ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO II n.3
1 gennaio - 30 giugno 2015

www.archivioartemetafisica.org

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci e Gerd Roos

Comitato scientifico
Paolo Baldacci
Flavio Fergonzi
Paola Italia
Fernando Mazzocca
Maria Grazia Messina
Jürgen Pech
Gerd Roos
Federica Rovati
Dieter Schwarz

Editing e redazione scientifica
Emiliana Biondi

Progetto Grafico
Lalla Pellegrino per STUDIO23ESIMO.IT

Segreteria
Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 5, 20121 Milano
e-mail info@archivioartemetafisica.org
Tel +39 02 89051406
Fax +39 02 89051554

www.archivioartemetafisica.org

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO II n.3
1 gennaio - 30 giugno 2015

Sommario

Federica Rovati
Giorgio de Chirico disertore e contumace: i documenti processuali 1911-1913
p. 1

Nicol M. Mocchi
Note sul dipinto di Giorgio de Chirico, Natura morta. Torino 1888, *1914: fonti iconografiche e letterarie*
p. 6

Martin Weidlich
Savinio und „der Andere". Oder: „Nietzsche" contra „Nietzsche"
p. 22

Gerd Roos
Voici votre conférence - *1918 oder 1916*?
Zur Datierung eines Briefes von Alberto Savinio an Paul Guillaume.
p. 38

Gerd Roos
Giorgio de Chirico und "il ritorno al museo" im Jahre 1919:
Zur Identifizierung und zur Datierung der ersten drei Kopien nach Alten Meistern.
p. 45

Federica Rovati

Giorgio de Chirico disertore e contumace: i documenti processuali 1911-1913

Il 23 giugno 1911 Giorgio de Chirico si presentò al distretto militare di Firenze per iscriversi al servizio di leva: registrato con il primo nome Giuseppe e il numero di matricola 48915, venne arruolato come soldato di prima categoria nella classe 1891 "quale omesso presentatosi spontaneo della classe 1888" e quindi lasciato "in congedo illimitato"[1]. Con un ritardo di tre anni, egli si trovò costretto dall'iscrizione all'anagrafe fiorentina, avvenuta nel novembre 1910[2], a ottemperare un obbligo che veniva invece ignorato quello stesso anno dal fratello Alberto, nato nel 1891, il quale si era trasferito a Parigi da qualche mese[3]: Giorgio e la madre lo raggiunsero in luglio.

Si liquidò la casa di Firenze e si prese il treno per Torino. Io mi sentivo molto male; era una torrida estate dell'anno 1911; era luglio; a Torino ci fermammo un paio di giorni per visitare l'esposizione che si era inaugurata allora. Ma col caldo e la fatica del viaggio il mio stato peggiorò. Si partì da Torino che stavo molto male ed avevo forti dolori intestinali. In treno mi sentii peggio e quando il treno arrivò a Digione pregai mia madre di fermarci per una notte, poiché non avevo la forza di proseguire. Era tardi, circa l'una del mattino […]. *Quando mi svegliai, tardi nel pomeriggio, mi sentivo meglio; allora si decise di proseguire il viaggio. C'era un treno che partiva per Parigi la sera e prendemmo quel treno. Si giunse a Parigi alla* Gare de Lyon *in piena notte. Mio fratello ci aspettava; dalla faccia che fece vedendomi capii che dovevo avere una gran brutta cera; ero sfinito dalla stanchezza e non desideravo altro che coricarmi e riposare; era la notte del 14 luglio e Parigi era in festa*[4].

Il foglio matricolare di de Chirico presto si infittì di voci: "CHIAMATO alle armi e non giunto senza giustificata causa", secondo la nota registrata il 19 ottobre, egli fu dichiarato disertore il 25 dello stesso mese e denunciato al tribunale militare di Firenze il 23 novembre[5]. Il 2 marzo 1912 si costituì al distretto militare di Torino "munito di foglio di via obbligatorio dal R. Consolato di Parigi" e il giorno 6 fu temporaneamente assegnato al 23° reggimento di fanteria. Ma il 12 marzo fu nuovamente dichiarato disertore "per essersi assentato dal Corpo (91° Fanteria dove trovavasi aggregato)" e quindi denunciato al tribunale militare della stessa città. Il 21 gennaio 1913 fu condannato a un anno e sei mesi di reclusione "pei due distinti reati di diserzione semplice e qualificata"[6].

Il fascicolo processuale intestato a de Chirico dal tribunale militare territoriale di Torino, insieme al fascicolo del tribunale militare

1 Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, p. 99; il foglio matricolare di de Chirico vi è riprodotto a p. 126.
2 Ivi, p. 108, nota 3.
3 Ivi, p. 112 e p. 154, nota 1.
4 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, pp. 94-95.
5 Baldacci 1997, p. 100.
6 Ivi, pp. 125-126.

territoriale di Firenze che vi è incluso[7], permette di introdurre qualche precisazione nella sequenza cronologica dei fatti noti. Sono ovviamente confermati i dati presenti nel foglio matricolare, a partire dalle prime note negative[8], ma con l'aggiunta del mandato di comparizione spiccato il 24 novembre 1911[9], dopo la denuncia di diserzione, e del referto dei carabinieri fiorentini sulla mancata notifica nel febbraio 1912: "non è stato possibile effettuare la consegna del mandato stesso, perché l'interessato emigrò a Parigi il 7 luglio 1911, sprovvisto del relativo passaporto per l'estero, nonché del nulla osta dell'autorità militare"[10]. La partenza di de Chirico da Firenze avvenne quindi prima delle date del 10-11 luglio 1911 comunicate dall'anagrafe comunale e già ritenute incerte[11], così da rendere meno attendibile la rievocazione autobiografica: il soggiorno a Torino si protrasse forse più a lungo dei due giorni rammentati nelle memorie; forse la permanenza a Digione durò più della notte trascorsa nella percezione falsata dal laudano; oppure la data dell'approdo parigino aveva nei ricordi una valenza simbolica, nell'anniversario della Rivoluzione francese: segnava anche la liberazione dagli obblighi del servizio militare.

Mentre la famiglia de Chirico riusciva a sistemarsi in un appartamento in rue de Chaillot e il pittore iniziava a rielaborare le impressioni torinesi[12], la macchina giudiziaria proseguiva il suo lavoro. Il 29 febbraio 1912 il console italiano a Parigi consegnò "il foglio di via obbligatorio al disertore della ferma De Chirico Giuseppe Giorgio"[13], il quale si presentò al distretto militare di Torino il 2 marzo: di lì a due giorni un telegramma informò che egli giustificava il "RITARDO" col fatto di non avere ottenuto dall'autorità consolare il certificato utile all'assegnazione alla terza categoria[14]. Ascritto temporaneamente al 23° reggimento fanteria di Novara, il 6 marzo de Chirico fu aggregato al 91° fanteria di Torino[15]. La prefettura fiorentina forniva intanto spiegazioni e conferme: "Al tempo del suo

7 Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Tribunale Militare Territoriale di Torino, b. 59, fasc. 3183 *Processo Contro De Chirico Giuseppe di Evaristo nato il 10 Luglio 1888 a Volo (Grecia) inscritto nel comune di Firenze, studente alfabeta soldato di 1° Categoria Classe 1891 del Distretto Militare di Firenze Imputato di diserzione* (d'ora in poi: AST, TMT, b. 59, fasc. 3183), sfasc. *Tribunale Militare Territoriale di Firenze, Processo contro De Chirico Giuseppe di Evaristo e di Cervetto Gemma nato il 10 Luglio 1888 a Volo (Grecia) Soldato nel Distretto Militare di Firenze. Imputazione Diserzione* (d'ora in poi: sfasc. TMF).

8 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, lettera dei carabinieri di Firenze al distretto militare di Firenze, Firenze 16 novembre 1911, su c. int. "LEGIONE TERRITORIALE | DEI CARABINIERI REALI | di FIRENZE"; prot. n. 496/136, oggetto: *Risultato di informazioni*: "si ha l'onore di riferire a codesto Comando, che, il giovane De Chirico Giuseppe, inscritto di leva della classe 1891, non si presentò alla chiamata alle armi indetta pel giorno 18 [sic] ottobre pp., perché fin dal Luglio 1911, si trova a Parigi, dove ha emigrato senza passaporto"; la data del 19 ottobre è confermata nella denuncia di diserzione, Firenze 23 novembre 1911, su c. int. "Distretto Militare di Firenze", prot. n. 12365.

9 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, mandato di comparizione, Firenze 24 novembre 1911, su c. int. "TRIBUNALE MILITARE TERRITORIALE DI FIRENZE".

10 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, lettera datt. dei carabinieri di Firenze al tribunale militare di Firenze, Firenze 15 febbraio 1912, su c. int. "LEGIONE TERRITORIALE | DEI CARABINIERI REALI | di FIRENZE"; prot. n. 43/2, oggetto: *Circa il mandato di comparizione contro DI* [sic] *CHIRICO Giuseppe*.

11 Baldacci 1997, p. 109, nota 79.

12 Ivi, pp. 128 sgg.

13 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, lettera del Console italiano al distretto militare di Firenze, Parigi 1 marzo 1912, su c. int. "CONSOLATO GENERALE | S. M. il RE D'ITALIA", prot. 972: "Informo la S.V. che ieri ho concesso il foglio di via obbligatorio al disertore della ferma De Chirico Giuseppe Giorgio".

14 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, telegramma del distretto militare di Torino a Firenze, Torino 4 marzo 1912, t.p. Firenze 4 marzo 1912.

15 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, telegramma del distretto militare di Torino a Firenze, Torino 6 marzo 1912, t.p. Firenze 6 marzo 1912.

arruolamento [de Chirico] dichiarò di aver diritto all'assegnazione alla 3ª Categoria ed infatti dalle informazioni avute dal Municipio di Firenze risultava essere egli primogenito di madre vedova, ma non essendo stati prodotti i documenti giustificanti l'asserto diritto il Consiglio di Leva non poté esaudire la di lui domanda"[16]. L'improvvisa decisione di espatriare a Parigi era stata dunque provocata dall'imprevista assegnazione di de Chirico al contingente di prima categoria, che comportava l'inizio immediato del servizio militare, allo scopo di evitare diserzioni[17]: l'insolita concessione del "congedo illimitato", registrata nel foglio matricolare ma in genere riservata ai soldati di seconda categoria, cioè numericamente eccedenti il contingente effettivo[18], non doveva essere apparsa troppo rassicurante a un giovane che aveva calcolato di ottenere un facile esonero per motivi di famiglia.

Dal distretto fiorentino giunse inoltre un chiarimento sulle responsabilità del disguido burocratico che aveva impedito l'evasione della legittima richiesta, "per non aver potuto produrre i documenti, alla compilazione dei quali dovevano concorrere il locale Municipio e i consolati nel cui territorio ha risieduto la famiglia del De Chirico"; e una sottolineatura del fatto "che detto militare, omesso della sua Classe, si presentò spontaneamente per soddisfare gli obblighi di leva"[19]. Ma la sera del 9 marzo 1912 de Chirico si allontanò dalla caserma in cui era alloggiato a Torino, e non vi fece più ritorno. La denuncia scattò il mattino seguente. "La recluta De Chirico Giuseppe della 6ª Compagnia, in nota fra i consegnati in caserma, alle ore 18.15 di ieri rispose alla chiamata fatta eseguire dal Sergente d'ispezione; mentre alla ritirata mi fu dato mancante dal Sergente di giornata e trovasi a tutt'ora [sic] fuori della caserma – (ore 8.15)", riferì il maresciallo di picchetto; "Ho la comunicazione che la recluta De Chirico sia uscita dalla porta della Caserma Cernaia, sia perché sapeva d'essere conosciuto personalmente dal sergente d'ispezione Allegretti della compagnia alla quale era aggregata, sia perché detto sottufficiale dalle 18.15 in poi rimase quasi sempre alla porta della Caserma", aggiunse il comandante della caserma[20], mentre un comprensibile imbarazzo gli inceppava la penna: *non* sia uscito dalla porta della caserma, avrebbe dovuto scrivere. Anche la relazione del comandante del reggimento svelava ingenuità e carenze:

Il soldato (recluta) De Chirico Giuseppe del 23º Regg.to Fantª fu preso in aggregazione da questa Compagnia il giorno 6 del corrᵗᵉ mese – Trovandosi in attesa di giudizio, e dovendo per ordine di codesto Comando essere tenuto consegnato in caserma, fu affidato alla particolare sorveglianza del personale di servizio della Compagnia.

La sera del 9 corrᵗᵉ mese dopo essere stato presentato [sic] *alla chiamata dei Consegnati fatta verso le ore 18½, fu visto nella propria Camerata fin verso le ore 19½, dopo eludendo la vigilanza dei graduati, inosservato uscì*

16 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, lettera del prefetto di Firenze al distretto militare di Firenze, Firenze 6 marzo 1912, su c. int. "PREFETTURA | DELLA | PROVINCIA DI FIRENZE"; prot. n. 155, oggetto: *De Chirico Giuseppe della classe 1891*.

