

Paolo Baldacci e Gerd Roos

Il primo volume Bompiani degli *Scritti* di Giorgio de Chirico

Oltre che un grande e discusso pittore, Giorgio de Chirico è stato uno scrittore tra i più singolari, profondi e originali del novecento, e anche in questo campo, pur con una produzione non vasta, ha lasciato una traccia che ha avuto notevole influenza al di qua e al di là delle Alpi. Così come i suoi quadri migliori nacquero in Francia, anche il meglio della sua opera letteraria fu infatti scritto in francese e solo più tardi da lui volto in italiano.

I suoi scritti sono di vario genere. Vi sono le riflessioni emozionanti che accompagnano la nascita e lo sviluppo dell'arte metafisica; le prose liriche e i componimenti poetici che registrano in quegli stessi anni i suoi sogni e le sue visioni; i testi teorici e sistematici nei quali, tra il 1918 e il 1924, in parallelo anche se non sempre all'unisono col fratello, espone i fondamenti della sua concezione artistica in bilico tra emozione romantica e classicismo apollineo; gli scritti di critica e di storia dell'arte – una storia quasi psicologica – con i notevoli ritratti dei pittori tedeschi e francesi che gli erano più affini; le straordinarie impressioni di Parigi e dell'America; gli scritti autobiografici, diversi e spesso in contrasto tra loro. Ma soprattutto ci sono gli scritti che potremmo chiamare di fantasia e di invenzione legati alla genesi di due opere sempre definite per comodità “romanzi”: *Hebdomeros* (1929) e *Monsieur Dudron* (1934/35 – 1938/40 – 1945/65, rimasto inedito fino al 1998). Opere singolarissime, nelle quali de Chirico, dietro un fitto schermo di parabole, allegorie e simboli, trasferisce ricordi e confessioni sincere e ricche di introspezione, come invano cercheremmo negli scritti autobiografici. Soprattutto il primo di questi due libri, dove personaggi e situazioni sono rialzati dai tocchi di una fantasia fervida ma governata da una lucida ironia, si presenta come un brillante gioiello d'arte insuperato nel suo genere. Infine, vi sono i saggi teorici e polemici che dal 1938 in avanti egli scrisse, scendendo in guerra contro l'intera arte moderna, per sostenere che la vita e l'importanza di un quadro consistono, alla fine, solo nella bellezza e qualità della sua pasta o “maionese” pittorica.

Lo scrittore de Chirico è dunque interessante sia come creatore autonomo, sia per quanto ci dice del pittore e dei tanti suoi misteri, ed è strano che fino a oggi nessuna casa editrice italiana avesse esaminato l'opportunità di pubblicarne l'intera opera in una sistematica raccolta, mentre qualcosa di importante in questo senso era stato tentato solo in Germania.¹

Un primo passo lo fece nel 1985 Einaudi, che, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, pubblicò, col titolo *Il meccanismo del pensiero*, un'ottima raccolta degli scritti teorici, critici e lirici dal 1911 al 1943, escludendo solo i romanzi e le prose narrative.

E' quindi con grande interesse che si attendeva il primo volume dell'opera omnia in una edizione promossa e organizzata dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico e affidata all'editore Bompiani.

Il volume da poco in libreria: Giorgio de Chirico, *Scritti / I [1911. 1945] – Romanzi e Scritti critici e teorici*, Classici Bompiani, a cura di Andrea Cortellessa, edizione diretta da Achille Bonito Oliva, è invece deludente.

La corretta filologia e la logica scientifica insegnano che i testi di un autore dovrebbero essere pubblicati in ordine cronologico e con apparati critici tali da permettere il costante confronto tra le sue varie forme di espressione (prosa e lirica poetica, per esempio), tra i registri linguistici adottati (ed è proprio il caso di de Chirico, che ha scritto sia in francese sia in italiano), tra i testi editi e gli inediti, nonché la conoscenza delle varianti, dei tagli, delle aggiunte e delle eventuali censure presenti nelle diverse edizioni. Solo così si può studiare e capire.

