchiostro su carta, mm 210×125, collezione privata, p. 153.

*Carpa*, illustrazione dell'inizio del XX secolo, p. 155.

*Formella per dolci francese in forma di carpa*, p. 156.

*Formella francese per "madeleine" in forma di coquille saint-Jaques*, p. 156.

*La nostalgie du poète*, estate-autunno 1914, olio su tela, cm 89,7×40,7, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, p. 157.

*Le tourment du poète*, fine 1914, olio su tela, cm 53×41, The Yale University Art Gallery, New Haven, p. 160.

*Le vaticinateur*, inizio 1915, olio su tela, cm 89,6×70,1, The Museum of Modern Art, New York, p. 162.

*Le duo*, inizio 1915, olio su tela, cm 81,5×59, The Museum of Modern Art, New York, p. 163.

*Oreste e Elettra* (Gruppo Ludovisi, opera di Menelaos), originale greco del I sec. d.C., Palazzo Altemps – Museo nazionale romano, Roma, p. 165.

*Les deux sœurs*, prima metà del 1915, olio su tela, cm 55×46, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, p. 167.

"Vari metodi stenografici a confronto", da un manuale del 1897, p. 168.

*L'arc des échelles noires*, estate-autunno 1914, olio su tela, cm 62×47,5, collezione privata, p. 169.

*Le double rêve du printemps*, prima metà del 1915, olio su tela, cm 56,2×54,3, The Museum of Modern Art, New York, p. 170.

*La pureté d'un rêve*, prima metà del 1915, olio su tela, cm 65×50, collezione privata, p. 171.

*Le poète et le philosophe*, prima metà del 1915, olio su tela, cm 82×66, collezione privata, p. 172.

*Ritratto di Carlo Cirelli*, ottobre 1915, olio su tela, cm 77×64, collezione privata, p. 176.

*Portrait de Paul Guillaume*, prima metà del 1915, olio su tela, cm 79×57,2, Musée de Grenoble, Grenoble, p. 177.

*Natura morta*, autunno 1915, olio su tela, cm 45×34,5, collezione privata, p. 178.

*Les jouets du prince*, autunno 1915, olio su tela, cm 55,5×25,9, The Museum of Modern Art, New York, p. 179.

*Les projets de la jeune fille*, inverno 1915, olio su tela, cm 47,5×40,3, The Museum of Modern Art, New York, p. 181.

Ardengo Soffici *Bifszf+18. Simultaneità. Chimismi lirici*, 1915, copertina, per gentile concessione degli Eredi Soffici, p. 183.

*Composizione metafisica*, primi mesi del 1916, olio su tela, cm 32,5×25, collezione privata, p. 184.

*La nostalgie de l'ingénieur*, prima metà del 1916, olio su tela, cm 33,5×26,5, Chrysler Museum of Art, Norfolk, p. 185.

*Le fidèle serviteur*, metà del 1916, olio su tela, cm 38,2×34,5, The Museum of Modern Art, New York, p. 186.

*Le salut de l'ami lointain*, metà del 1916, olio su tela, cm 48,2×36,5, collezione privata, p. 187.

*Le doux après-midi*, metà del 1916, olio su tela, cm 65,3×58,3, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, p. 188.

*La révolte du sage*, metà del 1916, olio su tela, cm 67,3×59, Estorick Collection of Modern Italian Art, London, p. 189.

*Interno metafisico con grande officina*, estate 1916, olio su tela, cm 96,3×73,8, Staatsgalerie, Stuttgart, p. 190.

*L'ange juif*, estate 1916, olio su tela, cm 67,3×43,8, The Metropolitan Museum of Art, New York, p. 191.

Carta geografica dell'Istria del 1916, p. 192.

*Natura morta evangelica I*, settembre-dicembre 1916, olio su tela, cm 80,5×71,4, Osaka City Museum of Modern Art, Osaka, p. 193.

Interno di un sommergibile della prima guerra mondiale, p. 194.

*La mélancolie du départ*, settembre-dicembre 1916, olio su tela, cm 51,8×36, Tate, London, p. 195.

*La politique*, settembre-dicembre 1916, olio su tela, cm 33×26, collezione privata, p. 196.

Veduta satellitare del golfo di Volos (dettaglio), p. 196.

*Le corsaire*, settembre-dicembre 1916, olio su tela, cm 80×56,2, The Albert C. Barnes Foundation, Philadelphia, p. 197.

*Vendredi Saint*, inverno 1915?, olio su tela, cm 65,2×37,7, collezione privata, p. 201.

*Les jeux du savant*, maggio 1917, olio su tela, cm 89,5×51,4, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, p. 202.

*La révélation du solitaire (Composizione metafisica)*, primavera 1917, olio su tela, cm 45,8×30,2, Collezione Acquavella, New York, p. 203.

*Le rêve de Tobie*, metà del 1917, olio su tela, cm 58,5×48, collezione privata, p. 204.

*Interno metafisico con piccola officina*, primavera-estate 1917, olio su tela, cm 46×36, collezione privata, p. 205.

Carlo Carrà, *La musa metafisica*, marzo-agosto 1917, Pinacoteca di Brera (Collezione Jesi), Milano © Carlo Carrà, by SIAE, 2019, p. 206.

Carlo Carrà, *Solitudine* (prima versione), marzo-agosto 1917, dalla rivista "Valori Plastici" © Carlo Carrà, by SIAE, 2019, p. 207.

*Interno metafisico con villa*, estate 1917, olio su tela, cm 95,9×70,5, The Museum of Modern Art, New York, p. 209.

*Le Muse inquietanti*, giugno 1918, olio su tela, cm 97×66, collezione privata, p. 210.

*Artemide*, metà del VII secolo a.C., Museo Archeologico Nazionale di Atene, Atene, p. 211.

*Artemide*, da S. Koumanoudis, *Trià gliptà archaïkà*, in "Archailogiké Ephéméris", 1874, pl. 71, p. 212.

*Kore*, metà del VI secolo a.C., Museo Archeologico Nazionale di Atene, Atene, p. 212.

*Natura morta evangelica II*, settembre 1917, olio su tela, cm 90×60, collezione privata, p. 213.

*Il trovatore*, fine 1917, olio su tela, cm 91×57, collezione privata, p. 215.

*Ettore e Andromaca*, fine 1917, olio su tela, cm 90×60, collezione privata, p. 216.