17 Claudio Lamioni, *La documentazione dell'Ufficio di leva di Firenze. Classi di nascita 1842-1939*, "Rassegna degli archivi di Stato", n. s., a. III, n. 2, maggio-agosto 2007, p. 263, nota 38 (consultabile all'indirizzo http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Rassegna/RAS_2007_2.pdf.).

18 Ivi, p. 263.

19 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sfasc. TMF, lettera del distretto militare di Firenze al tribunale militare di Firenze, Firenze 9 marzo 1912, su c. int. "Comando del Distretto Militare | DI FIRENZE"; prot. n. 2215, oggetto: *Costituzione del disertore della Classe 1891 De Chirico Giuseppe*; nello stesso documento è precisata l'iniziale assegnazione di de Chirico al 23° reggimento di fanteria di Novara, prima dell'aggregazione al 91° fanteria di Torino.

20 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, relazione del maresciallo di picchetto e del comandante della caserma all'ufficio Maggiorità di reggimento del 91° fanteria, Torino 10 marzo 1912; oggetto: *recluta consegnata usciva a diporto senza rientrare*.

dalla caserma e più non rientrò –
Nei tre giorni di sua permanenza alla Compagnia si mantenne piuttosto riservato e silenzioso e nei brevi discorsi tenuti cogli altri soldati non lasciò capire di aver intenzione di assentarsi a scopo di diserzione, anzi al Ser^te^ Allegretti che gli rivolgeva qualche domanda disse che volentieri avrebbe fatto il Servizio militare – [21]

Il 12 marzo de Chirico fu dichiarato disertore[22], per quanto non fossero scaduti i termini legali; gli abiti civili dovevano avere agevolato la fuga:

Questo Comando ha atteso fino ad oggi nella speranza che il DE CHIRICO rientrasse al Corpo, ma oggi si è deciso a dichiararlo disertore anche prima dello scadere dei cinque giorni di assenza, perché si è formato la convinzione che il DE CHIRICO il quale ha dimorato molto tempo all'estero abbia potuto assentarsi a scopo di diserzione.
Il DE CHIRICO che vestiva tuttora in borghese non ha asportato effetti di corredo né armi[23].

Probabilmente de Chirico si era diretto verso la stazione di Porta Susa, situata all'imbocco di via Cernaia, ed era salito sul primo treno per Parigi, sottraendosi in fretta all'autorità militare. "Piccola stazione, piccola stazione, quale felicità ti devo"[24].
Il 13 marzo fu inoltrato al comando dei carabinieri di Firenze il mandato di cattura del disertore "e la di lui traduzione alle Carceri Militari più vicine al luogo dell'arresto"[25], mentre dal Casellario giudiziale di Roma arrivava al tribunale militare di Torino il certificato relativo alla condizione penale dell'imputato, incensurato[26]; vane le ricerche nel mandamento fiorentino: "Il medesimo risulta che emigrò con la famiglia a – Parigi – il 7 Luglio 1911 sprovvisto del relativo passaporto", dichiararono i carabinieri[27].
Il 5 maggio il pubblico ministero torinese formulò contro de Chirico i capi d'imputazione corrispondenti ai due distinti reati di diserzione[28], e l'11 maggio il tribunale militare intimò all'imputato di presentarsi entro dieci giorni, pena il giudizio in contumacia[29]. L'avviso fu affisso a Firenze alla porta della caserma Santo Spirito[30] e in seguito all'albo pretorio, come informarono i carabinieri, che ancora ribadivano: "Si sommette che il medesimo, unitamente alla famiglia emigrò a Parigi il 7 Luglio 1911"[31].
Nel dicembre 1912 il pubblico ministero emi-

21 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, relazione del capitano del 91° reggimento fanteria di Torino, Torino [10-12 marzo 1912]; oggetto: *Assenza dalla Caserma del Soldato – De Chirico Giuseppe del 23^a^ Regg. Fant.^ia^*.
22 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, denuncia di diserzione, Torino 12 marzo 1912, su c. int. "91° REGGIMENTO FANTERIA | COMANDO", prot. n. 988.
23 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, lettera datt. del colonnello del 91° reggimento fanteria di Torino al tribunale militare territoriale di Torino, Torino 12 marzo 1912, su c. int. "91° REGGIMENTO FANTERIA DI LINEA"; prot. n.n., oggetto: *Circa la diserzione del soldato DE CHIRICO Giuseppe del 23° Fanteria*.
24 Giorgio de Chirico, *Le chant de la gare*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 33, con la data 1913.
25 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, mandato di cattura, Torino 13 marzo 1912, modulo a stampa con integrazioni a mano, su c. int. "TRIBUNALE MILITARE TERRITORIALE | DI TORINO".
26 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, certificato del Casellario giudiziale, Roma 16 marzo 1912, t.p. Roma 17 marzo 1912 e t.p. Torino 18 marzo 1912.
27 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, verbale dei carabinieri, Firenze 22 marzo 1912, su c. int. con integrazioni a mano "LEGIONE TERRITORIALE DEI CARABINIERI REALI di Firenze | STAZIONE di Ponte Rosso".
28 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, richiesta di condanna, Torino 5 maggio 1912.
29 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sentenza contumaciale, Torino 11 maggio 1912.
30 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, lettera datt. del distretto militare di Firenze al tribunale militare territoriale di Torino, Firenze 19 maggio 1912; prot. n. 305, oggetto: *Affissione di sentenza*.
31 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, verbale di affissione della sentenza contumaciale, Firenze 26 maggio 1912, su c. int. "LEGIONE TERRITORIALE DEI CARABINIERI REALI | di Firenze | STAZIONE di PONTE ROSSO".

se la richiesta di condanna[32]. Il 21 gennaio 1913 i giudici pronunciarono la condanna in contumacia di de Chirico a un anno e sei mesi di reclusione[33], e quello stesso giorno la sentenza fu esposta alla porta del tribunale militare[34]; dopo una settimana i carabinieri fiorentini l'affissero all'albo pretorio della loro città, replicando nel verbale la nota latitanza del condannato: "Si sommette che il medesimo, unitamente alla famiglia, emigrò a Parigi il 7 Luglio 1911"[35]; il 20 febbraio la sentenza fu affissa alla porta del distretto militare di Firenze[36].

Nota

L'analisi dei documenti processuali, mai presi in esame prima d'ora, permette di fare qualche utile precisazione, oltre che sulle date del viaggio, sul reale effetto della prima e della seconda breve permanenza a Torino, nel luglio 1911 e nel marzo 1912.
Anzitutto sappiamo da un documento sicurissimo che Giorgio e la madre partirono da Firenze il giorno 7 luglio 1911, un venerdì, e non il 10 o addirittura l'11 come contraddittoriamente risultava dalle trascrizioni effettuate in date diverse dagli uffici dell'Anagrafe fiorentina (a questo proposito bisogna aggiungere che molto raramente gli uffici dell'Anagrafe, richiesti di documenti consimili molto indietro nel tempo, riescono a dare risposte uniformi. A seconda di chi fa la ricerca, escono risultati quasi sempre un po' differenti).
Probabilmente, partendo il 7, i de Chirico arrivarono a Torino nella notte o al massimo il mattino dopo. Se dobbiamo tenere per buono l'arrivo a Parigi la notte del 14 luglio, saranno partiti da Digione al più tardi a mezzogiorno del giorno 13. Tutto il giorno 12 e parte della notte tra il 12 e il 13 li passarono in treno. Quindi essi potrebbero essersi fermati a Torino dalla mattina del giorno 8 alla sera del giorno 11. Anche se la ricostruzione non è perfetta per la difficoltà di avere precisi tempi di percorrenza dei treni di allora, si tratta come minimo di tre giorni pieni, forse quattro. Un tempo sufficiente per formarsi una completa immagine della città.
Risulta invece essere stato più breve il secondo soggiorno del marzo 1912, dal 2 – giorno in cui Giorgio arrivò a Torino – alle 19.30 del giorno 9. Si tratta di quasi otto giorni pieni, se contiamo – pur ignorando l'ora in cui Giorgio si presentò in caserma – anche il giorno d'arrivo, ma i documenti del processo precisano con chiarezza che la recluta si trovava almeno dal giorno 6 con l'obbligo di consegna in caserma in attesa di giudizio.
Non sappiamo perciò quanto questa seconda permanenza abbia potuto influire sull'idea che de Chirico si era già fatta della città e che stava per tradurre in pittura – *Les Plaisirs du poète* va infatti ascritto ai mesi tra febbraio e marzo – o non l'abbia invece solo modificata imprimendole aspetti e toni più drammatici.
Federica Rovati, che ringrazio, mi ha comunicato che gli orari ferroviari dell'epoca, attualmente non disponibili, sono in corso di digitalizzazione e dovrebbero essere resi accessibili verso la fine di quest'anno, cosa che ci permetterà di fare ipotesi ancora più vicine alla realtà.
P.B.

32 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, richiesta di condanna alla reclusione, Torino dicembre 1912.
33 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, sentenza contumaciale, Torino 21 gennaio 1913.
34 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, avviso di affissione della sentenza contumaciale, Torino 21 gennaio 1913.
35 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, verbale di affissione della sentenza contumaciale, Firenze 28 gennaio 1913, su c. int. "LEGIONE TERRITORIALE DEI CARABINIERI REALI | di Firenze | Stazione di Ponte Rosso".
36 AST, TMT, b. 59, fasc. 3183, lettera del distretto militare di Firenze al tribunale militare di Torino, Firenze 20 febbraio 1913, su c. int. "Comando del Distretto Militare | DI FIRENZE", prot. n. 832.

Nicol M. Mocchi

Note sul dipinto di Giorgio de Chirico, Natura morta. Torino 1888, *1914: fonti iconografiche e letterarie*[1]

> *"Pour mon compte je croirais que cette harmonie, si exquise qu'elle en devient presque insoutenable, n'a pas été étrangère à la folie de Nietzsche dont l'esprit déjà ébranlé ne pouvait recevoir impunément de pareils chocs. Toutes proportions heureusement gardées, je traversai moi aussi une crise de mélancolie et de pessimisme lorsque me vint à l'improviste cette révélation."* (G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, 1935)

All'inizio del 1911 Giorgio de Chirico, appena ventiduenne, sceglie di ritrarsi in una delle pose preferite da Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), quella del pensatore melanconico con la testa appoggiata sulla mano, lo sguardo rivolto all'infinito, in cui il filosofo si era fatto fotografare da Gustav Schulze nel 1882. A suggellare ulteriormente le sue ricerche estetiche di quel tempo, in un certo senso conclusive di una trasformazione radicale avvenuta a Milano nell'estate del 1909 con "la scoperta ed espressione della psiche delle cose"[2], vi inserisce la scritta latina di evidente suggestione nietzschiana: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?".

L'affinità elettiva tra le opere di de Chirico e il sistema di pensiero nietzschiano, di cui si sono ampiamente occupati, negli ultimi decenni, diversi e autorevoli studiosi[3], è l'occasione per esplorare un fenomeno particolarmente complesso, in quanto abbraccia al contempo non solo la sfera artistica, ma anche quella filosofica ed esistenziale: quello della giovanile identificazione di de Chirico con Nietzsche. Una figura, ai suoi occhi, eccentrica e sorprendentemente moderna, in cui si fondono diverse suggestioni programmaticamente assunte a fondamento della poetica metafisica: quella del filosofo emancipatore delle coscienze e costruttore di una nuova estetica fondata sull'essenza psichica e spirituale delle cose; quella patologica della follia,

---

1 Questo breve testo è un estratto della mia relazione intitolata *Giorgio de Chirico und sein Nietzsche* tenuta al convegno internazionale di studi di Weimar, *Nietzsche und die psychiatrische Welt* (Weimar, Wittumspalais, Festsaal 25-27 agosto 2011), promosso dall'Università di Tübingen, Germania. Ringrazio vivamente Gerd Roos per avermi messo a disposizione i suoi preziosi materiali di ricerca, raccolti per una futura pubblicazione sulla storia del dipinto.

2 Alberto Savinio, *Talete e Pitagora*, "La Fiera letteraria", 13 febbraio 1948, ora in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Adelphi, Milano 2004, pp. 736-738, qui p. 737.