Trattandosi poi di un pittore che nel corso della sua vita, con affermazioni contrastanti e comportamenti per lo meno bizzarri, ha posto enormi problemi di interpretazione della sua personalità e della stessa sua vicenda artistica, sarebbe stato utile che una buona edizione dei suoi

¹ Si tratta dell'ottima raccolta *Wir Metaphysiker* (Berlino 1973) curata da Wieland Schmied, in parte sulla base di materiale fornito dallo stesso de Chirico (non in bibliografia nel volume oggetto di questa recensione).

scritti fosse accompagnata da un commento preciso che considerasse anche gli epistolari (enorme fonte di notizie) e i quadri (se non altro per il rapporto che corre in molti casi tra le immagini dipinte e quelle scritte).

Invece, l'opera che ci troviamo davanti, incompleta, scorretta nel metodo e piena di errori materiali, sembra concepita per ostacolare più che per aiutare la comprensione dell'autore.²

La vita e la carriera di de Chirico, artista straordinario che creò un universo di forme poetiche tra i più fecondi e influenti del XX secolo, sono dominate dal drammatico contrasto tra una timida spinta ad aprirsi al mondo esterno e la sempre più forte tendenza a chiudersi e a nascondersi. Questo istinto, alla fine, prevalse. Un rapporto difficile con "gli altri", dai quali era troppo vulnerabile; un conflitto interno che lo rendeva incapace di accettare inclinazioni psicologiche e morali in contrasto con la rigida educazione ricevuta; i turbamenti prodotti in lui dagli attacchi dei suoi avversari, personalità di grande spicco e operanti su sponde culturali opposte come Roberto Longhi o André Breton, sono tutti elementi che contribuirono a questa chiusura. De Chirico incominciò allora a spargere false tracce e falsi indizi su di sé e sulla genesi della sua opera, e invece di aiutare le indagini che lo riguardavano, le ostacolò e cercò di depistarle perché erano per lui come sguardi indiscreti che lo turbavano nel profondo. Indossò una maschera che non volle più togliere, come notò anche suo fratello Alberto Savinio, chiedendosi: "di quale mutamento psichico sono indizio questi travestimenti?".

Studiare de Chirico, forse più che chiunque altro, significa fare chiarezza e capire, significa allineare "come archeologi pazienti" tutti gli indizi, le tracce, le frasi e i temi ricorrenti sparsi nella sua intera opera scritta e dipinta, confrontarne tutte le versioni e tutte le contraddizioni, e infine vagliare i risultati con tutti i documenti disponibili, compreso ciò che ci racconta Savinio. Significa togliergli la maschera, le tante maschere che indossò a partire dagli anni '40, e farlo emergere nelle vette della sua grandezza così come negli abissi delle sue debolezze, che sono due facce di una stessa grandiosa medaglia.

Per far questo, si sarebbe dovuto, ci si passi l'immagine, disporre come su un tavolo anatomico tutta l'opera letteraria dell'artista smembrata nelle sue varie parti – prose narrative, prose liriche, versi, saggi, pezzi editi e inediti, varianti, e forse anche le sue "interviste" (forma nuova d'espressione nata solo nel novecento) – disposte in ordine rigorosamente cronologico. A tale ordine si sarebbe potuto derogare di poco, e tutt'al più, come aveva fatto Maurizio Fagiolo, per rispettare dei gruppi tematici o dei nuclei di collaborazioni editoriali (quella a "Valori Plastici", a "Primato", "Convegno" ecc.), ma mai in modo tale da far venire meno la percezione del contesto temporale, storico e culturale in cui quegli scritti erano nati.