*Il grande metafisico*, fine 1917, olio su tela, cm 104,5×69,8, collezione privata, p. 217.

*Muse metafisiche*, prima metà del 1918, olio su tela, cm 54×34,5, collezione privata, p. 221.

*Interno metafisico con scatola di fiammiferi*, metà del 1918, olio su tela, cm 55×35, collezione privata, p. 222.

*Alceste*, giugno-luglio 1918, olio su tela, cm 60×48, Galleria Internazionale d'Arte Moderna – Ca' Pesaro (in deposito dalla collezione Carraro), Venezia, p. 223.

*Autoritratto*, luglio-novembre 1918, olio su tela, cm 62×54, collezione privata, p. 224.

*Natura morta con cascata e paesaggio*, luglio-novembre 1918, olio su tela, cm 62,5×46, collezione privata, p. 226.

*Interno metafisico con faro*, fine 1918, olio su tela, cm 48,5×37, Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Collezione Cerruti, Rivoli, p. 227.

*I pesci sacri*, inizio 1919, olio su tela, cm 74,9×61,9, collezione privata, p. 232.

*Melanconia ermetica*, inizio 1919, olio su tela, cm 62×50, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 233.

*Ritratto dell'artista con la madre*, fine primavera 1919, olio su tela, cm 79,7×60,4, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, p. 234.

*Ritratto d'uomo* (dettaglio dal Ritratto di Gentiluomo di Lorenzo Lotto della Galleria Borghese di Roma), luglio 1919, misure e collocazione sconosciute, p. 235.

*Il ritorno del figliol prodigo*, luglio-novembre 1919, olio su tela, cm 80×99, collezione privata, p. 236.

*La vergine del tempo*, luglio-novembre 1919, olio su tela, cm 83×60, collezione privata (da “Valori Plastici”; il quadro è attualmente interamente ridipinto), p. 237.

*Natura morta con le zucche (Le zucche)*, luglio-novembre 1919, olio su tela, cm 60×80, collezione privata, p. 238.

*Diana (Vestale)*, luglio-novembre 1919, olio su tela, cm 70,5×50, Palazzo Merulana, Collezione Cerasi, Roma, p. 239.

*Autoritratto con busto antico e pennello*, novembre-dicembre 1919, olio su tela, cm 81×65, collezione privata, p. 240.

*Mercurio e i metafisici (La statua che si è mossa)*, 1920, tempera su tavola, cm 53×39, collezione privata, p. 241.

Icona greca del XIX secolo, Museo Benaki, Atene, p. 242.

*La signorina Amata*, 1920, tempera su tavola, cm 49×38, collezione privata, p. 242.

*Edipo e la Sfinge (Il tempio di Apollo)*, 1920, tempera su tavola, cm 65×41,5, collezione privata, p. 243.

*Autoritratto*, primavera 1920, tempera su tela, cm 30×24, collezione privata, p. 244.

*Il saluto degli Argonauti partenti*, 1920, tempera su tela, cm 54×73, Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Collezione Cerruti, p. 246.

*La sala d'Apollo*, 1920, tempera e olio su tela, cm 70×65, collezione privata, p. 247.

*Autoritratto*, 1920-1921, olio su tela, cm 38,4×51,1, Toledo Museum of Art, Toledo, pp. 248-249.

*Mercurio e i metafisici*, fine del 1920, tempera su tela, cm 56×76, collezione privata, p. 250.

*Lucrezia*, 1919?-1921, tempera e olio su tela, cm 170×74, La Galleria Nazionale, Roma, p. 251.

*Autoritratto con busto di Euripide*, 1922, tempera su tela, cm 60×50, collezione privata, p. 253.

*Autoritratto con la rosa*, 1923, tempera su tela, cm 75×60, collezione privata, p. 256.

*Villa romana (Paesaggio romano)*, 1922, tempera su tela, cm 101,5×75,7, collezione privata, p. 258.

*Villa romana (Paesaggio con cavalieri)*, 1923, tempera su tela, cm 70×50, collezione privata, p. 259.

*Oreste e Elettra* (prima versione), 1923, tempera su tela, cm 60×50, collezione privata, p. 260.

*Ottobrata*, 1924, tempera su tela, cm 135×183, collezione privata, p. 261.

*Partenza dell'avventuriero* (prima versione), 1923, tempera su tela, cm 74×93, collezione privata, p. 262.

*Partenza dell'avventuriero* (seconda versione), 1923, tempera su tela, cm 97×137, collezione privata, p. 263.

*Il ritorno del cavaliere errante*, 1923, matita su carta incollata su cartoncino, mm 330×477, collezione privata, p. 264.

Veduta dell'Aventino con la chiesa dei Cavalieri di Malta e di Sant'Alessio, p. 264.

*Oreste e Elettra* (seconda versione), 1923, tempera su tavola, cm 50,3×68,5, collezione privata, p. 265.

Villa d'Alibert a Roma, p. 265.

*Il bicchiere di vino*, 1923, tempera su cartone, cm 54,5×64,6, collezione privata, pp. 266-267.

*Natura morta con busto classico*, fine 1923, tempera su tela, cm 48×40, collezione privata, p. 269.

*Tibullo e Messalla (Gli addii del poeta)*, 1923, tempera su tela, cm 64×49,5, collezione privata, p. 270.

*Autoritratto con Savinio*, 1924, tempera su tela, cm 87×78, collezione privata, p. 271.

*Étude*, seconda metà del 1924, tempera su tela, cm 33,9×25, collezione privata, p. 274.

*Composizione*, fine 1924, in “La Révolution surréaliste”, n. 2, gennaio 1925, misure e collocazione sconosciute, p. 274.

*Autoritratto*, inverno 1923-1924, tempera su tela, cm 75×62, collezione privata, p. 275.

“La Révolution surréaliste”, copertina del n. 1, 1° dicembre 1924, p. 276.

Foto di Man Ray del gruppo surrealista, pubblicata sulla copertina del n. 1 della “Révolution surréaliste” (*dietro, da sinistra*: Jacques Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; *davanti*: Pierre Naville, Simone Collinet-Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault), p. 276.

*L'automate*, fine 1924-inizio 1925, olio su tela, cm 91×62, collezione privata, p. 277.

*Il filosofo (Il ritornante)*, inizi del 1924, tempera su tela, cm 76×63, collezione privata, p. 279.