3 A riguardo vedi Maurizio Fagiolo, *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire, Parigi 1911/1915*, De Luca, Roma 1981, in part. pp. 57-61; Wieland Schmied, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in *Giorgio de Chirico, der Metaphysiker*, catalogo della mostra (München, Haus der Kunst, 17 novembre 1982-30 gennaio 1983), a cura di William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair, Prestel-Verlag, München 1982, pp. 89-107; Id., *Turin als Metapher und Vision. Der Maler Giorgio de Chirico auf den Spuren Friedrich Nietzsches*, "Merian-Turin, Piemont, Aostatal", a. XXXV, n. 6, giugno 1982, pp. 30-35; Marisa Volpi, *Nietzsche e de Chirico*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di Marco Bona Castellotti, Laura Laureati, Anna Ottani Calvina e Ludovica Trezzani, Longanesi, Milano 1990, pp. 297-302; Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, in part. pp. 52-85; Id., *The Function of Nietzsche's Thought in de Chirico's Art*, in *Nietzsche and 'An Architecture of Our Minds'*, a cura di Alexandre Kostka, Irving Wohlfarth, Getty Research Institute, Los Angeles 1999, pp. 91-104; Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti (Monaco-Milano-Firenze 1906-1911)*, Bora, Bologna 1999, in part. pp. 283-291. Più recentemente vedi Ara H. Merjian, '*Il faut méditerraniser la peinture': Giorgio de Chirico's Metaphysical Painting, Nietzsche, and the Obscurity of Light*, "California Italian Studies", a. 1, n. 1, 2010, pp. 1-26; Id., *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City, Nietzsche, Modernism, Paris*, Yale University Press, New Haven-London 2014.

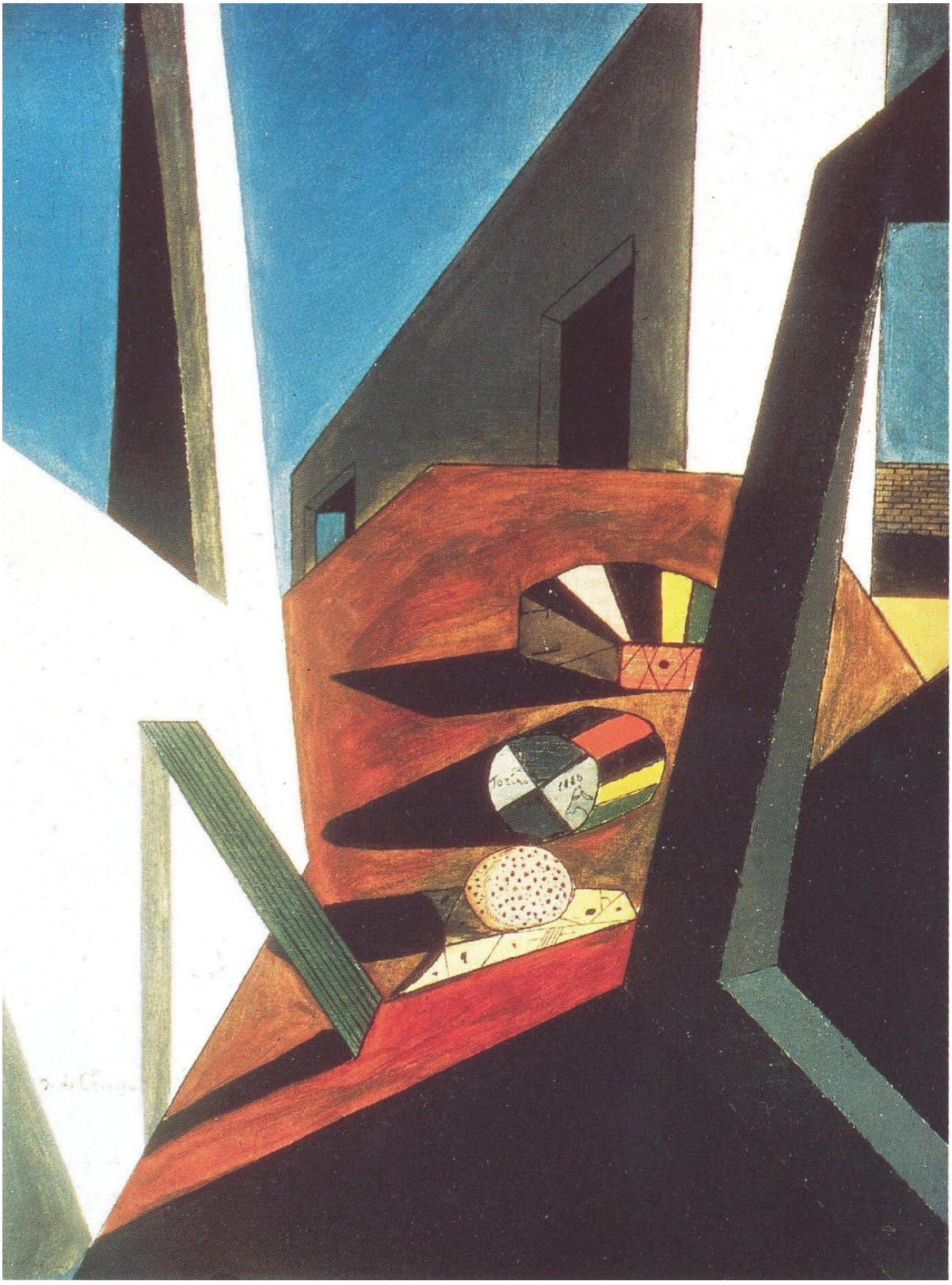

Figura 1
De Chirico, *Natura morta. Torino 1888*, 1914

che esercitò sul pittore un fascino oscuro, mitizzato, come vedremo, nella parabola torinese dell'abbraccio del cavallo; e infine quella esistenziale dell'uomo Nietzsche.
Questa sua profonda comprensione dell'opera nietzschiana spingerà de Chirico a definirsi nelle lettere a Fritz Gartz, l'amico berlinese conosciuto a Monaco, inviategli nei primi giorni di gennaio 1911, come "l'unico uomo che ha capito Nietzsche", e a confidargli che "solo con Nietzsche si può dire che abbia iniziato una vera vita"[4].
Tralasciando la componente più strettamente estetico-filosofica, proveremo a chiarire alcuni aspetti di questa affinità elettiva attraverso l'analisi di uno dei suoi quadri più significativi, e delle fonti autobiografiche e letterarie ad esso collegabili: *Natura morta. Torino 1888*, il primo di un'importante serie di dipinti elaborati negli anni parigini, che senza il ricorso a Nietzsche sarebbe rimasto, forse, indecifrabile[5] (Fig. 1).
Significa molto che de Chirico iniziò a conoscere e ad apprezzare Nietzsche dalle opere tarde, come *Ecce Homo*, letto a Milano nell'edizione francese di Henri Albert[6], perché sono quelle che presentano in modo più lampante le caratteristiche di scrittura poetica, psicologicamente penetrante e sinteticamente rappresentativa. Sono proprio queste caratteristiche a colpire l'immaginario giovanile del pittore come dichiara espressamente nei manoscritti parigini così densi di rimandi all'opera nietzschiana:

Voir tout, même l'homme, en tant que chose. *C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C'est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux. Lorsque Nietzsche parle du plaisir qu'il trouve à lire Stendhal, ou à écouter la musique de* Carmen*, on sent, si on est psychologue, ce qu'il entendait par là: ce n'est plus un livre, ce n'est plus un morceau de musique; c'est une chose qui donne une sensation*[7].

Molto probabilmente, dopo *Ecce Homo* de Chirico lesse, oltre allo *Zarathustra*, gli altri opuscoli del 1888: *Il caso Wagner*, il *Crepuscolo degli idoli*, *L'anticristo*, *Nietzsche contra Wagner*. Furono soprattutto due aspetti a colpirlo: da un lato la teoria dell'eterno ritorno con il suo corollario di conseguenze che portano a un'esaltazione estremamente individualistica della libertà, ma anche col suo contorno di *Stimmung* poetica e autunnale; dall'altro lato l'uso particolare della parola e delle metafore: per ottenere effetti di icasticità simili a quelli ottenuti da Nietzsche, Gior-

4 Lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz, 26 dicembre 1910 e 5 gennaio 1911, in Roos 1999, p. 424 e p. 428.
5 Sul dipinto cfr. in particolare Schmied, *Turin als Metapher für Tod und Geburt*, "Neue Zürcher Zeitung", 31 ottobre 1980, poi ripubblicato in Id., *De Chirico und sein Schatten: metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Prestel, München 1989, pp. 57-60. Dello stesso autore vedi anche *Giorgio de Chirico, Stilleben: Turin 1888, 1914*, in Id., *Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende*, Prestel, München 2001, pp. 38-49. Rimando inoltre a Anneliese Plaga, *Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edward Munch und Giorgio de Chirico*, Reimer, Berlin 2008, pp. 185-191. Sull'autenticità del quadro, provocatoriamente dichiarato falso dallo stesso de Chirico, cfr. Maurizio Fagiolo, *Falso o non falso? Replica e controreplica su de Chirico tra Calvesi e Fagiolo*, "Giornale dell'Arte", a. VI, n. 58, luglio-agosto 1988, p. 20; Id., *Ecco i De Chirico 'antichi' mai visti prima*, "Bolaffi-La rivista dell'Arte", a. XII, n. 112, ottobre 1981, pp. 52-69.
6 Su questo vedi ancora Roos 1999, pp. 283-291. Alla luce delle nuove scoperte documentali fatte nelle Biblioteche Nazionali di Milano e di Firenze, oggi sappiamo che i fratelli de Chirico conobbero l'*Ecce Homo* molto probabilmente a partire dal maggio-giugno 1909: cfr. Nicol M. Mocchi, *Alberto de Chirico e la collaborazione con "Coenobium": il primo testo edito di Savinio*, "Studi OnLine", a. I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 1-12.
7 De Chirico, *Méditations d'un peintre, Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 31-33, qui p. 31.

gio intuisce che deve usare l'immagine come la parola attraverso accostamenti insoliti e la capacità di far risaltare valori nuovi.
L'influenza di Nietzsche compare subito nell'iconografia di de Chirico: nell'estate del 1909 il quadro *Serenata*, il cui soggetto resta parzialmente oscuro, presenta sulla destra una fontana, tipico simbolo nietzschiano, decorata da un bassorilievo con la testa di Giano bifronte, chiare metafore dello scorrere del tempo e dell'enigma di passato e futuro[8]. La fontana, questa volta con due rubinetti che versano l'acqua nella zona in ombra e nella zona in luce, ritorna nell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dipinto verso la fine del 1909; ma il tentativo di esprimere un vago senso di dualismo passato/futuro e penombra/luce si coglie anche nel precedente *Enigma dell'oracolo*; e simboli nietzschiani sono anche le vele che spuntano dietro i muri: viaggio su un mare ignoto che non si vede ma c'è (Nietzsche-Zarathustra, nel capitolo *La visione e l'enigma*, si era rivolto ai naviganti che si avventurano "con ingegnose vele su mari terribili"[9]). Infine, *Enigma dell'ora* del 1910-1911, con il grande orologio fermo alle tre meno cinque del pomeriggio e, raso terra, la vasca di una fontana zampillante, altro non è che un'oggettivazione plastica dell'idea nietzschiana del tempo.
Ma l'opera che ci offre le indicazioni più chiare per decifrare il processo di identificazione di de Chirico con l'artista-filosofo è indubbiamente *Torino 1888*. Su un piano inclinato che si protende come una prua di nave sullo sfondo di un edificio bianco dalla prospettiva distorta e di un muretto di mattoni rossi che si intravede sulla destra, poggiano alcuni solidi geometrici colorati che gettano ombre profondissime (la luce piove dall'alto a destra): una forma cilindrica, una struttura che ricorda vagamente una conchiglia, una sagoma per architetti o per pittori (un curvilinee?) su cui campeggia un'indecifrabile forma ovoidale, variamente identificata con una spugna, una struttura corallina o un uovo, ed una sorta di sagoma verde perlinata. Fanno da quinta laterale di uno spazio inabitato due cornici di finestre alte e nude, una nera e una bianca, come in certi affreschi di Giotto che de Chirico aveva attentamente studiato: "aperture (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure" e "lasciano presentire il mistero cosmico"[10]. Sulla faccia divisa a losanghe bianche e nere di uno dei giocattoli colorati è disegnata a sinistra la scritta "Torino" e a destra la testa di un cavallo stilizzato con la data "1888".
Le informazioni che il dipinto ci dà sull'immedesimazione di de Chirico con il filosofo attraverso questi tre simboli misteriosi - la scritta Torino, il cavallo stilizzato, la data 1888 - sono importanti e numerose. Come acutamente osservato da Wieland Schmied