Il curatore di questo libro ha fatto esattamente il contrario. Decidendo di abbandonare l'ordine cronologico e di mettere *prima* i "libri" usciti quando de Chirico era in vita, oppure da lui preparati per essere pubblicati (cosa tutta da verificare) ma rimasti inediti, e solo *dopo*, nella seconda parte del volume, tutti gli altri scritti chiamati, chissà perché, "dispersi", ha presentato l'artista e lo scrittore nel modo meno adatto a facilitarne uno studio obiettivo, conservandogli la maschera che lui stesso si era messo per depistarci. E già questa disposizione dei testi è un ostacolo alla comprensione perché induce il lettore a credere che vi siano testi più importanti e altri meno.

Nella nota sui *Criteri di edizione* Cortellessa scrive che Fagiolo "privilegiando le versioni, di articoli e saggi, di volta in volta uscite su riviste e giornali" avrebbe "consapevolmente negletto la volontà dell'autore", che di quegli scritti aveva fatto una scelta, riunita nel 1945 in "un libro controverso e per molti versi scandaloso quale *Commedia dell'arte moderna*". In altre parole, Fagiolo aveva pubblicato di ogni scritto la versione originale riscontrata sulle riviste d'epoca, e non

² Le bibliografie sono incomplete, moltissime le traduzioni anteriori al 1945 sfuggite all'elenco di Cortellessa (elenco che si poteva forse omettere, ma se si fa bisogna farlo completo). Tanti, e questo è più grave, anche gli scritti ritrovati dopo l'edizione di Fagiolo che il curatore non conosce e perciò non ha pubblicato (tra i più interessanti, *Il mestiere del pittore* del 1933; *L'Introduzione* al catalogo della mostra personale a Praga del 1935; *Sculture di Francesco Messina* del 1938; *Arturo Nathan pittore e poeta* del 1945, ecc.).

le copie di questi scritti, talvolta con sensibili modifiche, che de Chirico aveva inserito in *Commedia dell'arte moderna*. Così facendo, nel rispetto di un preciso ordine cronologico, aveva permesso al lettore di seguire la nascita e lo sviluppo delle teorie e idee dell'artista anche nei loro momenti di incertezza o di contraddizione. Cortellessa invece si pone come scopo primario il rispetto della volontà dell'autore. Ma in che cosa consiste la volontà dell'autore? La questione è sottile perché riguarda essenzialmente il modo di pubblicare gli scritti critici e teorici, e manifesta da parte del curatore la chiara volontà di scardinare l'ordine storico per adottare sia la scelta sia la disposizione fatte da de Chirico nella sua silloge del 1945, avallando quindi la lettura di sé data allora dall'artista, senza avvertire bene i lettori del significato di questa operazione. De Chirico aveva composto il libro in due parti: la prima parte, da lui firmata, comprendeva scritti editi tra il 1918 e il 1943 oltre a qualche piccolo inedito; la seconda parte, attribuita alla moglie Isabella Far, comprendeva scritti, sempre di de Chirico, redatti e pubblicati tra il 1941 e il 1945: testi assurdamente reazionari, talvolta venati di razzismo (per es. l'equazione ebrei = arte moderna). La successione degli scritti della prima parte fu accuratamente studiata dall'artista senza molto rispettare la loro cronologia per dare ad intendere una cosa assai opinabile, e cioè che tutta la sua carriera, dalla metafisica in avanti, fosse proiettata verso il problema del mestiere e della tecnica. In secondo luogo, il criterio stesso della scelta fatta da de Chirico, che scartava scritti di estremo interesse degli anni Venti e Trenta, mirava a costituire un corpus primario rispetto ad uno secondario che si doveva supporre meno importante.