*Figura di donna in riva al mare*, 1925, olio su tela, cm 90×58, collezione privata, p. 280.

*La ciociara*, 1925, tempera su tela, cm 72×65, collezione privata, p. 281.

- Le peintre*, 1925, olio su tela, cm 81×65, collezione privata, p. 282.
- Les jeux terribles*, 1925, olio su tela, cm 81×65, collezione privata, p. 283.
- Theodor Breidwieser, *Caccia ai trichechi*, 1900 ca., illustrazione in cromolitografia, collezione privata, p. 284.
- Interno metafisico – L'après-midi d'été*, 1925, olio su tela, cm 71×55,5, Yale University Art Center, New Haven (esposto a New York nel 1926), p. 285.
- Nature morte à la brioche*, 1925, olio su tela, cm 80×60, Museo del Novecento, Milano, p. 287.
- Le poète triste consolé par sa muse*, 1925, olio su tela, cm 91×74, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Arensberg Collection), p. 288.
- Ritratto di Paul e Gala Éluard*, inizio del 1924, tempera su tela, cm 71×56, collezione privata, p. 292.
- Le revenant*, 1918-1922, olio su tela, cm 94×77,9, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, p. 293.
- Le Muse inquietanti*, metà del 1924, olio su tela, cm 96,5×63,5, collezione privata, p. 295.
- Man Ray, Foto della Galerie Surréaliste nel 1927 ca. con in vetrina *Le Muse inquietanti* del 1924, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris, p. 298.
- Composizione metafisica*, dipinto falso, forse incompiuto di de Chirico ma successivamente radicalmente contraffatto, dichiarato falso da de Chirico; fu venduto nel 1925 a Doucet, collezione privata, p. 299.
- Oreste e Elettra* sfregiato, da "La Révolution Surréaliste", II, 6, 1° marzo 1926, p. 32, p. 300.
- La matinée angoissante*, datato 1912, dipinto forse incompiuto di de Chirico, compare per la prima volta nel dicembre 1921, p. 302.
- La famille du peintre*, 1926, olio su tela, cm 145×115, Tate, London, p. 310.
- L'enfant prodigue*, 1926, olio su tela, cm 100×80, collezione privata, p. 311.
- Intérieur forestier (Équinoxe)*, 1926, olio su tela, cm 92×73,4, collezione privata, p. 314.
- Meubles dans une vallée*, 1927, olio su tela, cm 100×135, collezione privata, p. 316.
- Meubles dans une vallée*, 1927, olio su tela, cm 130×97, collezione privata, p. 317.
- La nuit de Périclès*, 1926, olio su tela, cm 93×58,5, Galleria Internazionale d'Arte Moderna – Ca' Pesaro (in deposito dalla collezione Carraro), Venezia, p. 318.
- La maison aux volets verts*, 1926, olio su tela, cm 73×54, collezione privata, p. 320.

- Temple et forêt dans la chambre*, 1928, olio su tela, cm 130×97, collezione privata, p. 321.
- Nus antiques*, 1926, olio su tela, cm 116×89, Museo Puškin, Mosca, p. 322.
- L'esprit de domination*, 1927, olio su tela, cm 89×116, collezione privata, p. 323.
- La joie soudaine*, 1926, olio su tela, cm 81×100, collezione privata, p. 324.
- Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. II, 2, Paris 1909, pp. 742-743, p. 324.
- Chevaux sur une plage*, 1927, olio su tela, cm 59×81, collezione privata, p. 325.
- Les reproches tardifs*, 1927, olio su tela, cm 80×100, collezione privata, p. 326.
- Cheval et zèbre*, 1929, olio su tela, cm 92×74, collezione privata, p. 327.
- Les archéologues*, 1927, olio su tela, cm 118×91, La Galleria Nazionale, Roma, p. 328.
- L'archeologo*, 1928, olio su tela, cm 96×128, collezione privata, p. 329.
- Le consolateur*, 1929, olio su tela, cm 190×130, collezione privata, p. 330.
- Trophée*, 1926, olio su tela, cm 100×73, collezione privata, p. 331.
- Fin de combat*, 1927, olio su tela, cm 90×70, collezione privata, p. 332.
- Lion et gladiateurs*, 1927, olio su tela, cm 130×173, Detroit Institute of Arts Museum, Detroit, p. 333.
- Le triomphe*, 1928-1929, olio su tela, cm 160×240, collezione privata, p. 333.
- Combat*, 1928, olio su tela, cm 46,5×38,5, collezione privata, p. 334.
- Guerrieri*, 1928, olio su tela, cm 90×70, collezione privata, p. 335.
- Testa di gladiatore (Ritratto di Apollinaire)*, 1927, matita su carta, mm 230×330, collezione privata, p. 336.
- Alberto Giacometti, *Le palais à quatre heures du matin*, 1932, Museum of Modern Art, New York © Alberto Giacometti Estate/by SIAE in Italy, 2019, p. 337.
- Frontespizio di G. Apollinaire, *Calligrammes*, Librairie Gallimard, Paris 1930 (litografia), Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 338.
- Le vigneron champenois*, da G. Apollinaire, *Calligrammes*, Librairie Gallimard, Paris 1930 (litografia), Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 339.
- Ventilatore Marelli, modello in produzione dal 1926, p. 339.
- Paysage dans une chambre*, 1927, olio su tela, cm 60×80, collezione privata, p. 340.
- Atene, piazza Sintagma con il Palazzo Reale sullo sfondo nel 1910, p. 340.
- L'Ara di Pergamo nella sala del Pergamon Museum a Berlino, p. 341.
- Waldemar George, *Gladiatori* di de Chirico e Piero della Francesca a confronto in un articolo su "L'Amour de l'Art" del 1932, p. 342.