8 Cfr. la lettera di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire, 11 luglio 1916, in Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Gallimard, Paris 2009, pp. 789-791, qui p. 789: "Voici bientôt deux ans que je ne vous vois pas. L'Éphésien nous enseigne que le temps n'existe pas et que sur la grande courbe de l'éternité le passé est égal à l'avenir. La même chose peuêtre [sic] voulurent signifier les Romains, avec leur image de Janus, le dieu aux deux visages (Janus bifrons); et chaque nuit le rêve, à l'heure la plus profonde du repos, nous montre le passé égal au future, le souvenir se mêlant à la prophétie en un hymen mystérieux. […]".
9 Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883), versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2004, p. 181.
10 De Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in De Chirico 1985, pp. 100-103, qui p. 101 e p. 102: "Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incastra in quello figurato dalle persone. Infatti più d'una domanda turbante vien fatto di porsi quando l'occhio incontra quelle superfici blu o verdastre, chiuse dalle linee della pietra geometrizzata: - *che cosa ci sarà da quella parte? ... Quel cielo sovrasta forse un mare deserto, o una città popolosa? Oppure si stende esso sulla grande natura libera ed inquieta, i monti selvosi, le vallate oscure, le pianure solcate da fiumi?...* E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali, ove passato e futuro si confondono."

nel 1980, che a questo quadro ha dedicato un fondamentale articolo, *Turin als Metapher für Tod und Geburt*:

Luogo e anno nel titolo - contemporaneamente inscritti al centro del dipinto - creano un particolare nesso di significati. 1888 - anno della nascita dell'artista e al tempo stesso anno della massima euforia creativa come anche istante dell'ottenebramento dell'uomo che egli [de Chirico] ammirava sopra tutti: la coincidenza di questi due dati non poteva essere casuale, doveva avere un significato fatidico. Come Nietzsche de Chirico credeva nei presagi e nelle predestinazioni, nei segni e nelle avvisaglie. I suoi scritti giovanili, come le sue memorie più tarde, ne danno ripetutamente conferma. Ha scritto un testo sui 'presagi' e meditato sopra le allusioni celate nelle cose. Pertanto anche la testa del cavallo accanto all'anno 1888 non è certamente un caso - è il cavallo della statua di Vittorio Emanuele II, appartiene al ronzino torturato che Nietzsche abbracciò e baciò?[11]

L'anno 1888

Dopo la parola "Torino", che ci dà l'indicazione del luogo nel quale metaforicamente va collocata la scena rappresentata, leggiamo chiaramente la scritta "1888".
Come è noto, il 1888 rappresentò per Nietzsche l'anno della *katastrophé* e della rinascita, l'alba di una nuova epoca, come confermano numerosi passaggi dell'*Ecce Homo*, ma soprattutto le lettere della follia. All'amico Georg Brandes, ai primi di dicembre, il filosofo confidava infatti:

Io preparo un evento che con ogni verisimiglianza spaccherà in due la storia, al punto che avremo un nuovo computo del tempo: a partire dal 1888 come anno Uno[12]. E, poco dopo, ormai in preda al delirio annunciava all'imperatore Guglielmo II: *l'approssimarsi di un qualcosa di immane - una crisi come non si era mai vista sulla terra, la più profonda collisione di coscienze all'interno dell'umanità, un verdetto emesso contro tutto ciò in cui si era creduto, che si era preteso e consacrato*[13].

Come sappiamo, per l'eccentrico filosofo non ci sarà una vera e propria rinascita, ma solo un lungo ed estenuante periodo di malattia, causato probabilmente da una patologia neurologica.
A questa metafora di rinascita e di morte alluderebbe, nella ricostruzione iconografica di Schmied, anche l'uovo che campeggia al centro del dipinto, simbolicamente legato alla rivelazione dell'eterno presente; così come gli enigmatici giocattoli disposti intorno e che ritroviamo, trasfigurati, anche in altri dipinti degli anni 1914-1915 quali *Le mauvais génie d'un roi*, *Le jour de fête*, *Chant d'amour*, *Nature morte: Turino printanière*, *La caserne du marin* e *Le jouets du prince*:

---

11 Schmied (1980) 1989, p. 59: "Ort und Jahr im Titel - zugleich ins Zentrum des Bildes geschrieben - stiften einen besonderen Bedeutungszusammenhang. 1888 - Jahr der Geburt des Künstlers und zugleich Jahr höchster Schaffenseuphorie wie auch Augenblick der Umnachtung des Mannes, den er am meisten von allen verehrte: das Zusammenfallen dieser beiden Daten konnte nicht Zufall sein, mußte schicksalhafte Bedeutung haben. Wie Nietzsche glaubte de Chirico an Vorbedeutungen und Vorbestimmungen, an Zeichnen und Winke. Seine frühen Schriften wie seine späten Memoiren geben davon wiederholt Zeugnis. Er hat einen eigenen Text über 'Vorahnungen' geschrieben und über die in den Dingen verborgenen Anspielungen meditiert. So ist gewiß auch der Pferdekopf neben der Jahreszahl 1888 kein Zufall - ist es das Roß der Statue Viktor Emmanuels II., gehört es dem gepeinigten Kutschgaul, den Nietzsche umarmte und küßte?" [*T.d.A.*].
12 Lettera di Friedrich Nietzsche a Georg Brandes, Torino, primi di dicembre 1888, in Nietzsche, *Lettere da Torino*, a cura di Giuliano Campioni, trad. di Vivietta Vivarelli, Adelphi, Milano 2008, pp. 105-108, qui p. 105.
13 Lettera di Friedrich Nietzsche all'Imperatore Gugliemo II (abbozzo), Torino, primi di dicembre 1888, in Nietzsche 2008, pp. 108-110, qui pp. 108-109.

Le cose di Dioniso! Le conosciamo dai frammenti orfici quali giocattoli mistici, quali componenti di riti di iniziazione arcaici. Tutti questi culti estatici e questi misteri influenzati da Dioniso avevano un unico senso: la rinascita[14].

Proprio attorno al concetto di rinascita-reincarnazione sembra ruotare l'iconografia del dipinto *Torino 1888*: il 1888 è l'anno di nascita di Giorgio, ma anche quello in cui la follia di Nietzsche comincia a manifestarsi, e un credente nei segni, nei numeri e nelle cabale come de Chirico non poteva certo sottrarsi al fascino di una lettura fatalista che voleva il filosofo e il pittore accomunati nella stessa metafora di morte e di nascita. Sappiamo che anche il fratello Alberto Savinio, nato nel 1891, attribuiva a sé e ai suoi innumerevoli alter-ego la medesima prerogativa di essere la reincarnazione di Nietzsche, come provano diversi suoi scritti:

[…] *si sovvenne a buon punto che Nietzsche morì nel 1900, ma che l'anima di lui che è anche ragione lo aveva abbandonato dodici anni avanti, nel 1888, il che a quell'anima avventurosa consentì di andare raminga per tre anni interi prima di ritrovare un caldo asilo dentro il corpo di Nivasio Dolcemare*[15].

Ma è chiaro che per de Chirico la tentazione di una lettura fatalista è ancor più irresistibile: l'anno della morte intellettuale di Nietzsche coincide proprio con l'anno della sua nascita. Per dirla con Schmied: "il pittore subentra all'erudito"[16].

Il cavallo e la follia

Particolarmente importante, tra gli indecifrabili solidi geometrici, è il secondo elemento-omaggio al giorno dell'erompere della pazzia del filosofo: il cavallo stilizzato. Il significato del dipinto è definitivamente sciolto da Maurizio Fagiolo nel 1981: "È un enigmatico omaggio a quel giorno in cui il filosofo, in quella città dalla 'sfrenata perfezione', abbracciò un cavallo"[17].
Oggi l'episodio dell'abbraccio del cavallo è decisamente conosciuto e generalmente tramandato dagli studiosi[18], ma qui vorrei presentarlo in una ricostruzione più approfondita attraverso alcuni riscontri letterari e documentari. Più precisamente, ci domandiamo quali

14 Cfr. Schmied 1982, p. 104: "Die Dinge des Dionysos! Wir kennen sie aus den orphischen Fragmenten als mystisches Spielzeug, als Bestandteil archaischer Initiationsriten. All diese von Dionysos beeinflußten ekstatischen Kulte und Mysterien hatten einen einzigen Sinn: die Wiedergeburt"; e sulla forma ovoidale al centro del dipinto cfr. ancora Schmied 2001, cit., p. 39: "Fast wirkt es wie eine Versteinerung. Die Ikonographie des Eis kreist immer wieder um die Bedeutung: Geburt, Werden, Leben. Versteinert schließt es auch den Tod mit ein, faßt Geburt und Tod in ein einziges Symbol" [*T.d.A.*].
15 Alberto Savinio, *Maupassant e l'altro* (1944), Adelphi, Torino 1975, p. 13, su questo vedi anche Martin Weidlich, *Savinio und „der Andere". Oder „Nietzsche" contra „Nietzsche"*, "Studi OnLine", n. 3, 1 gennaio-30 giugno 2015, pp. 22-36.
16 Schmied 1980 (1989), p. 60: "der Maler beerbt den Gelehrten".
17 Maurizio Fagiolo 1981, p. 59. Dello stesso autore vedi anche *Il tempo del 'Mystère Laïc', de Chirico a Parigi 1924-1929*, in *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929: dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp. 83-131, qui p. 122: "è la sintesi della sua data di nascita con la tragica illuminazione del filosofo che si credeva Vittorio Emanuele e abbracciò un cavallo". Cfr. anche l'ipotesi avanzata da Ivor Davies, *Giorgio de Chirico: The Sources of Metaphysical Painting in Schopenhauer and Nietzsche*, "Artscribe", n. 36, 1982, pp. 28-34, qui p. 32: "Small striated objects resembling wooden toys appear engraved with dots and lines like Ogam script. In the middle of a striped cylinder is inscribed 'Turin 1888'. It is a reminiscent of the lonely Zarathustra - 'Here I sit and wait, surrounded by broken old tablets covers with writing. When will my hour come? The hour of my going down and going under; for I want to go among men once more."
18 Sul soggiorno torinese di Nietzsche lo studio più documentato è la brillante monografia di Anacleto Verrecchia, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Einaudi, Torino 1978, seconda edizione con il titolo *La tragedia di Nietzsche a Torino*, Bompiani, Milano 1997. Rimando anche al libro di Lesley Chamberlain, *Nietzsche in Turin. The end of the future*, Quartet Books, London 1996, ed. italiana *Nietzsche, Gli ultimi anni di un filosofo*, Editori Riuniti, Roma 1999.

elementi abbiano contribuito alla costruzione di questo 'mito' capace di incidere così profondamente nell'elaborazione della poetica metafisica. In *Ascolto il tuo cuore, città*, straordinaria raccolta di riflessioni e ricordi dei primi anni Quaranta, lo stesso 'mito' veniva rievocato da Savinio:

L'atto che dichiarò Nietzsche pazzo, è l'abbraccio che nell'inverno del 1889, in una via di Torino, egli diede a un cavallo. Ma quel cavallo Nietzsche non lo abbracciò da pazzo, sì perché aveva visto il carradore frustarlo a sangue. In quell'abbraccio è tutta la repressa passione di Nietzsche, tutto il bisogno d'amore di lui non amato, tutta la sua pietà nonché agli uomini, ma agli animali, alle cose, all'universo, alle stelle: tutto il suo istinto di madre. *Negli Uomini della Poesia, in questi uomini che sono assieme donne, in queste creature che sulla faccia visibile portano l'invisibile e ambigua maschera dell'Ermafrodito, è anche un misterioso istinto di madre; e tutte le cose essi le considerano con materna proprietà, come se le avessero generate. Bisogna capire la loro intolleranza, e perdonarla. Che si può sapere? La 'pazzia' di Nietzsche è forse la sua ragione suprema, la sua più alta lucidità*[19].

Dalla corrispondenza torinese, e da molti altri scritti del periodo, apprendiamo che Nietzsche amava assimilarsi agli animali, e agli amatissimi cavalli in particolare, come documenta un passaggio dal *Crepuscolo degli idoli* anch'esso del 1888:

Ci sono casi in cui siamo simili a dei cavalli, noi psicologi, e veniamo presi dall'irrequietezza: vediamo vacillare su e giù davanti a noi la nostra stessa ombra. Lo psicologo deve stornare lo sguardo da sé per avere in genere la possibilità di vedere[20].

Nella vita di Nietzsche vi sono almeno due storie legate agli animali che mettono in luce la compassionevole sensibilità del filosofo, che come il suo Zarathustra, si compiaceva della loro compagnia.
L'una risale al suo soggiorno torinese e viene narrata dalla fantasiosa sorella Elisabeth, sulla base di un immaginario "conoscente italiano" di suo marito residente a Torino. Narra di un cagnolino, la cui zampa era rimasta incastrata, tra l'indifferenza del padrone e dei presenti, nella porta del caffè dove il filosofo soleva recarsi ogni giorno a leggere il parigino "Journal des Débats":

Soltanto mio fratello - racconta Elisabeth - *se ne impietosì: chiese una bacinella d'acqua al cameriere, prese il suo fazzoletto e fece una regolare fasciatura al cane.* […] *Tutti stettero a guardare con piacere il gentile studioso, e il cagnolino si accucciò ai suoi piedi*[21].