Nessuno contesta a Cortellessa il diritto di fare una scelta scientificamente discutibile per ottemperare alla volontà dell'autore, ma si sappia che l'aver sottratto questi scritti alla loro storia, al contesto in cui sono nati (che si coglieva perfettamente dell'edizione di Fagiolo) e alla loro naturale cronologia è quasi come falsificarli. E comunque sarebbe stato opportuno accertare che nel testo ripreso non vi fossero anche i tanti refusi dell'edizione 1945. Invece il curatore li ha ripubblicati tali e quali, col risultato che spesso i testi sono incomprensibili. A p. 289, nel capoverso "Schopenhauer definisce pazzo l'uomo che ha perduto la memoria" si legge: "Definizione piena d'acume che infatti *ciò che la logica* dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa." Manca un "fa", voce del verbo fare ("ciò che *fa* la logica dei nostri atti ...") così come mancava nell'edizione del 1945). E non è una svista veniale perché il Cortellessa, a p. 941, cita in un suo commento l'intero passo di nuovo senza il verbo, senza notare che così è senza senso. Il saggio del 1920 su Max Klinger pubblicato sulla rivista "Il Convegno" era preceduto da un motto di Leopardi e chiudeva con una frase che rinvitava a quel motto. Ripubblicandolo in *Commedia*, de Chirico aveva tolto sia il motto sia la frase finale. Cortellessa invece, senza dire nulla, ha ripristinato il motto ma non la frase finale. Che strana filologia è questa? o si rispetta, come si è detto di voler fare, l'edizione del 1945, e allora si toglie anche il motto, oppure non la si rispetta, e allora bisogna aggiungere anche la frase finale. La nostra impressione è che Cortellessa non abbia fatto i dovuti riscontri: infatti, come dichiara a p. 947, egli si è servito della scorretta edizione della *Commedia* a cura di Jole De Sanna, per conto della Fondazione de Chirico, edita nel 2002 da Abscondita, che contiene gli stessi errori.

Per far passare una scelta filologicamente così strana come quella di spezzare l'ordine naturale delle pubblicazioni e delle redazioni ci voleva un trovata che permettesse, senza dichiararlo apertamente e *sub specie philologiae*, di privilegiare il de Chirico tardo rispetto a quello che potremmo chiamare storico, cioè presentato nella sua evoluzione. E' così che si è arrivati alla decisione di creare una sezione privilegiata (la serie A) con i "libri pubblicati o seguiti dall'autore fino alla vigilia della pubblicazione"³ e poi una sezione secondaria (la serie B) con gli scritti chiamati, chissà perché, "dispersi". Solo questo espediente poteva permettere di dire che si era mantenuto un ordine cronologico (infatti le due sezioni seguono grosso modo l'ordine cronologico) e nello stesso tempo accorpate nella serie A i saggi raccolti in *Commedia dell'arte moderna* dando loro una evidenza e

³ Bisogna allora chiedersi con quale criterio sono stati omessi i *Ricordi di Roma*, libretto pubblicato nel 1945 e poi rifiuto con alcune modifiche nelle *Memorie della mia vita*.

una importanza preponderanti rispetto a tutto il resto e soprattutto rispetto agli straordinari manoscritti parigini del 1911-1913.

Altro gravissimo errore, al fine della comprensione di un percorso artistico e creativo che è anche un percorso di pensiero, è non aver incluso nel volume i testi lirici e poetici “non facenti parte di insiemi testuali di carattere critico e teorico”. Questi sono stati rimandati ad altra sede, come se la “scrittura” di un pittore non fosse un *tutto unico*, comprendente prosa teorica e critica, narrativa e illuminazioni poetiche, da studiarsi cronologicamente *insieme con la sua espressione pittorica*. Ma anche in questo caso noi vediamo un disegno dietro queste scelte: quello di mettere in posizione secondaria, e soprattutto decontestualizzare, il de Chirico lirico e visionario, in special modo quello degli anni ferraresi, molto vicino al dadaismo e al futuro surrealismo.

Il risultato di queste scelte è un via vai temporale e un coacervo disorientanti per chi non conosca già da specialista l'opera letteraria di de Chirico e si accinga ignaro alla lettura. Il criterio editoriale adottato porta al paradosso che il volume inizia con il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928, e prosegue con *Ebdòmero* (1929), *Il Signor Dudron* (1934 - 1965) e *Commedia dell'arte moderna* (1945). Quindi il lettore si trova per prima cosa alle prese con un testo che insegna a preparare le tele e i colori e ci dà le ricette per fare la tempera all'uovo. Se non è un pittore o un restauratore, chiude il libro e va a dormire.