- Alberto Savinio, *Le rêve du poète*, 1927, collezione privata © Savinio Alberto, by SIAE, 2019, p. 345.
- Autoritratto nello studio*, 1930, olio su tela, cm 72×60, collezione privata, p. 348.
- Nudo di donna (con rupe e tempio)*, 1930 ca., olio su tela, cm 92×73, collezione privata, p. 349.
- Nudo di donna coricata (Il riposo di Alcmena)*, 1932 ca., olio su tela, cm 71,5×135,5, La Galleria Nazionale, Roma, p. 350.
- Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse assise*, 1895-1900 ca., Musée Picasso, Collezione Picasso, Paris, p. 351.
- Cavalli in riva al mare*, 1933 ca., olio su tela, cm 35×53, collezione privata, p. 352.
- Natura morta con coltello*, 1932, tempera e olio su tela, cm 80×140, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 352.
- Canzone meridionale*, 1931 ca., olio su tela, cm 87×75,5, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze, p. 353.
- René Magritte, *Le principe d'incertitude*, 1944, collezione privata © René Magritte, 2019, p. 355.
- André Derain, *Le gros arbre*, 1929-1930 ca., Musée de l'Orangerie, Collezione Paul Guillaume, Paris © André Derain, by SIAE, 2019, p. 355.
- San Juan les Pins*, 1930, olio su tela, cm 105×79, collezione privata, p. 356.
- Cavalli e cavalieri in riva al mare*, 1932-1933 ca., olio su tela, cm 82×104, collezione privata, p. 358.
- Manichini coloniali*, 1933 ca., olio su tela, cm 80×60, collezione privata, p. 359.
- Nobili e Borghesi*, 1933, olio su tela, cm 116×90, collezione privata, p. 360.
- Ruines étranges (I contemplatori di rovine)*, 1934 ca., olio su tela, cm 90×72, collezione privata, p. 361.
- Autoritratto nello studio*, 1934, olio su tela, cm 130×76, La Galleria Nazionale, Roma (donazione Isabella Far), p. 362.
- Puritani e centauro in riva al mare*, 1934 ca., olio su tela, cm 46,5×55, collezione privata, p. 363.
- I Dioscuri con i compagni in riva al mare*, 1934-1935, olio su tela, cm 110×151,3, collezione privata, p. 363.
- Sera d'estate*, 1934, olio su tela, cm 46,3×55,4, collezione privata, p. 364.
- Bagnanti sopra una spiaggia*, 1934, olio su tela, cm 109×150, collezione Valsecchi, Roma, p. 364.
- Bagni misteriosi*, 1934, matita su carta, mm 289×228, collezione privata, p. 366.
- I bagni misteriosi*, 1934-1935, olio su tela, cm 54,4×64, collezione privata, p. 366.
- Le cabine misteriose*, 1934-1935, olio su tela, cm 79×100, Palazzo Merulana, Collezione Cerasi, Roma, p. 367.
- Il cigno misterioso*, 1934-1935, olio su tela, cm 60,6×50,2, The Barnes Foundation, Philadelphia, p. 367.
- Le cabine di Anavros a Volos, 1900 ca., p. 369.
- Max Klinger, *Accorde*, da *Brahmsphantasie – Opus XII*, 1894, collezione privata, p. 369.
- Mosaico di una villa romana, Museo Archeologico di El Jem (Tunisia), p. 370.
- La cultura del tempo*, 1933, pittura murale per il Salone d'Onore della V Triennale di Milano (distrutto; nella nicchia *Le Arti*, mosaico di Gino Severini), foto d'epoca, p. 371.
- Cavalli antichi spaventati dalla voce dell'oracolo*, 1935, olio su tela, cm 41×63,5, collezione privata, p. 372.
- L'autunno*, 1935, olio su carta applicata su tela, cm 73×60,5, Museo del Novecento, Milano, p. 373.
- Scenografia per *La Giara*, 1924, tempera su cartone, mm 310×450, collezione privata, p. 376.
- Scenografia per *La morte di Niobe*, da "La Rivista di Firenze", II, 1, maggio 1925, p. 376.
- Scenografia per *Le Bal*, 1929, tempera su carta, mm 300×400, collezione privata, p. 377.
- Scenografia per *I Puritani, Atto I, quadro III*, 1933, tempera su carta incollata su cartoncino, mm 380×480, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, p. 377.
- Costume per *I Puritani, Servo*, 1933, tempera acquarellata e matita su carta, mm 330×240, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, p. 378.
- Scenografia per *Anfione*, bozzetto, 1942, matita e acquarello su carta incollata su cartone, mm 209×305, collezione privata, p. 379.
- Scenografia per *Orfeo, Siparietto*, 1949, olio su cartone telato, cm 38×49, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, p. 379.
- Scenografia per *Don Chisciotte, Atto III, quadro I*, 1952, acquarello e matita su carta, mm 275×380, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, p. 381.
- Scenografia per *Otello, Siparietto atto I*, 1964, matita e tempera su carta, mm 355×435, Teatro dell'Opera, Roma, p. 381.
- The Lovers*, 1925, olio su tela, cm 71×53,5, Yale University Art Gallery, New York (dipinto esposto nel 1926 negli Stati Uniti), p. 385.
- Petronio e l'Adone moderno in frac*, 1937, olio su tela applicata su masonite, cm 335×212, collezione privata, p. 386.