Non approfondiremo qui tutti gli aspetti nei quali è stato rievocato questo aneddoto, basta osservare che in diversi disegni giovanili di de Chirico troviamo più volte raffigurato il cagnolino che dorme, in ricordo, forse anche, del suo Trollolò, un bastardino portato da Volos a cui il pittore era molto affezionato[22] (Fig. 2).

---

19 Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984, p. 13.
20 Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero Come si filosofa col martello* (1888), nota introduttiva di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1983, aforisma 35, p. 30. Cfr. quanto scrive in *Schopenhauer come educatore*, a cura di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2000, pp. 47-48: "gli uomini più profondi hanno avuto compassione degli animali […]. Essere attaccati alla vita in modo così cieco e pazzo, per nessun premio superiore, senza sapere che così si è puniti e perché si è puniti, bensì desiderare questa pena come una felicità, con la stupidità di una brama spaventevole: questo vuol dire essere un animale [...]. Finché si aspira alla vita come ad una felicità, non si è ancora sollevato lo sguardo oltre l'orizzonte dell'animale, si vuole soltanto con maggiore consapevolezza ciò che l'animale cerca per impulso cieco. Ma così va a noi tutti per la maggior parte della vita: solitamente non usciamo dall'animalità, noi stessi siamo gli animali che sembrano soffrire insensatamente". Su questo vedi anche Chamberlain 1999, in part. pp. 212-214.
21 Elisabeth Förster-Nietzsche, *Der einsame Nietzsche*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1913, pp. 511-512, cit. in Verrecchia 1978, pp. 94-95.
22 De Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 29.

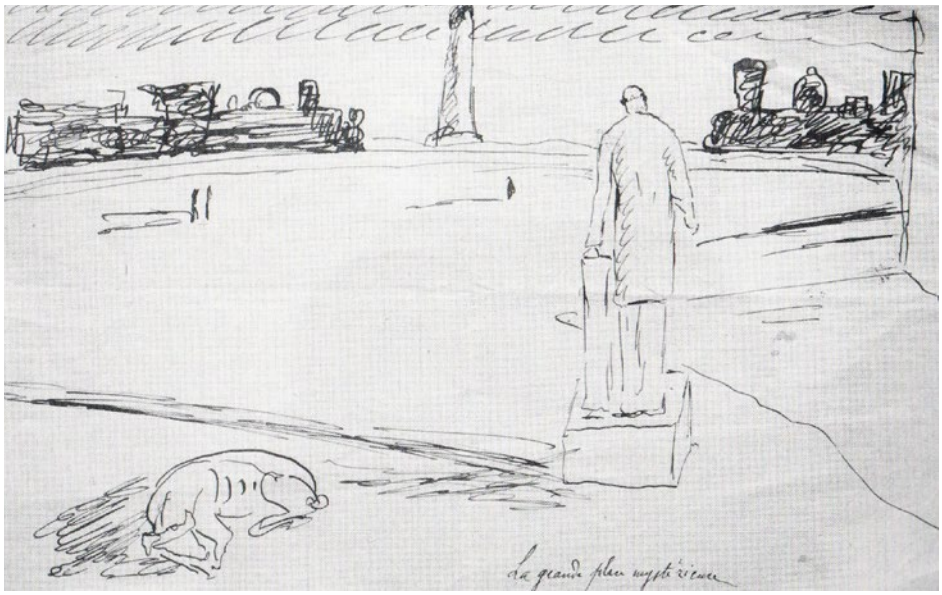

Figura 2
De Chirico, *La grande place mystérieuse*, 1913

L'altro aneddoto, più determinante nello svelamento dell'iconografia dechirichiana e destinato ad avere vasta eco nella cultura italiana, è quello dell'abbraccio del cavallo che si verificò, intorno al 3 gennaio 1889, mentre il filosofo si trovava in via Po o nelle sue vicinanze, "oltre i portici dell'Università" come recitano le fonti. Vedendo un povero cavallo percosso dal suo padrone, il filosofo si lanciò sull'animale, lo abbracciò e si commosse fino al delirio. I resoconti dell'evento variano notevolmente e sono stati oggetto, nel corso di un centennio, delle più fantasiose interpretazioni; ad ogni modo Davide Fino, intervenuto tempestivamente sul luogo della follia, confermò l'accaduto.
A tal riguardo, sorprende riallacciare l'episodio del cavallo a un sogno che Nietzsche confidò per lettera all'amico Reinhart von Seydlitz pochi mesi prima, il 13 maggio 1888:

Ieri m'immaginai una scena di una moralité larmoyante*, per dirla con Diderot. Paesaggio invernale. Un vecchio carrettiere, che, con l'espressione del più brutale cinismo, ancora più crudele dell'inverno tutt'intorno, piscia sul suo proprio cavallo. Il cavallo, la povera creatura scorticata, si guarda attorno* riconoscente*, molto riconoscente*[23].

Più interessante ancora è il fatto, ricordato da Anacleto Verrecchia, a cui si deve la più accurata ricostruzione del soggiorno torinese del filosofo, che Nietzsche sviluppi poeticamente l'immagine trascritta in uno dei suoi taccuini:

Motivo per una immagine. Un carrettiere. Paesaggio invernale. Il carrettiere, con una espressione di spregevolissimo cinismo, piscia sul suo proprio cavallo. La povera creatura scorticata si guarda attorno - riconoscente, molto riconoscente…[24].

Per dipanare i molti livelli di lettura dell'iconografia equina, che tanto peso ebbe nell'immaginario pittorico e letterario del giovane de Chirico tanto da occupare un posto preminente nelle sue fantasmagorie torinesi, è però

23 Lettera di Friedrich Nietzsche a Reinhart von Seydlitz, 13 maggio 1888, in Nietzsche, *Lettere scelte e frammenti epistolari*, pref. e trad. di Valerio Benuzzi, Carabba, Lanciano 1914, p. 53, cit. in Verrecchia 1978, pp. 95-97.
24 Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, vol. VIII, t. 3, ed. italiana condotta sul testo critico originale stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1974, cit. in Verrecchia 1978, pp. 96-97.

indispensabile partire dalla storia, vera o presunta, che venne tramandata a partire da quel fatidico 3 gennaio 1889 da diverse tradizioni orali e scritte[25].
Il primo a darne attendibile notizia, perché tratto dalla viva voce dei coniugi Fino (la signora Candida e il marito Davide), che avevano affittato a Nietzsche la stanza in via Carlo Alberto al numero 6, è un articolo anonimo apparso sulla "Nuova Antologia" il 16 settembre 1900 in occasione della sua morte. Una rivista ben diffusa sul territorio italiano ma anche francese, e molto attiva nei dibatti attorno alla filosofia nietzschiana, che non può essere sfuggita al suo giovane ammiratore italiano: qui si trovano raccontati, sia pure con qualche imprecisione, tutti i fatti più salienti del soggiorno torinese del filosofo, compreso l'abbraccio del cavallo che vi compare per la prima volta:

Ma un incidente più grave accadde poco dopo. Un giorno, mentre il signor Fino percorreva la vicina via di Po - una delle principali strade di Torino - vide un gruppo di gente che si avanzava ed in mezzo ad esso due guardie civiche che accompagnavano il 'professore'. Tosto che il Nietzsche lo scorse, si gettò nelle braccia del signor Fino, il quale ottenne facilmente la liberazione sua dalle guardie, che raccontavano di aver trovato quel forestiero oltre i portici dell'Università, fortemente abbracciato al collo di un cavallo, da cui non voleva divincolarsi[26].

Lo stesso articolo dall'omonimo titolo, *Federico Nietzsche a Torino*, è stato integralmente ripreso, salvo alcuni tagli, e commentato dal quotidiano torinese "La Stampa" qualche giorno dopo, il 19 settembre:

Ma un incidente più grave accadde poco dopo. Un giorno, mentre il signor Fino percorreva via di Po, vide un gruppo di gente che si avanzava, ed in mezzo ad esso due guardie civiche che accompagnavano il 'professore'. Tosto che il Nietzsche lo scorse, si gettò nelle braccia del signor Fino, il quale ottenne facilmente la liberazione sua dalle guardie, che raccontavano di aver trovato quel forestiero oltre i portici dell'Università, fortemente abbracciato al collo di un cavallo, da cui non voleva divincolarsi[27].

Dell'episodio del cavallo parla, inoltre, un giornalista (e pittore) solitamente informato come il torinese Enrico Thovez, anche se sorprende che della permanenza del filosofo nella sua città mostri di non sapere nulla. Nell'articolo apparso sul quotidiano "La Stampa" del 12 agosto 1909 dal titolo *L'anticristo e la sua camera ammobiliata*, lo scrittore riporta così l'episodio:

E poi fu la catastrofe, quando un giorno il

25 Su questo cfr. Verrecchia 1978, che ricostruisce con precisione la genesi di questo mito, facendolo risalire a un anonimo articolista: *Federico Nietzsche a Torino*, "Nuova Antologia", 16 settembre 1900, pp. 313-316. Non mi è stato possibile rintracciare l'episodio del cavallo sul giornale torinese "La Stampa" dei giorni 3, 4 e 5 gennaio 1888, che nella sezione cronachistica riportava con dovizia di dettagli anche fatti poco rilevanti. Così come non se ne trova menzione nell'articolo dal promettente titolo *Le ultime ore di Nietzsche a Torino* apparso sulla "Gazzetta del Popolo" del 12 aprile 1906, ma nemmeno nella biografia di Daniel Halévy, *La vie de Frédéric Nietzsche*, Calmann-Lévy, Paris 1909 (tradotta in italiano da Luigi Ambrosini nel 1912 per le edizioni torinesi Bocca). L'episodio doveva essere tuttavia ben noto all'epoca se diversi articoli di giornale nazionali e stranieri accennano a questo curioso fatto, ma tali resoconti paiono per lo più basati sull'anonimo articolista della "Nuova Antologia", non apportando alcun elemento utile alla nostra ricerca.
26 Vedi nota 25.
27 *Federico Nietzsche a Torino*, "La Stampa", 19 settembre 1900.

Fino, percorrendo via Po, vide un assembramento e due guardie che accompagnavano il professore: il Nietzsche si gettò fra le braccia del conoscente che lo fece liberare: lo avevano trovato sotto i portici dell'Università abbracciato al collo di un cavallo, da cui non voleva svincolarsi." E prosegue: *"La cronaca giornalistica di quei giorni non se ne occupò nemmeno. Ho cercato se non si trovasse fra le minime notizie di cronaca uno stelloncino:* 'Un vecchio professore tedesco impazzito'. *Un certo Federico Nietzsche…'. Ma non ho trovato nulla. Spesso gli avvenimenti più grandi si compiono tra l'indifferenza, finché non li lumeggia l'avvenire…*[28]

Una ricostruzione analoga, basata in larga parte sull'articolo della "Nuova Antologia" del 16 settembre 1900, riaffiora poi in un saggio, a firma dello stesso Thovez, composto a inizio del secolo (probabilmente nel 1901, ma pubblicato nel 1923 nella raccolta dal titolo scopertamente nietzschiano *Il viandante e la sua orma*) intitolato *Augusta Taurinorum. Saggio encomiastico sulla città natale*, che oltre ad essere un vivace pamphlet contro la capitale piemontese, è un informato resoconto del passaggio di illustri scrittori a Torino tra cui, appunto, lo stesso Nietzsche.
Resta fermo il fatto che se di una mitografia equina si può parlare, tanto da asserire che "il nome di Nietzsche è strettamente legato al ricordo dell'abbraccio del cavallo, come se non avesse fatto nient'altro", essa ebbe origine solo a partire dalla morte del filosofo, quando: "sui giornali italiani e su quelli torinesi in particolare comparvero moltissimi pezzi a effetto sulla pazzia di Nietzsche; ma essi, quando non sono frutto di pura fantasia, non contengono nulla di nuovo o di interessante per una ricerca"[29].
Su queste basi mi sembra plausibile che de Chirico abbia appreso dell'abbraccio del cavallo da uno degli articoli apparsi sulla "Nuova Antologia" e su "La Stampa", sottoponendolo poi, com'è naturale, ad un personalissimo *restyling* intellettuale funzionale alle sue esigenze espressive.
È poi suggestivo ipotizzare che certi elementi ispiratori per la costruzione di tale mito possano essere confluiti dalla teoria della psicologia animale di Otto Weininger del 1907, malgrado non ci siano, ad oggi, elementi sufficienti per stabilire che questi fu un autore sicuramente letto prima del periodo ferrarese:

Il cavallo. Prima ancora che meditassi da psicologo sul cavallo, la testa di questo animale aveva prodotto in me una singolare impressione di mancanza di libertà; e nello stesso tempo avevo compreso che tale testa poteva avere un aspetto 'comico'. Il fatto che il cavallo 'scuota' continuamente la testa è quanto mai enigmatico. Anche se per un pezzo non ebbi idee sicure come quelle sul cane, alla fine arrivai all'illuminazione, e capii che il cavallo rappresenta la 'follia'. E conclude le sue osservazioni sul cavallo: *Anche per altri aspetti il cavallo è l'opposto del cane: è 'aristocratico'* […]. *Il genio aristocratico ha un intenso rapporto con la follia*[30].