Ebdòmero, capolavoro scritto in francese negli anni Venti, è pubblicato in una traduzione dell'autore di più di dieci anni dopo, che presenta alcune varianti importanti. Perché non si dà anche il testo originale francese (spiegando il perché delle varianti), e soprattutto perché non si segnalano i tagli apportati da de Chirico all'edizione Bompiani 1942 (tolto l'intero importantissimo passo sul suo “amore per gli ebrei”) e poi reintegrati nel dopoguerra? Di nuovo una strana filologia. O bisogna nascondere che de Chirico, presentato anche nella *Cronologia* (p. XLV) come un fiero antifascista, flirtava col regime, si appellava di continuo a Mussolini, otteneva onorificenze con raccomandazioni imbarazzanti, e faceva il ritratto in pompa magna di Edda e Galeazzo Ciano nel 1941-42, in piena campagna antiebraica e con una compagna ebrea? ⁴

⁴ Questo del de Chirico antifascista e difensore degli ebrei è un *topos* del presidente della Fondazione de Chirico: “la sua [di de Chirico] difesa degli ebrei inizia nel 1938 con i provvedimenti a difesa della razza e culmina nel 1942” (sic!: P. Picozza, *Postfazione a Memorie della mia vita*, Bompiani 1998, p. 17). Sarebbe interessante sapere come. De Chirico è distantissimo dal fascismo fino al 1933, ma inizia subito dopo una marcia di avvicinamento e di corteggiamento che si intensifica al ritorno dall'America nel 1938 e non conosce soste fino al tracollo del 1943.

Tra le censure del curatore destinate a nascondere la *captatio benevolentiae* messa in atto da de Chirico verso il regime subito dopo il ritorno dagli USA, risalta quella dell'articolo *Vox clamans in deserto* apparso in versione completa su “l'Ambrosiano” nel marzo 1938 in tre puntate (testo riportato da Fagiolo) e poi in una versione ridotta (*Discorso ai sordi*) su “il Corriere Padano” nel 1941, successivamente trasferita in *Commedia dell'arte moderna* nel 1945 col titolo *L'eterna questione* (testo riportato da Cortellessa). Il cambiamento non è di poco conto perché nelle due versioni del '41 e del '45 manca completamente la parte finale della versione 1938 (Fagiolo p. 345) nella quale de Chirico invocava la “liberazione completa dal giogo di Parigi” e “la creazione di una “nuova accademia” con poteri assoluti, con statuti, disciplina, intendimenti, insegnamenti, materiale assolutamente nuovi (...)”, accademia il cui funzionamento, per ragioni di spazio, egli si esime dal descrivere, ma avvertendo: “il mio programma l'ho già elaborato, messo a punto e spiegato per filo e per segno come un progetto d'ingegnere; a tempo opportuno sarà reso noto”. L'autore conclude avvertendo “amici e nemici” che egli *non mollerà più*, perché “tristissimo è lo spettacolo di un'Italia rinnovata, invidiata e temuta, che solo con la pittura fa la parte della fantesca provinciale scimmiettante gli abiti della padrona che si veste a Parigi. Solo e unico scopo della “nuova accademia” sarà di ridare alla pittura (...) le qualità perdute da più di un secolo. (...) Per questo scopo si useranno senza posa *tutti i mezzi*: dai morali ai tecnici, dai didattici ai disciplinari e persino ai coercitivi”.