- I Bagni misteriosi a Manhattan*, 1936-1937, olio su cartone, cm 25,5×45,5, collezione privata, p. 387.
- La Femme Antique*, illustrazione per "Vogue", 15 marzo 1937, p. 388.
- Bozzetto per *La Femme Antique*, illustrazione per "Vogue", 15 marzo 1937, tempera e acquarello su carta incollata su cartone, mm 240×190, collezione privata, p. 389.
- Visione di New York*, 1936, olio su cartone, cm 29,5×50,5, collezione privata, p. 390.
- Cavalli e sibille con velari in riva al mare*, 1936-1937, tempera su carta, mm 220×350, collezione privata, p. 391.
- Divinità in riva al mare*, pannello per il salone di Helena Rubinstein sulla Fifth Avenue, 1937, tempera su cartone, cm 122×244, collezione privata, p. 392.
- Eroi di Omero*, 1936-1937, tempera su cartoncino, mm 266×345, collezione privata, p. 392.
- Horses of Tragedy*, 1936 ca., olio su cartone telato, cm 30,5×40,6, The Barnes Foundation, Philadelphia, pp. 394-395.
- Il sognatore poetico*, 1937, olio su tela, cm 36,5×27,8, The Israel Museum of Art, Gerusalemme, p. 396.
- Dioscuri*, 1938, olio su tela, misure e collocazione sconosciute, p. 398.
- Chevaux effrayés*, 1938 ca., olio su tela, cm 54,8×65,5, collezione privata, p. 398.
- Guerriero in riposo con cavallo che beve in una pozza (Tranquility)*, 1938-1939, olio su tela, cm 55×46, collezione privata, p. 399.
- Cavaliere con berretto rosso e manto azzurro*, 1938, olio su tela incollata su cartoncino, cm 47×36, La Galleria Nazionale, Roma, p. 400.
- L'uomo dal berretto*, 1938, olio su cartone, cm 46×33, collezione privata, p. 401.
- Autoritratto (in costume orientale)*, fine 1939, emulsione su tavola, cm 45×55, collezione privata, p. 404.
- Le amiche*, 1940 ca., emulsione su tela, cm 74×55, La Galleria Nazionale, Roma, p. 405.
- Perseo libera Andromeda*, 1941, emulsione su tela, cm 118×90, collezione privata, p. 405.
- Natura morta con cestino di mele*, 1940, emulsione su tela, cm 46×55, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze, p. 406.
- L'oca spiuntata*, 1941, emulsione su tela, cm 55×65, collezione privata, p. 407.
- Arianna*, 1940, terracotta dipinta, cm 12,5×26,5×18, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 408.
- Archeologi*, 1940, terracotta dipinta, cm 28×22×23, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 408.
- Ippolito e il suo cavallo*, 1940, terracotta patinata, cm 32,5×34×20,5, collezione privata, p. 409.
- Ettore e Andromaca*, 1940-1966, terracotta smaltata, cm 40×16×21, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 410.
- Natura morta di frutta con castello*, inizio degli anni quaranta, emulsione su tela, cm 50×60, collezione privata, p. 412.
- Battaglia presso un castello*, inizio degli anni quaranta, emulsione su tela, cm 52×77, collezione privata, p. 413.
- Autoritratto in costume cinquecentesco*, 1940, emulsione su tela, cm 67×56, collezione privata, p. 414.
- Autoritratto in costume di torero*, 1941, emulsione su tela, cm 80×60, Museo Casa Rodolfo Siviero, Firenze, p. 415.
- Autoritratto in costume (con pennello)*, 1942, emulsione su tela, cm 66×51, collezione privata, p. 416.
- Il figliol prodigo*, 1922, tempera su tela, cm 87×59, Museo del Novecento, Milano, p. 418.
- Ettore e Andromaca*, 1924, tempera su tela, cm 98×75,5, La Galleria Nazionale, Roma, p. 419.
- Il trovatore*, 1924, tempera su tela, cm 100×65, Museo Boijmans van Beunin, Rotterdam, p. 420.
- La tour rose*, 1928-1930 ca., olio su tela, cm 74,5×60, collezione privata, p. 421.
- Piazza d'Italia*, 1926-1927 ca., olio su tela, cm 60×73, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, VAF Stiftung, Rovereto, pp. 422-423.
- Ricordi d'Italia*, 1933 ca., olio su tela, cm 69×94, collezione privata, p. 425.
- L'oeuf dans la rue*, 1935 ca., olio su tela, cm 65×92, collezione privata, p. 426.
- La tête en plâtre*, 1935 ca., olio su tela, cm 53,2×43,2, collezione privata, p. 427.
- Ettore e Andromaca*, 1938-1939, datato "1917", olio su tela, cm 100×54, collezione privata, p. 428.
- Malinconia torinese*, 1939, datato "1915", olio su tela, cm 55×33,3, collezione privata, p. 429.
- Piazza d'Italia*, inizio degli anni cinquanta, olio su tela, cm 50×70, collezione privata, p. 430.
- Trovatore*, 1948 ca., olio su tela, cm 62,4×49,8, Bridgeston Museum of Art, Tokyo, p. 431.
- Piazza d'Italia (con monumento ad un uomo politico)*, metà anni quaranta, datato "1917", olio su tela, cm 60×80, collezione privata, p. 432.
- Il trovatore stanco*, 1960, olio su tela, cm 82×120, collezione privata, p. 432.
- Piazza d'Italia*, 1956 ca., olio su tela, cm 30×40, collezione privata, p. 433.

- Andy Warhol, *Italian square with Ariadne*, 1982, collezione privata © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., pp. 434-435.
- Trovatore*, 1955, olio su tela, cm 50,2×59,7, collezione privata, p. 436.
- Studio da Rubens, La caduta di Fetonte*, 1945, olio emplastico su tela, cm 50×40, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 438.
- Studio da Watteau, Antiope*, 1947 ca., olio emplastico su tela, cm 40×50, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 439.
- Studio da Tiziano, Ritratto d'uomo*, 1945, olio emplastico su cartone, cm 31×23, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 440.
- Autoritratto nudo*, 1943 (il pannello fu aggiunto nel 1949), olio emplastico su tela, cm 62×51, La Galleria Nazionale, Roma, p. 442.
- Ippolito e i suoi compagni sulla riva dell'Egeo*, 1945 ca., olio emplastico su tela, cm 97×137, collezione privata, p. 443.
- La soffitta del filosofo*, 1945, olio emplastico, cm 57×81, collezione privata, p. 444.
- Autoritratto in costume nero*, 1948, olio emplastico su tela, cm 152,5×89,5, La Galleria Nazionale, Roma, p. 445.
- Cavalli spaventati dopo la battaglia*, 1945 ca., olio emplastico su tela, cm 70×100, collezione privata, p. 446.
- Paesaggio romano*, 1945, olio emplastico su tela, cm 101,4×200, collezione privata, p. 447.
- Villa Falconieri*, 1946, olio emplastico su tela, cm 40×50, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 447.
- Villa Medici*, 1945, olio emplastico su tela, cm 55×75, collezione privata, pp. 448-449.
- Natura morta con pomodorette*, 1948 ca., olio emplastico su tela, cm 40×50, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (lascito Isabella Far 2011), p. 452.
- Vita silente (Frutta in un paese)*, 1955-1956 ca., olio su tela, cm 50×70, collezione privata, p. 452.
- Cavallo bianco nel bosco (Arione)*, 1948, olio emplastico su tela, cm 50×40, La Galleria Nazionale, Roma, p. 453.
- Ruggero libera Angelica*, 1949, olio su tela, cm 98×135, collezione privata, p. 454.
- Angelica e Ruggero*, 1950 ca., olio su tela, cm 152×103, La Galleria Nazionale, Roma, p. 455.
- Paese con cavalieri e contadini*, metà anni cinquanta, olio su tela, cm 103×153, collezione privata, p. 456.
- Venezia – Ponte di Rialto*, metà degli anni cinquanta, olio su tela, cm 50×60, collezione privata, p. 457.
- Venezia (Isola di San Giorgio)*, metà degli anni cinquanta, olio su tela, cm 78×116, collezione privata, pp. 458-459.
- Vita silente di oggetti su un tavolo*, 1959, olio su tela, cm 91×138, collezione privata, pp. 460-461.
- Autoritratto nel parco*, 1959, olio su tela, cm 154×100, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 462.
- Lo sbarco di Alessandro*, 1958-1962 ca., olio su tela, cm 94×138, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, pp. 464-465.
- Isola con ghirlanda di fiori*, 1969, olio su tela, cm 48,5×59, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 466.
- Cavalli selvaggi (The Folly of Horses)*, 1947, olio su tela, cm 48×60, pubblicato sul catalogo della mostra di de Chirico alla Galleria Acquavella di New York nel 1947, pp. 468-469.
- Falsario di de Chirico, *Cavalli selvaggi (The Folly of Horses)*, 1947, olio su tela, cm 48,3×60,3, presumibilmente esposto alla mostra di de Chirico alla Galleria Acquavella di New York nel 1947, p. 470.
- Retro del dipinto precedente, con etichetta della Galleria Acquavella di New York, p. 470.
- Óscar Domínguez, *Il trovatore*, falso esposto come opera di de Chirico alla Biennale di Venezia del 1948 (cat. n. 24) © Óscar Domínguez, by SIAE, 2019, p. 471.
- Óscar Domínguez, *Téléphone et revolver*, 1943, collezione privata © Óscar Domínguez, by SIAE, p. 472.
- Ritorno di Ebdomeros*, 1973, olio su tela, cm 60×80, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (lascito Isabella Far 2011), p. 476.
- Estase*, 1968 ca., tempera su cartone, cm 35×45, collezione privata, p. 476.
- Interno metafisico con mano di David*, 1968, olio su tela, cm 79,5×59,5, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 477.
- Il rimorso di Oreste*, 1969, olio su tela, cm 90×70, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 478.
- La tristezza della primavera*, 1970, olio su tela, cm 90×70, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 479.
- Orfeo, il trovatore stanco*, 1970, olio su tela, cm 147×149, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 480.
- Il meditante*, 1971, olio su tela, cm 90×70, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 481.
- Figure sulla città*, 1970, matita, carboncino e acquarello su cartoncino, mm 360×505, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 482.
- Il grande gioco (Piazza d'Italia)*, 1971, olio su tela, cm 60×80, collezione privata, p. 482.