Questo passo, se effettivamente conosciuto da de Chirico in quegli anni, conterrebbe un ulteriore, utilissimo elemento per fissare l'iconografia dell'abbraccio del cavallo da parte

28 Enrico Thovez, *L'anticristo e la camera ammobiliata*, "La Stampa", 12 agosto 1909.
29 Verrecchia 1978, p. 342 e p. 345.
30 Otto Weininger, *Delle cose ultime* (1907), trad. di Fabrizio Cicoira, introduzione di Alberto Cavaglion, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1985, pp. 188-189. Cfr. Roos, vedi nota 1: "Jetzt erst wird die Brisanz seiner Identifikation verständlich, die sich in der Kombination von 'Pferdekopf', der Stadt 'Torino' und der Jahreszahl '1888' symbolkräftig verdichtet. Es ist mehr als offensichtlich, dass damit der sich über Jahrhunderte erstreckende geistesgeschichtliche Diskurs über den inneren und unaufhebbaren Konnex zwischen 'Genie' und 'Wahnsinn' aufgerufen wird: ein Theorem, dass für ihn offensichtlich auch die eigene künstlerische Persönlichkeit konstituierte: *'Che la pazzia sia fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d'arte ciò è una verità d'assioma [de Chirico]*'".

del folle Nietzsche, già evidenziato da Gerd Roos: il cavallo come simbolo della follia connessa al "genio aristocratico"[31].

Per sbrogliare l'iconografia del dipinto *Torino 1888* occorre allargare lo sguardo ad altre opere del periodo parigino. Notiamo anzitutto l'evidente e reiterata presenza dei cavalli nei dipinti e nei disegni giovanili di de Chirico, vero e proprio motivo che ritorna di frequente nelle opere cosiddette 'torinesi', sia come ricordo dei monumenti equestri della città, sia come allusione all'episodio dell'abbraccio al cavallo. Stilizzato nel quadro *Torino 1888,* forse per lo spazio limitato, l'animale viene dotato di paraocchi nello schizzo ritrovato nel lascito di Pablo Picasso, dove sul retro di una busta da lettere de Chirico aveva abbozzato una testa di cavallo dolente, evidente rimando all'episodio di Torino (Fig. 3). Lo stesso cavallo posto in primo piano e dalla posa contorta ricompare nel *Manifesto per la Galleria Paul Guillaume* di inizio 1914 (Fig. 4), accanto ad altri elementi nietzschiani come le due figurine in secondo piano assimilate da diversi studiosi a quelle del filosofo e dello stesso Giorgio. Il manifesto è preceduto da un ulteriore disegno noto come *L'énigme du cheval* dell'autunno 1913 (Fig. 5), dove l'enigma del cavallo a cui si allude è con ogni probabilità quello della follia di Nietzsche. Resta infine da menzionare lo schizzo *L'apparition du cheval* databile verso la fine del 1913

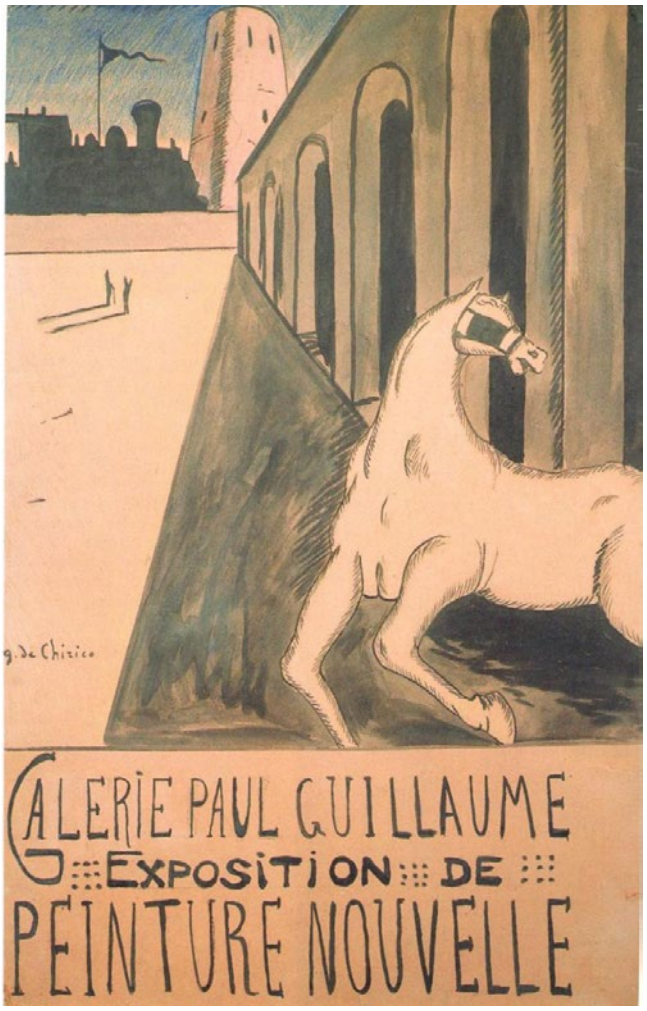

Figura 4
De Chirico, *Manifesto per la Galleria Paul Guillaume,* inizio 1914

31 Roos, vedi nota 1. Non è inutile ricordare che l'aspetto della follia come "aristocrazia intellettuale" nel senso di una dottrina predicata per pochi eletti, era stata vaticinata da Gabriele D'Annunzio, un attivo propagatore della filosofia nietzschiana, nel romanzo edito nel 1895 *Le vergini delle rocce.*

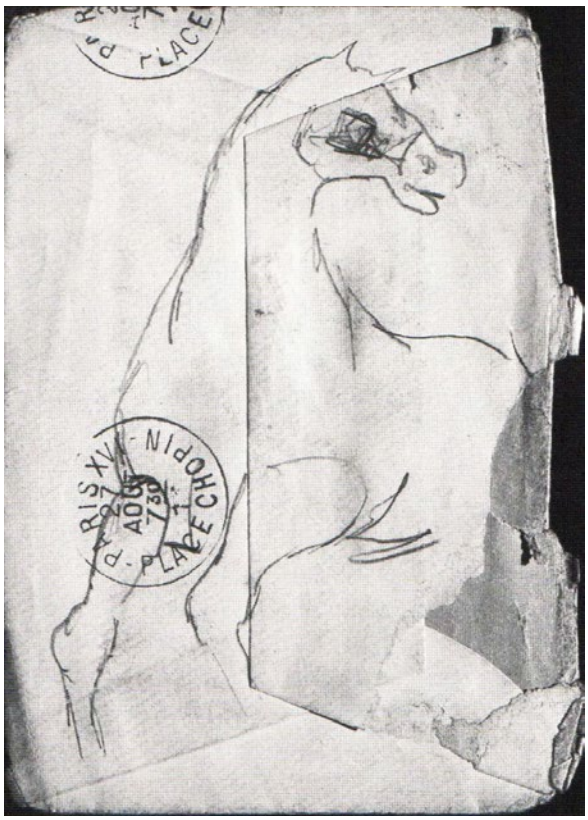

Figura 3
De Chirico, studio per *L'énigme du cheval,* 1913

Figura 5
De Chirico, *L'énigme du cheval,* 1913

Figura 6
De Chirico, *L'apparition du cheval*, 1913

(Fig. 6), dove l'animale che appare è visibilmente un cavallo da giostra.

Abbiamo visto, attraverso alcuni esempi, da cosa può esser stata originata l'iconografia nietzschiana del cavallo, risalendo alle fonti documentarie plausibilmente conosciute da de Chirico. Resta però da chiarire come l'abbraccio di un cavallo non meglio specificato, così come riportato dalle memorie di Davide Fino, si trasformi nei dipinti e nei disegni dell'artista nel cavallo con i paraocchi di una carrozza pubblica.

A questa domanda possiamo rispondere solo avanzando delle ipotesi.

Qualche indicazione a proposito pare giungerci dalle guide turistiche della città di Torino. Da quella di Emilio Borbonese del 1898, che peraltro menziona l'edicola giornalistica dei Fino situata in piazza Carlo Alberto, apprendiamo che "nelle principali piazze e vie", quindi anche in via Po dove accadde il fatto, le vetture pubbliche "sono tutte ad un solo cavallo"[32].

32 Emilio Borbonese, *Guida di Torino. Pubblicata per cura e a beneficio della Federazione degli Asili Infantili Suburbani. Storia - Descrizione della Città - Edifizi del Culto - Edifizi civili - Monumenti - Musei - Pinacoteche - Accademie - Opere Pie - Istituti d'Istruzione - Borgo e Castello Medioevale - Superga - Dintorni di Torino - Esposizione*, Tipografia Roux Frassati e C., Torino 1898.

Figura 7
De Chirico, *L'angoisse du départ*, 1913

Si può ipotizzare che il cavallo di de Chirico, essendo plausibilmente quello adibito al traino di una carrozza pubblica (anche se, come abbiamo visto, nessuna delle ricostruzioni menzionate accenna a questo fatto), avesse i paraocchi o i consueti stracci neri con cui si solevano bendare gli occhi dell'animale e che ritroviamo così di frequente nelle sue opere? Prendiamo ad esempio *L'angoisse du départ* di fine 1913 dove affiora, davanti a un carro da trasloco, piccolo e impercettibile, il didietro di un cavallo del tutto simile, "rara presenza vitale nell'assenza dei quadri metafisici"[33] (Fig. 7).
Da queste osservazioni possiamo forse dedurre che sia stato proprio de Chirico a inventare un elemento che diverrà poi costitutivo del suo personale 'mito' nietzschiano: quello di un cavallo di una carrozza pubblica, divenuto oggi uno dei punti fermi dell'iconografia metafisica dell'abbraccio al cavallo.

L'uomo Nietzsche

Un altro aspetto dell'iconografia nietzschiana nei quadri di de Chirico, su cui nessuno si era mai soffermato prima che Gerd Roos lo rilevasse, tocca più da vicino la sfera esistenziale poiché riguarda l'uomo Nietzsche. Sappiamo dall'anonimo articolista della "Nuova Antologia" che il filosofo era "piuttosto curvo o quasi pendente da un lato", come documenta peraltro il "Krankenjournal" di Jena, dove si legge testualmente: "Nel camminare, il pa-

Figura 8
De Chirico, studio in rapporto con *La joie du retour*, 1914

Figura 9
De Chirico, studio per una composizione metafisica con prospettiva e insegna di mano, 1914

33 Fagiolo dell'Arco 1982, p. 122.

ziente alza convulsamente in alto la spalla sinistra e lascia pendere quella destra"[34]. È un portamento pencolante che riscontriamo in numerosi quadri e disegni giovanili di de Chirico: nello studio preparatorio a *La joie du retour* di inizio 1914 (Fig. 8) o nello studio per una composizione metafisica con prospettiva e insegna di mano dello stesso periodo (Fig. 9), solo per citare gli esempi più noti. Siamo di fronte all'ennesima sovrapposizione identitaria tra il filosofo e il pittore?

L'immedesimazione di de Chirico con Nietzsche rivela altre sorprendenti tangenze biografiche: entrambi soffrivano di emicrania, di dolori addominali, di nevrosi, di disturbi della vista ed erano, com'è noto, sensibilmente meteoropatici, tanto che un clima esageratamente freddo o esageratamente caldo poteva condizionare o addirittura inibire il loro processo creativo[35]. Per questo l'autunno con la sua luce calda e dorata, la serenità dei pomeriggi d'ottobre, luminosi "come un Claude Lorrain prolungato all'infinito"[36], le piazze ombreggiate e il balsamico silenzio offrivano le condizioni ideali per fare un'esperienza profondamente creativa.

Anche la pratica dello sdoppiamento in altre personalità di cui aveva dato prova Nietzsche nelle ultime lettere torinesi quando credeva di essere il figlio di Carlo Alberto, il conte Robilant e Antonelli, Buddha, Alessandro Magno, Giulio Cesare, Voltaire, Napoleone, Gesù crocifisso, poi rinato come Dioniso, aveva colpito de Chirico al punto da suscitare la sua emulazione con il gioco deliberato dei travestimenti (il gioco è una delle costanti del filosofo) come provano diversi suoi quadri.