In un passo delle *Memorie* l'artista ricorda di essersi recato, al ritorno dall'America, dal ministro Bottai per chiedere che gli fosse assegnato “un posto d'insegnante” in una Accademia, ma che Bottai “che allora non ristava dal nominare professori (...) degli analfabeti e degli schiappini della pittura”, lo ricevè freddamente, lo tenne in piedi per tutto il colloquio e gli fece capire che “doveva abbandonare ogni speranza”. Forse Bottai un posto di insegnante glielo avrebbe anche dato, ma il fatto è che de Chirico, nel suo assoluto delirio, voleva istaurare in Italia la dittatura artistica *antifrancesa* mettendosi al posto di “Duce delle arti”, fornito persino di *poteri coercitivi*!

Tutto ciò è completamente trascurato da Cortellessa, che ignora (p. 955) anche la versione intermedia del “Corriere Padano” e che liquida l'intera faccenda con queste parole: “L'ETERNA QUESTIONE (...). Con il titolo *Vox clamans in*

Ancor più grave il caso del *Signor Dudron*, un libro che de Chirico non terminò e non pubblicò mai, continuando ad apportarvi varianti fino agli anni Sessanta e pur avendovi scritto la parola “Fine”. : La versione italiana data da Cortellessa risulta dall’unione rimaneggiata di diversi spezzoni scritti in epoche diverse, in lingue diverse e con intenti diversi. Un primo nucleo lirico introspettivo (reso noto dalla Fondazione nel 2002) fu scritto in francese nel 1934-35 col titolo di *Monsieur Dusdron*; tre racconti brevi del 1939-40 nacquero in modo autonomo e furono poi inglobati in *Dudron*; un’ulteriore parte lirico introspettiva risale agli anni ’40 e un’altra più breve agli anni ’60; la parte didascalica messa in bocca a Isabella Far, personaggio che compare come “grande pensatrice e filosofa” solo nel 1945 (quindi sbaglia Cortellessa nel dire a p. XLIX che il libro era finito “sostanzialmente prima del 1945”), è un rimpasto nel cosiddetto “romanzo” di saggi critici e teorici già pubblicati altrove ed effettuato a varie riprese nel secondo dopoguerra.

Lo strano cocktail non vide mai la luce ad opera dell’autore (ci sarà un perché) e fu pubblicato dalla Fondazione nel 1998. Noi crediamo che de Chirico, pur continuando a lavorarci fino agli anni sessanta inoltrati, non lo abbia mai pubblicato sia perché ne avvertiva artisticamente lo squilibrio tra la parte lirica e narrativa e la parte didascalica, sia perché la moglie gli lo impedì a causa di passi molto rivelatori sulle sue inclinazioni omosessuali represses.

Come mai non si è avvertito che un libro con questa storia meritava una edizione critica che desse conto della sua genesi e delle varianti, numerose e di gran rilievo, rispetto ai pezzi già noti e pubblicati? Che fine ha fatto il testo di *Monsieur Dusdron*, che contiene frammenti importantissimi ma sessualmente imbarazzanti non inclusi nel successivo *Dudron*? Esso non è pubblicato, e neanche citato nelle *Note ai testi* del curatore. E perché non sono citati neppure i due *Fragments inédits* pubblicati da Henri Parisot nel 1938? E i frammenti che dovevano essere aggiunti negli anni Sessanta e poi vietati da Isa perché uno parlava della donna amata “figlia di Apollo”? Sono pubblicati nella rivista “Metafisica”, ma qui non ci sono. Come si fa a studiare un testo senza aver sotto mano le sue varianti, le parti censurate, cambiate ecc.? Ma forse la domanda è retorica.

Il modo in cui è presentato *Il Signor Dudron* è un’altra prova delle approssimazioni del curatore. E’ errato suggerire che il libro fosse finito e pronto per la stampa nel 1945, così come è tutto da provare che de Chirico, anche se vi aveva apposto la parola “Fine”, lo ritenesse completo e lo volesse realmente pubblicare. Quest’opera, come ci è stata proposta dalla Fondazione nell’edizione del 1998 (Le Lettere, Firenze), e come la ritroviamo qui, senza adeguato commento, senza i confronti con le sue varianti e i frammenti, è ridotta, in linea con gli obbiettivi perseguiti dalla Fondazione, ad essere una “teoria in forma di romanzo” (Picozza), e quindi il migliore complemento reazionario alla *Commedia dell’arte moderna*, di cui infatti ripete intere parti.