- Tempio del sole*, 1971, olio su tela, cm 82×58, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (lascito Isabella Far 2011), p. 483.
- Termopili*, 1971, olio su tela, cm 55×65, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 484.
- Il mistero di Manhattan*, 1973, olio su tela, cm 80×60, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 484.
- Muse della lirica*, 1973, olio su tela, cm 69×49,5, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 485.
- Gli arredatori veneziani*, 1973, olio su tela, cm 54,5×65, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 486.
- Interno metafisico con profilo di statua*, 1962, olio su tela, cm 85×65, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 487.
- Il ritorno di Ulisse*, 1968, olio su tela, cm 60×80, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, pp. 488-489.
- Interno metafisico col sole spento*, 1971, olio su tela, cm 80×60, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 490.
- Spettacolo misterioso*, 1971, olio su tela, cm 50×60, La Galleria Nazionale, Roma, p. 491.
- Battaglia sul ponte*, 1969, olio su tela, cm 82,5×61, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 492.
- Il ritorno al castello avito*, 1969, olio su tela, cm 90×70, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 493.
- Mistero di una stanza di albergo a Venezia*, 1974, olio su tela, cm 91×72, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, p. 494.
- Testa di animale misterioso*, 1975, olio su tela, cm 50×60, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (lascito Isabella Far 2011), p. 495.
- Philip Guston, *Pantheon*, 1973, collezione privata © The Estate of Philip Guston, courtesy Hauser & Wirth, p. 496.

## Indice dei nomi

- Alietti, restauratore, 406  
 Alighieri, Dante, 77, 79  
 Allard, Roger, 99, 463, 467  
 Apollinaire, Guillaume, 69, 95, 99, 113, 119, 120, 121, 134, 135, 138, 141, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 161, 164, 166, 173, 175, 199, 200, 229, 257, 273, 309, 341, 349, 354  
 Aragon, Louis, 286, 289  
 Argan, Giulio Carlo, 307  
 Artaud, Antonin, 312, 346  
 Ayò, Gustavo, 466
- Baldacci, Paolo, 17, 18, 19, 61  
 Balla, Giacomo, 21, 219, 220  
 Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), 357, 403, 450  
 Barbieri, Carlo, 32  
 Barnes, Albert Coombs, 300, 383, 384  
 Baron, Jacques, 312  
 Bataille, Georges, 312  
 Bellini, famiglia di antiquari, 403, 404  
 Bellini, Giovanni, 256  
 Bellini, Giuseppe, 466  
 Bellini, Vincenzo, 358, 375  
 Bellonci, Goffredo, 220  
 Berger, René, 295, 296  
 Bernini, Gian Lorenzo, 304  
 Bertolotti, Nino, 365  
 Biagini, Alfredo, 220, 263  
 Böcklin, Arnold, 36, 39, 40, 43, 48, 50, 59, 60, 79, 85, 92, 255, 256, 257  
 Bolognesi, Antonia, 225  
 Borromini, Francesco, 304  
 Bouziànis, Geòrghios, 33, 36
- Bragaglia, Anton Giulio, 219, 220, 225, 229, 231, 397  
 Braque, Georges, 18, 347  
 Breidwieser, Theodor, 284  
 Breton, André, 16, 17, 18, 19, 23, 230, 245, 252, 273, 278, 286, 289, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 319, 343, 344, 384, 417, 438, 444, 454, 457, 463, 474  
 Briganti, Giuliano, 16, 441, 443  
 Broglio, Mario, 223, 231, 237, 255, 291, 294  
 Bruni Sakraischik, Claudio, 16  
 Buonarroti, Michelangelo, 304
- Cagli, Corrado, 383  
 Calderón de la Barca, Pedro, 375  
 Calvesi, Maurizio, 16, 17, 22, 57, 58, 61, 73, 74, 164, 183, 307, 368, 486, 495  
 Campigli, Massimo, 343  
 Canova, Lorenzo, 497  
 Carena, Felice, 219  
 Carpaccio, Vittore, 236, 239  
 Carrà, Carlo, 97, 182, 183, 192, 199, 200, 218, 219, 228, 229, 230, 237, 239, 245, 252, 424, 425, 426  
 Carrieri, Raffaele, 403, 412  
 Casella, Alfredo, 375  
 Castelfranco, Giorgio, 36, 40, 138, 211, 245, 255, 262, 294, 296, 297, 298, 306  
 Cavour, Camillo Benso, conte di, 194  
 Ceroli, Mario, 496, 497  
 Cervetto, Gemma (madre di Giorgio), 25, 35