In quel periodo de Chirico finì quindi per immedesimarsi nella malattia di Nietzsche producendo, o meglio amplificando, gli stessi sintomi; sintomi che andrebbero però contestualizzati in una difficile situazione esistenziale vissuta in quegli anni dal pittore, definendoli più correttamente come disturbo di adattamento e disturbo di somatizzazione. Giorgio però spinse il processo di identificazione talmente oltre da sostenere che proprio lo stato patologico con il conseguente periodo di convalescenza fosse la *conditio sine qua non* per avere le cosiddette rivelazioni, da lui stesso spiegate come una momentanea perdita della memoria (in evidente accordo con Arthur Schopenhauer), un'interruzione del flusso dei ricordi e quindi della logica, che fa apparire il mondo sotto aspetti inusitati, sotto una luce intensamente nuova, presentandosi in termini neurologici come un *jamais vu*, come descritto nei manoscritti parigini:

J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'es-

---

34 "Beim Ganz zieht Patient die linke Schulte kramphaft in die Höhe und lässt die rechte Hängen", cit. in Erich Friedrich Podach, *Nietzsches Krankengeschichte*, "Die medizinische Welt", n. 10, 1930. Ringrazio Gerd Roos per la gentile segnalazione.

35 A tal riguardo, cfr. Nicola Ubaldo, Klaus Podoll, *L'aura di Giorgio de Chirico: arte emicranica e pittura metafisica*, Mimesis, Milano 2003, in part. il paragrafo *L'affinità emicranica con Nietzsche*, pp. 98-99.

36 Nietzsche, *Ecce Homo: come si diventa ciò che si è*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1969, p. 125. Vedi anche le lettere di Nietzsche a Heinrich Köselitz (Peter Gast), in Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, vol. 5, ed. it. diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 2011, 7 aprile 1888, pp. 592-594, qui p. 594: "Ma che città dignitosa e severa! […] Su ogni cosa è rimasta impressa una *calma* aristocratica: non vi sono meschini sobborghi; un'unità di gusto che si estende fino al colore (tutta la città è gialla o rosso-bruna). Ed è un luogo classico per i piedi come per gli occhi!"; 13 novembre 1888, pp. 781-783: "L'autunno volge al termine - dall'inizio di ottobre fino a novembre inoltrato non ha mai smesso di intonare da capo, giorno dopo giorno, la melodia della sua dorata bellezza, con una perseveranza che ha sorpreso gli stessi torinesi. Adesso il tempo è un po' uggioso, l'aria non troppo fredda; strano come questa tonalità doni agli antichi palazzi." E cfr. quanto scrive de Chirico in un limpido resoconto della sua arte *Quelques perspectives sur mon art* (1935), in De Chirico 1985, pp. 320-321: "[Federico Nietzsche] Già indebolito da una vita di emozioni violente causategli dalle sue scoperte metafisiche e dalle sue avventure intellettuali di pensatore, non poté resistere a lungo alla contemplazione totale della bellezza torinese ed affondò nella demenza durante uno di quegli autunni in cui le ombre lunghe, la tranquillità del cielo, tutta quell'atmosfera di felicità e di convalescenza che si sprigiona dalla natura dopo le violenze criminali della primavera e le febbri estenuanti dell'estate, portano l'occulta bellezza di Torino al suo più alto grado di espressione".

prit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'œuvre qui en résulte une énigme[37].

Si spiega così la domanda enigmaticamente postaci da de Chirico nell'*Autoritratto* giovanile: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?". Si tratta del momento della rivelazione, fondamento imprescindibile di ogni opera d'arte; una facoltà rara, un insieme di sensazioni dalle logiche inafferrabili, "que moi, je n'ai observé que dans un seul homme: Nietzsche"[38], come dichiara lo stesso de Chirico. Il filosofo, del resto, aveva descritto così questi fenomeni:

Sono gli stati d'eccezione che condizionano l'artista: tutti quelli che sono profondamente apparentati e intrecciati con fenomeni morbosi, sicché non sembra possibile essere artisti e non essere malati. Gli stati fisiologici sono sviluppati [negli artisti] *fin quasi a costituire una 'persona'* […] *l'*estrema acutezza *di certi sensi, sicché essi capiscono - e creano - un tutt'altro linguaggio di segni, lo stesso che sembra collegato con varie malattie nervose*[39].

La città di Torino

La Torino di fine secolo è la città apollinea, piana, "la ville carrée des vainqueurs des grandes tours et des grandes places ensoleillées"[40]; ma è anche la capitale occulta, magica e oscura per eccellenza, luogo di suicidi e di catastrofi illustri, da Torquato Tasso a Primo Levi, da Gustave Flaubert a Emilio Salgari, non da ultimo il 'dionisiaco' Nietzsche, che rappresenta forse il caso più trattato dagli storiografi[41].

Giorgio de Chirico, nell'epoca in cui dipinse questi quadri, aveva visitato Torino in due diverse occasioni: la prima, nel luglio 1911, durante il viaggio per Parigi quando la città era tutta in festa per la recente apertura della grande Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro per celebrare il 50° anniversario della proclamazione del Regno d'Italia ("Era una torrida estate dell'anno 1911; era luglio; a Torino ci fermammo un paio di giorni per visitare l'esposizione che si era inaugurata"[42]); e una seconda volta nel marzo del 1912, quando vi si recò per rispondere alla chiamata militare. Per quanto egli abbia resistito solo per pochi giorni alla disciplina dell'esercito, questi furono sufficienti per fargli rivivere sulle orme di Nietzsche una completa esperienza della *Stimmung* torinese;

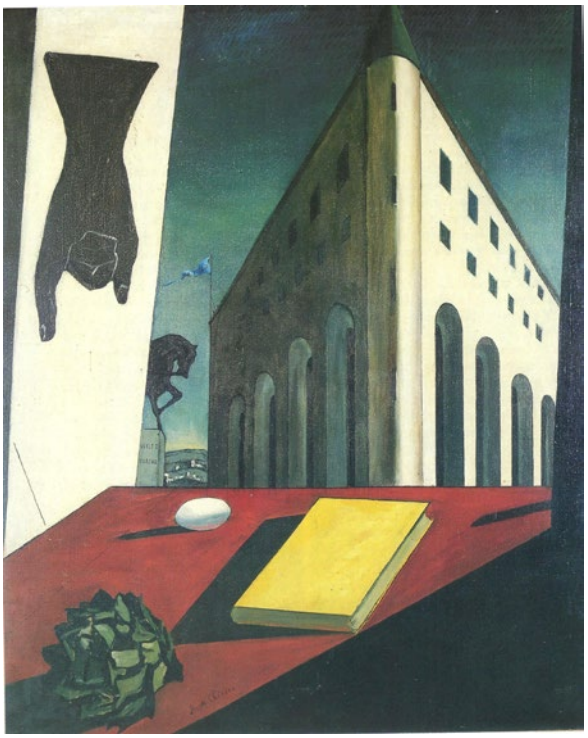

Figura 10
De Chirico, *Nature morte. Turino printanière*, 1914

37 De Chirico, *Méditations d'un peintre, Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in De Chirico 1985, pp. 31-33, qui p. 32.
38 De Chirico, *Manoscritti Eluard-Picasso*, in De Chirico 1985, p. 13.
39 Nietzsche 1974, *Frammenti postumi 1888-1889*, par. *I contromovimenti: l'arte*, fr. 14 (170), p. 145. Cfr. quanto scrisse Cesare Lombroso: "Così i giganti del genio pagano il fio della loro potenza intellettuale colla degenerazione e colla follia", in *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino, 1894, p. XV.
40 De Chirico, *Manoscritti Eluard-Picasso*, in De Chirico 1985, pp. 28-29, qui p. 28.
41 A tal riguardo, rimando al libro di Pier Massimo Prosio, *De Chirico e Torino/Torino e De Chirico*, in *La città nascosta. Insoliti aspetti letterari e figurativi della Torino del Novecento*, Viglongo, Torino 1992, pp. 23-51.
42 De Chirico 1962, p. 69.

esperienza che, rientrato a Parigi, incominciò a trasferire nei suoi quadri che dal quel momento hanno quasi tutti come metaforico punto di riferimento la città di Torino e sono costellati di rimandi alla vicenda personale del filosofo.
Nella *Nature morte, Turino printanière* del 1914 (Fig. 10), quadro che presenta un accostamento di oggetti affatto simili (su un piano inclinato compaiono l'uovo, un libro, un carciofo e, in alto, un guanto, di fronte allo scorcio di un monumento equestre e un palazzo porticato su cui sventola una bandiera siglata 'TO'), il pittore ripropone persino la vista del filosofo dalla sua cameretta in Piazza Carignano. L'immagine del figlio che abita un modesto appartamento dal quale può scorgere, in fondo alla piazza, la statua del padre, riaffiora nel "romanzo" metaforicamente autobiografico di de Chirico *Ebdomero*, dove leggiamo:

[…] *abitava un modesto appartamento al di sopra dei portici che inquadravano la piazza principale della città. Dalla sua finestra poteva vedere il lato posteriore della statua raffigurante suo padre e che sorgeva su uno zoccolo basso, in mezzo alla piazza*[43].

Il libro rappresentato al centro del quadro, poi, è giallo limone come le copertine delle edizioni francesi di Nietzsche, quelle sicuramente lette dal pittore durante il periodo milanese.
Arriviamo quindi a un'ultima considerazione. Torino, oltre ad essere la città di Nietzsche, è anche la capitale simbolo dell'epopea risorgimentale, e sappiamo quanto il Risorgimento e la mitologia sabauda fossero elementi psicologici importanti della storia interiore e della ricerca di identità del 'torinese' de Chirico (lo esprimono bene i disegni come *L'énigme cavourien* del 1913), a differenza di Nietzsche, che si sentiva personalmente estraneo al richiamo del significato risorgimentale, rappresentando per l'uno la 'città d'adozione' come definita nelle lettere torinesi[44] e per l'altro la 'città di appartenenza' per ragioni storiche familiari e biografiche che vi radicavano l'acquisita identità italiana della famiglia[45].
È probabilmente in una simile esperienza, biografica oltre che artistica, che va ricollocato il significato profondo ravvisato da de Chirico nella 'sua' città dall'"inconfondibile bellezza", così difficile da scorgere, "che fuori di Nietzsche e di me stesso non conosco nessuno che se ne sia preoccupato finora" (Fig. 11)[46].

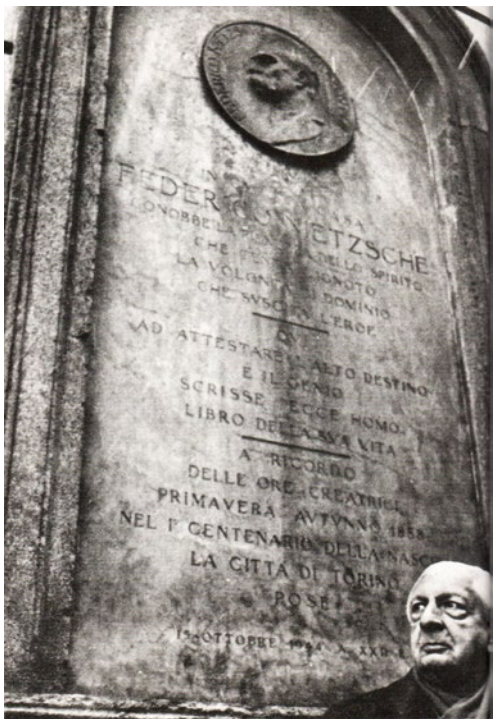

Figura 11
De Chirico davanti alla lapide di Nietzsche in piazza Carlo Alberto a Torino

43 De Chirico, *Ebdomero*, Longanesi, Milano 1929, pp. 96-97.
44 Cfr. ancora le lettere di Friedrich Nietzsche a Heinrich Köselitz, Torino, 30 ottobre 1888, in Nietzsche 2001, pp. 775-778, qui p. 775: "ho scelto Torino come patria"; e 20 aprile 1888, ivi, pp. 606-609, qui p. 607: "Torino, caro amico, è una scoperta *capitale*. […]: questo è il primo luogo in cui io sono *possibile*!".
45 Cfr. quanto scrive de Chirico sul pittore torinese *Carlo Carrà*, in De Chirico 1985, pp. 74-75, qui p. 73: "Le fait d'être piémontais est très significatif dans la vie de cet homme. C'est de cette région, en effet, que jaîllit jadis notre esprit national le plus pur, le plus libre et le plus aventureux: *l'esprit du Risorgimento*; avec ses martyrs, ses chefs militaires, ses intellectuels errants, ses penseurs utopistes et jusqu'à ses peintres, ses musiciens et ses chansonniers qui, sans presque s'en douter eux-mêmes, soulevérent le rideau sur la véritable scène de notre âme péninsulaire".
46 De Chirico, *Paola Levi-Montalcini* (1939), in De Chirico 1985, p. 361.