Nella seconda parte, le note di teoria e di poetica più importanti di de Chirico, i *Manoscritti parigini*, pubblicati in originale francese, sono presentati in modo molto confuso. Per quanto Cortellessa affermi che lo studio del manoscritto consente di “rivedere radicalmente la successione dei frammenti”, non spiega affatto quale criterio egli abbia seguito per questo nuovo ordine, né quale sia questo ordine, né infine quale rapporto vi sia tra la sua e la successione cronologica data con precise motivazioni da Giovanni Lista nel 1994 (ed. L’Échoppe, Paris). Il commento ai testi è privo di sistematicità, quasi casuale, e i riferimenti alle numerose citazioni sembrano copiati qua e là (come si fa a dire che la tal frase si trova in *Umano troppo umano*, che è opera in due volumi?: si dica almeno il numero dell’aforisma). Il testo manca dei segni diacritici necessari a rilevare gli errori di francese originali dell’autore, le eventuali varianti di lettura, e soprattutto a distinguerli dagli errori di trascrizione (nuovi) del curatore.

La traduzione fornita, “per la prima volta” come si sottolinea a p. 961, infine, è raccapricciante (curioso che la si definisca “di servizio”: tutte le traduzioni sono di servizio per chi non sa la lingua, ma devono almeno essere corrette). E anche qui ci permettiamo una osservazione. Non è scontato

deserto, in tre puntate su “L’Ambrosiano” (...). La versione della *Commedia*, rispetto a quella del quotidiano, sposta dei brani e li ricombina diversamente”.

che il pubblico italiano sia tutto perfettamente in grado di leggere nell'originale francese questi testi che sono i più interessanti e straordinari di tutta l'opera lirico teorica e visionaria di de Chirico. Sarebbe stato quindi meritevole darne una traduzione di buon livello letterario che ne conservasse lo stupore e le grandi virtù affabulatorie, oltre che la precisione dei termini e la sottigliezza dei passaggi logici. Se questo non è stato fatto, e se si è data una traduzione estremamente sciatta e scorretta, compilata a più mani e relegata nelle note, è perché ai responsabili di questa edizione non interessa mettere i lettori in grado di assaporare il grande de Chirico, il creatore di gran parte dell'immaginario artistico del XX secolo. Interessa molto di più propugnare le ragioni del tardo de Chirico della "bella materia tinta", sperimentatore di miscele e ricette capaci di consentire una pittura rapida e brillante come i vetri colorati con cui Cristoforo Colombo affascinava i selvaggi nell'indimenticabile *Scoperta dell'America* di Cesare Pascarella. "Materia tinta" che oggi non è neanche più bella, né brillante, né colorata, come si vede dai poveri esempi ingrignati e plumbei, internamente morti, esposti di recente alla GNAM di Roma.