Cézanne, Paul, 347  
 Cirelli, Carlo, 175  
 Clair, Jean, 164  
 Cocteau, Jean, 219, 306, 312, 313, 315, 326, 346, 365, 441, 475, 479  
 Corbellini, 473  
 Cottet, Charles, 73, 74  
 Courbet, Gustave, 255

Dalí, Salvador, 289, 384  
 de Chirico, Evaristo (padre di Giorgio), 25, 35  
 Degas, Edgar, 301  
 Delacroix, Eugène, 437, 439  
 De Libero, Libero, 403  
 Del Pezzo, Lucio, 496  
 Depero, Fortunato, 219, 220  
 de Pisis, Filippo, 175, 199, 218, 220, 343  
 De Pretore, fotografo, 473, 474  
 Derain, André, 347, 354, 450  
 de Sanna, Jole, 17  
 Desnos, Robert, 312  
 Dix, Otto, 18  
 Diziani, Gaspare, 441  
 Djagilev, Sergej, 219, 375  
 Doddoli, Luciano, 296  
 Doganiere, *vedi* Rousseau, Henri  
 Domínguez, Óscar, 463, 473  
 d'Ors, Eugenio, 450  
 Doucet, Jacques, 295, 298, 299  
 Dreier, Katherine S., 384  
 Duchamp, Marcel (Marcel Villon), 306, 312, 319, 384  
 Dudensing, F. Valentine, 384  
 Dürer, Albrecht, 252

Éluard, Gala, 278, 286, 291, 294, 297, 306  
 Éluard, Paul, 17, 286, 291, 294, 296, 297, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 463  
 Emanuele Filiberto di Savoia, 104, 105  
 Eraclito di Efeso, 64, 85, 89, 138, 214, 257  
 Ernst, Max, 289, 297, 303, 306, 312, 346, 384  
 Ewald, Oskar, 58

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 16, 17, 18, 268, 417  
 Far, Isabella (Isabella Pakszwer), 16, 383, 397, 402, 403, 451, 492  
 Ferrazzi, Benvenuto, 219  
 Ferrazzi, Ferruccio, 219, 220, 263  
 Festa, Tano, 492, 496  
 Feuerbach, Anselm, 40  
 Floquet, Fernanda, 20  
 Fragonard, Jean-Honoré, 437, 439  
 Freud, Sigmund, 27, 29, 343

Gallatin, Albert E., 384  
 Gandolfo, Diego, 467, 473  
 Garibaldi, Giuseppe, 194  
 Gartz, Fritz, 18, 36, 39, 41, 43, 50, 78  
 Gartz, Kurt, 41  
 Gartzen, Mme (moglie di Fritz Gartz), 175  
 Gauguin, Paul, 61, 74, 99, 120, 347  
 George, Waldemar (George Jarocinski), 329, 342, 343, 344, 346, 347, 349, 450  
 Gesù Cristo, 153, 155  
 Ghiringhelli, Virginio, detto Gino, 296  
 Giacometti, Alberto, 342, 343  
 Gilliéron, Jules-Louis, 32  
 Giorgio I, re di Grecia, 25  
 Giotto di Bondone, 199  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 79  
 Gončarova, Natal'ja S., 219  
 Gorky, Arshile (Vostanik Manoug Adoian), 384  
 Gourievitch, Raissa, 309, 375  
 Govoni, Corrado, 175  
 Goya y Lucientes, Francisco José de, 439  
 Graves, Michael, 497  
 Greco, El (Domínikos Theotokópoulos), 439  
 Grossetti, Bruno, 483  
 Grosz, George, 18  
 Gualtieri di San Lazzaro (Giuseppe Antonio Leandro Papa), 303  
 Guggenheim, Peggy (Marguerite), 384  
 Guidi, Virgilio, 263  
 Guillaume, Paul, 158, 166, 175, 199, 228, 252, 291, 298, 300, 301, 309, 312, 344, 347, 349, 350, 354, 384, 450, 467  
 Guston, Philip (Philip Goldstein), 497

Hackl, Gabriel von, 36  
 Haggiag, Robert, 466  
 Herbin, Auguste, 346  
 Hockney, David, 497

Innocenti, Camillo, 73, 74  
 Itten, Johannes, 220

Jacob, Max, 164  
 Jakobidis, Geörgios, 33, 36  
 James, Edward, 383  
 Jeffress, Arthur, 383  
 Johnson, Philip, 497

Kahn, Louis (Itze-Leib Schmuilowsky), 497  
 Kahn, Simone (moglie di Breton), 294  
 Kandinskij, Vasilij V., 18, 21, 34, 35  
 Kant, Immanuel, 57  
 Kantzikis, Stávros, 33, 245  
 Klinger, Max, 36, 40, 48, 59, 180, 368

Laprade, Pierre, 208  
 Larionov, Michail F., 219  
 Lecci, Leo, 73, 74  
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris), 397  
 Léger, Fernand, 18, 346  
 Levy, Julien, 368, 383, 384  
 LeWitt, Sol (Solomon), 497  
 Licini, Osvaldo, 343  
 Lochoff, Nicola (Nikolaj Nikolaevič Lochof), 307  
 Longhi, Roberto, 159, 225, 228, 229, 230, 425, 444, 467  
 Lotto, Lorenzo, 234  
 Lucano, Marco Anneo, 158  
 Lucrezio Caro, Tito, 97

Magritte, René, 289, 303, 350, 357  
 Malevič, Kazimir S., 18, 21  
 Manet, Édouard, 347  
 Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 295