Pourvu que l'horloge ne s'arrête pas / Un ministre doit arriver (A condizione che l'orologio non si fermi / Un ministro deve arrivare) è tradotto «Provveduto che l'orologio non si fermi... ecc.». *Cheminée e cheminées* è quasi sempre reso con "camino" e "camini" ("un pittore ha dipinto un camino")! invece che "ciminiera". A p. 584 *collets clos* è sbagliato, così come la traduzione "baveri chiusi" (p. 962). Fagiolo aveva trascritto *colets*, mentre la lettura corretta è *volets clos* (persiane chiuse), un *topos* di de Chirico perché ricorda la morte del padre in una casa dalle imposte chiuse. I solerti editori hanno invece corretto l'inesistente *colets* in *collets* (colletti, baveri). *Point de musique*, titolo del fondamentale brano in cui de Chirico spiega perché rifiuta la musica come espressione artistica, vuol dire "Niente musica", e non "Punto sulla musica", come tradotto a p. 973. *Je revis ce moment*, nel famoso pezzo sulla nascita del primo enigma, vuol dire "rivivo" e non "rivedo quel momento" (p. 989). "Che sapore cattivo la camera d'albergo" (p. 966): *sentait mauvais* vuol dire "aveva cattivo odore", le camere non si mangiano! I traduttori hanno poi ignorato la differenza tra *architecture romaine* (architettura romana) e *art roman* cioè "arte romanica" contrapposta al gotico: qui tutto è sempre "romano" (p. 982), il che per un libro di scritti d'arte è il massimo. Stessa ignoranza nella traduzione della parola *hôtel*, che è sempre "albergo" mentre vuol dire anche casa o edificio.

Molti e incredibili sono anche gli errori materiali. Il noto libro di Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, da cui deriva tanta dell'iconografia di Savinio è definito a p. 952 "un romanzo per ragazzi", mentre è un libro di scienze naturali. E poi "Arturo Martini" invece che Alberto (p. 1010), "futuristi" invece che surrealisti (p. 1021), "occhio incollato alla parte" invece che "alla porta" (p. 1046). E non è che un piccolissimo assaggio di un generale naufragio.

Paola Italia, nel suo bel libro su Alberto Savinio scrittore (*Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo 2004), vero esempio di grande filologia applicata alla ricostruzione storica, si era accorta e aveva potuto dimostrare (pp. 249-252) che le *Note d'Arte* sulle mostre milanesi del 1920, firmate "D. C." su "Il Convegno" di Enzo Ferrieri, ritrovate da Maurizio Fagiolo e da lui attribuite interamente a de Chirico, erano state scritte in parte da Savinio (de Chirico, tra l'altro, mentre si svolgevano alcune mostre non stava già più a Milano). Tale circostanza è ignorata da Cortellessa che le riporta interamente come opera di de Chirico.

Nella *Cronologia*, curata dalla Fondazione, si censurano le origini dalmate della famiglia; la madre, canzonettista nata a Smirne, è "una nobildonna genovese"; i primi quadri metafisici risultano dipinti a Firenze e non invece a Milano, come ormai è provato, e tutta l'attività del 1909-1910 a fianco del fratello è completamente cancellata dalla storia. Il tutto in ossequio a quanto voluto da de Chirico nelle *Memorie* del 1945. Ignorate anche la fuga da Torino nel 1912 e la condanna per diserzione, che ebbero un profondo impatto sulla sua pittura.

Ecco perché, trattandosi della prima edizione degli scritti completi di de Chirico, personaggio la cui notevolissima attività letteraria è stata finora pressoché ignorata, si è persa una grande occasione per colmare in modo degno una grave lacuna dell'editoria italiana.

Questo libro è un preoccupante segnale dell'attività intrapresa ormai da tempo dalla Fondazione titolare dei diritti della sua opera. Le occasioni non mancano: dal Trentennale della morte (1978-2008) al prossimo Centenario della Metafisica (2009 o 2010 ?) la politica perseguita da questa istituzione sarà sempre più quella di proiettare su tutta la vita e la carriera dell'artista l'ombra del de Chirico che emerge dalle *Memorie* del 1945. A parere nostro e di altri studiosi questa è un'immagine *falsa* e la si ottiene solo *cancellando* tutti i documenti e le testimonianze che possono contraddirla, a partire dalla prima grande voce di un protagonista paritario della creazione dell'arte metafisica: suo fratello Alberto Savinio.

Ignorare i documenti scomodi e censurare i risultati delle ricerche che non collimino con le volontà dell'artista è un metodo che dà sempre risultati di cattiva qualità, che si tratti di mostre, di riviste, di edizioni o altro, e colpisce uno dei maggiori artisti del XX secolo.