Marées, Hans von, 40, 255  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 34, 219  
 Marmont, Franco, 467  
 Marocchetti, Carlo, 104  
 Marr, Carl von, 36, 39  
 Massine, Léonide F.M., 219  
 Matisse, Henri, 21, 61, 95, 99, 120  
 Maurras, Charles, 84  
 Mavilis, Lorèntzos, 29  
 Mavrùdis, professore di disegno, 32  
 Mazzini, Giuseppe, 194  
 Melli, Roberto, 223  
 Melly, George, 383  
 Mesens, Edouard, 383  
 Metzinger, Jean, 346  
 Miró, Joan, 18  
 Modigliani, Amedeo, 182, 313  
 Moore, Henry, 384  
 Morandi, Giorgio, 218, 239, 245, 426  
 Morise, Max, 286, 289, 297  
 Mucci, Velso, 411, 412, 446

Nietzsche, Friedrich, 19, 27, 29, 36, 40, 41, 48, 50, 57, 58, 60, 64, 66, 78, 79, 85, 92, 93, 97, 99, 104, 105, 113, 138, 166, 214, 257, 263, 430  
 Noel-Johnson, Victoria, 77  
 Nougé, Paul, 354

Ojetti, Ugo, 255  
 Oppo, Cipriano Efisio, 219, 220, 263  
 Ossip Zadkine (Iosel' Aronovič Cadkin), 220  
 Ottone I, re di Grecia, 25

Pakszwer, Isabella, *vedi* Far, Isabella  
 Palamàs, Kostis, 27, 29, 34, 36, 92  
 Paolini, Giulio, 497  
 Paolo Uccello (Paolo di Dono), 61, 63, 69, 71, 72, 199  
 Papini, Giovanni, 57, 58, 61, 138, 175, 228, 229, 257  
 Paresce, Renato (René), 343  
 Pasquarosa (Pasquarosa Marcelli), 220  
 Paulhan, Jean, 291, 300, 307, 312

Pecci-Blunt, Anna Laetitia, 383  
 Penrose, Roland, 383, 384  
 Pericle, 286  
 Perugino, Pietro Vannucci, detto il, 239  
 Piacentini, Marcello, 220  
 Picabia, Francis, 182, 312, 346, 450  
 Picasso, Pablo, 16, 21, 34, 61, 95, 99, 104, 120, 182, 199, 219, 220, 225, 228, 278, 284, 301, 307, 312, 313, 325, 347, 350, 439, 441, 497  
 Picozza, Paolo, 20, 284  
 Piero della Francesca, 239, 250, 256  
 Pikiònìs, Dimitris, 33, 36  
 Pirandello, Luigi, 375  
 Pirani, Federica, 89  
 Pitagora, 208  
 Platone, 57  
 Poissonnier, Bernard, 295  
 Ponente, Nello, 307  
 Poussin, Nicolas, 50  
 Prampolini, Enrico, 220  
 Prezzolini, Giuseppe, 57

Raffaello Sanzio, 245, 256, 304, 439  
 Raynal, Maurice, 121  
 Reger, Johann Baptist Joseph Maximilian, detto Max, 35, 39  
 Reinach, Salomon, 158, 182, 309, 325, 342  
 Renoir, Pierre-Auguste, 347, 350, 357, 437  
 Ribemont-Dessaignes, Georges, 306, 312, 343  
 Ribera, Jusepe de, detto lo Spagnoletto, 439  
 Riegl, Alois, 337  
 Rieti, Vittorio, 375  
 Robinson, Katherine, 20  
 Roilòs, Geòrgios, 33  
 Rosenberg, Léonce, 286, 297, 298, 301, 312, 313, 315, 343, 344, 346, 467  
 Rossi, Aldo, 497  
 Rousseau, Henri, detto il Doganiere, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 78, 81, 87, 95, 120, 303, 463  
 Rubens, Peter Paul, 437, 438, 439, 443  
 Rubinstein, Helena (Chaja), 384  
 Russo, fratelli, 463, 467, 473, 479, 483, 487

Sarfatti, Margherita, 278, 343  
 Sauro, Nazario, 194  
 Savinio, Alberto (Andrea de Chirico), 18, 19, 25, 35, 41, 50, 54, 85, 89, 97, 99, 135, 151, 154, 159, 161, 168, 173, 199, 218, 230, 237, 257, 273, 304, 305, 307, 343, 344, 346, 375, 397  
 Scheiner, Benno, 384  
 Schifano, Mario, 492, 496, 497  
 Schmied, Wieland, 16, 467  
 Schopenhauer, Arthur, 19, 29, 36, 40, 57, 58, 64, 97, 113, 138, 208, 257, 411, 412, 443, 446  
 Selva, Attilio, 220  
 Severini, Gino, 263, 343, 346, 424  
 Signorelli, Angelo, 228, 234  
 Simonini, Francesco, 441  
 Sironi, Mario, 219, 220, 424  
 Soby, James Thrall, 16, 18, 77, 85, 104, 214, 297, 305, 306, 307, 308, 444, 454, 467  
 Socrate, Carlo, 219, 220  
 Soffici, Ardengo, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 87, 95, 134, 173, 175, 182, 183, 192, 194, 199, 218, 220, 223, 228, 229  
 Soutine, Chaïm, 344  
 Spadini, Armando, 220, 234  
 Strauss, Richard, 54  
 Stuck, Franz von, 36

Tempest, Gerard F., 426  
 Ternovetz, Boris, 346  
 Tiziano Vecellio, 61, 231  
 Tozzi, Mario, 343  
 Tridenti, Carlo, 220  
 Trombadori, Francesco, 228, 297  
 Tzara, Tristan, 175

Ungaretti, Giuseppe, 175, 291, 300  
 Utrillo i Morlius, Maurice, 182

Van Gogh, Vincent, 61, 99, 119, 347  
 Vauxcelles, Louis, 99  
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 357, 365, 437, 439

Venturi, Lionello, 16, 444  
 Vitrac, Roger, 312, 313, 346  
 Volanákis, Konstantínos, 33  
 Vuillard, Édouard, 454

Warhol, Andy (Andrew Warhol Jr.), 430, 492, 497  
 Watson, Peter, 383

Weininger, Otto, 36, 58, 138, 141, 166  
 Wildenstein, Daniel, 301  
 Wilson, Bob (Robert), 497

Zervos, Christian, 16  
 zur Muehlen, Edita Walterowna von, 237  
 Zwemmer, Anton, 383

Finito di stampare  
nel mese di maggio 2019  
presso  
Sincromia s.r.l.  
Roveredo in Piano (PN)

Printed in Italy