Martin Weidlich

Savinio und „der Andere“. Oder: „Nietzsche“ contra „Nietzsche“

Die Verdoppelung Nietzsches in den schizophrenen Selbstspaltungen am Beginn seiner geistigen Umnachtung 1888/89 findet, wie bereits in der Studie von Nicol Mocchi[1] anklingt, ihre nahezu bruchlose Fortsetzung *post mortem*, um genauer zu sein *post delirium*. Eine zulässige Behauptung, lassen wir uns denn Spieles halber einmal auf die Ansprüche der beiden Italiener Giorgio de Chirico (1888 - 1978) und Alberto Savinio (1891 - 1952) ein, jeder für sich der wiedergeborene Nietzsche zu sein. Im Falle De Chiricos drängt das schicksalhafte Geburtsjahr geradezu die Lesart auf, dass *der Maler den Gelehrten beerbt* (W. Schmied). Aber auch sein jüngerer Bruder Andrea Alberto de Chirico, Schriftsteller, Maler und Komponist, bekannt geworden unter dem *nom de plume* Alberto Savinio, ist nicht verlegen um eine List, eine kleine chronologische Gewaltsamkeit, die ihm, bzw. seinem Alter Ego, dem Romanhelden Nivasio Dolcemare, die Nietzschenachfolge sichert. Der um drei Jahre zu spät Geborene mutet der Seele des Philosophen nach dessen geistigem Zusammenbruch schlichtweg eine dreijährige Wanderschaft zu[2].

Die Legitimität der beiden obengenannten Reinkarnationsprätendenten zu überprüfen, müssen wir indes Berufenen überlassen. Diesem Beitrag obliegt, abseits aller luftigen esoterischen Spekulation, die langweiligere Philologenarbeit, zu rekapitulieren und zu exemplifizieren, wie Savinio in seinen narrativen, essayistischen und dramatischen Texten *sich Nietzsche aneignet*. Gelingt es ihm, sich selbst den „Anderen“, den Gekreuzigten, den Gott des Rausches, den Wahnsinnigen, den Deutschen, „den Polen Nietzsche“ (De Chirico)[3] soweit zu assimilieren, dass aus diesem ein überzeugender *Vorsavinianer* wird?

Nun ist der „Universal-Künstler“[4] Savinio, der das geringschätzige Etikett des *Dilettante* als Auszeichnung trägt, der in Griechenland aufgewachsene Schöpfer einer eigenen, privaten Mythologie, der seine Eltern *à l’égyptienne* mit den Köpfen des Pelikans und des Hirsches porträtiert oder eins geworden mit ihren im seichten Meere stehenden Second-Empire-Sesseln, für ein wachsendes Publikum auch nördlich der Alpen längst kein unbeschriebenes Blatt mehr[5]. Und noch indem wir uns mit seiner

1 Nicol Mocchi, *“Note sul dipinto di Giorgio de Chirico,* Natura morta. Torino 1888*, 1914: fonti iconografiche e letterarie”* in: *STUDI ONLINE*, N° 3, 1 giugno-30 giugno 2015, p. 6-21.

2 Mocchi, *“Note sul dipinto di Giorgio de Chirico”,* p. 6-21; cfr. Savinio, *Maupassant e “l’Altro”* (1944), Milano, Adelphi, 1975, 1990, p. 15. Die Dauer dieses Nietzsches Seele auferlegten Vagabundendaseins kann um einige Monate variieren, je nach Datierung des Ausbruches seines Wahnsinns bzw. seines geistigen ‚Todes‘, entweder bereits auf die Briefe von 1888 oder erst auf die legendäre Pferdeumarmung im Winter 1888/89.

3 Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911 – 1943*. Herausgegeben von Maurizio Fagiolo dell’Arco. Torino, Einaudi, 1985, p. 69.

4 Als solchen porträtiert den vielseitigen Künstler Silke Buchmann in: *Der Universalkünstler Alberto Savinio. Eine Analyse zu Kunsttheorie, Literatur und Bildmotivik*. Marburg, Tectum, 2004.

5 Verwiesen sei an dieser Stelle auf eine Reihe deutschsprachiger Ausgaben seiner Werke allein in den letzten Jahren: *Kindheit des Nivasio Dolcemare.* Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996; *Tragödie der Kindheit*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1999; *Mein privates Lexikon* (hauptsächlich Texte aus *Nuova Enciclopedia*). Frankfurt/Main, Eichborn, 2005; *Jules Verne* (*Jules Verne*, in: *Narrate, uomini, la vostra storia*). Berlin, Friedenauer Presse, 2005. Zu erwähnen sind außerdem einige etwa im gleichen Zeitraum in Deutschland erschienene Monographien: Andrea Grewe, *Melancholie der Moderne. Studien zur Poetik Alberto Savinios*. Frankfurt/Main, Klostermann, 2001; Peter Gahl, *Die Fahrt des Argonauten. Das Werk Alberto Savinios von der „scrittura metafisica“ zum „surrealismo archeologico“.* München, Wilhelm Fink, 2003; Martin Weidlich, *De revolutionibus ordinum caelestium terrestriumque. Alberto Savinio zwischen Kopernikus und Ptolemäus*. Wilhelmsfeld, Egert, 2006.

Nietzscherezeption befassen, wagen wir gewiss nicht in unerschlossenes Neuland uns vor. So hat Marco Sabbatini (1997)[6] Einflüsse deutschsprachiger Philosophie in Savinios schriftstellerischem Frühwerk gründlich untersucht und gezeigt, wie gerade in der Auseinandersetzung mit Nietzsche, Schopenhauer und Weininger in den 1910er Jahren der Themenkreis unseres Autors abgesteckt wird. Infolgedessen lässt sich auch das weitere Schaffen dieses Künstlers als eine Art *tema con variazioni* begreifen, als eine Folge von Variationen über das wiederkehrende Immergleiche. Den mit den Abgründen seines Zeitalters beängstigend vertrauten Künstler porträtiert Sabbatini im emblematischen Bilde des *Seiltänzers.* Damit zitiert er eine Autorfigur aus Savinios erster Buchpublikation *Hermaphrodito* (einem nicht nur sprachlich und stilistisch, sondern auch gattungspoetisch äußerst *hermaphroditischen* ‚Roman')[7].

Eine Gestalt, in welcher offenkundig der tragisch abstürzende Seiltänzer aus der Vorrede des *Zarathustra* wiederkehrt und wiederum stirbt – „im Gegensatz zur nietzscheanischen Figur jedoch wissend um die Würde seines Tuns", wissend, „dass ihm der neue Mensch folgen wird, also ein Wesen, ledig der Erdenschwere des Menschlichen, Allzumenschlichen"[8]. Paolo Baldacci (1997)[9] und Gerd Roos (1999)[10] zeichnen minutiös die Geburt der *Arte metafisica* aus dem Geiste gemeinsamer Jugendlektüre beider Brüder de Chirico nach und datieren die erste, prägende Begegnung der *Dioscuri* mit Werken Nietzsches, als dieser Geburt unmittelbar vorausgehende, auf das Jahr 1909. Giorgio de Chiricos damals entstehendes *Bildnis des Bruders* zeigt den achtzehnjährigen Alberto im Kostüm des Dänenprinzen Hamlet. Darin erkennt Baldacci eine Anspielung auf die Nähe zwischen Irrsinn und Künstlertum, konkret auf die in der *Geburt der Tragödie* etablierte Ähnlichkeit zwischen Shakespeares Dramenfigur und dem *dionysischen Menschen*[11]: „beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln […]"[12].

Und doch wissen wir, dass der so porträtierte Dionysier nicht in allen Lebensphasen zu den ‚Tatmenschen' seiner Zeit die aus unserer Sicht wünschenswerte aristokratische Distanz gehalten hat; dass der kulturpolitisch ambitionierte Essayist Savinio die bombastisch inszenierte neo-antike, neo-römische ‚Wiedergeburt' Italiens keineswegs immer so ironisch begleitet hat, wie wir dem Ironiker Savinio zu unterstellen geneigt wären. Zu erinnern ist hier an die Aufbruchsstimmung der europäischen Avantgarde um den Ersten Weltkrieg, der das Ende eines Europa der *décadence* besiegelt; an den Anspruch dieser als nicht bloß künstlerische *Vorhut*[13] sich verstehenden Künstler, die gesamtgesellschaftliche Wirklichkeit neu zu gestalten. Der *Weltgeist* selbst ähnelt nämlich, wie damals der junge Savinio in der kunsttheoretischen Schrift *„Arte = Idee moderne"* nicht ohne eine Messerspitze mediterranen Machismo behauptet, „auf merkwürdige Weise dem Geist des Weibes, denn beide sind erziehbar: sie lassen sich kneten"[14]. Mit der hamletischen Melancholie

6 Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai "Chants de la mi-mort" à "Hermaphrodito"*. Roma, Salerno editrice, 1997.

7 Die wie sehr auch problematische Zuordnung des *Hermaphrodito* zur Gattung des Romans folgt der gängigen Klassifizierung, die auch in der Werkausgabe *Hermaphrodito e altri romanzi* (Milano, Adelphi, 1995) zum Ausdruck kommt.

8 Sabbatini, *L'argonauta*, p. 23 (eigene Übersetzung).

9 Paolo Baldacci, *De Chirico. 1888 – 1919. La metafisica.* Milano, Leonardo Arte, 1997.

10 Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906 – 1911*. Bologna, Bora, 1999.

11 Baldacci, *De Chirico*, p. 64.

12 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. In id., *Werke*. Kritische Gesamtausgabe (KGW), III, 1. Berlin, de Gruyter, 1972, p. 3-152, hier 52-53.

13 Die ursprünglich militärische Bedeutung von *avant-garde* halte man sich hier vor Augen.

14 Savinio, *"Arte = Idee moderne",* in: *VALORI PLASTICI*; Jg. I, N° 1 (Nov. 1918), p. 3-8, hier 4; heute in id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*. Milano, Adelphi, 2007, p. 31-43, hier 34 (eigene Übersetzung).

angesichts der Absurdität des Weltlaufs kontrastiert also ein prometheischer Wille zur Macht, der in den 1920er und 1930er Jahren durchaus „der Gefahr der Verstrickung ausgesetzt“[15] ist. Nicht frei von politischer Brisanz ist vor diesem, hier nur grob zu umreißenden, biographischen Hintergrund die Nietzscherezeption eines Intellektuellen des 20. Jahrhunderts von europäischem Rang.

Unter tunlichster Vermeidung des sattsam bekannten Kurzschlusses von Nietzsche zu Faschismen aller Art wollen wir im Folgenden untersuchen, wie Savinio und „sein Nietzsche“ einander sich anformen, ohne dass wir dabei indes die Frage ausklammern könnten, wie sie angesichts der Erfahrung eines als ‚Verwirklichung‘ nietzscheanischen Willens zur Macht auftretenden Faschismus sich verhalten. Der Arbeit ist damit die Quadratur des Kreises zum Ziele gesetzt. Zunächst wird Savinios Wahlverwandtschaft mit Nietzsche zu skizzieren sein (§ 1). Nachzuspüren ist hier also dem *Einfluss* des Dichterphilosophen in Savinios Werk. Daraufhin werden wir der Frage nachgehen, wie der ‚überzeugte Dilettante‘ jenen wider alle Überzeugung sich wendenden „Lyriker“ für seine Zwecke der Zweckfreiheit funktionalisiert (§ 2). Der Fokus verlagert sich damit auf das, was Savinio für sich aus Nietzsche *macht*. (Erinnert sei hier an die Etymologie des Ausdrucks „Poet“, der von dem altgriechischen Wort ποιέω, „machen“, abzuleiten ist).

„Nur Narr! Nur Dichter!“ Savinio und sein „Vorfahr“

Seit‘ an Seite mit Heraklit von Ephesos, Lukian von Samosata, Voltaire und Stendhal ziert Nietzsche die Reihe illustrer Ahnen („predecessori“)[16] aus der Geistesgeschichte, die der jüngere De Chirico zusätzlich zur Galerie seiner leiblichen Vorfahren von hoher Geburt sich leistet. Das Besondere an Savinios Wahlverwandtschaft mit Nietzsche aber, seine enge Verbundenheit mit dem deutschen Philosophen, sicher auch zu erklären durch das tief prägende Erlebnis der Jugendlektüre von *Ecce homo* in einer französischen Ausgabe im Jahre 1909[17], wird offenbar, als etwa sieben Lustren später der Lebende dem Toten Beistand in der Not zu leisten sich aufgerufen fühlt. Als nämlich bald nach Bekanntwerden der Ausmaße der nationalsozialistischen Verbrechen Nietzsche „angeklagt [ist], diese Zeit der Gewalt inspiriert zu haben“[18], liest sich das Plädoyer seines leidenschaftlichen Verteidigers Savinio auch wie eine diskrete Apologie in eigener Sache:

Nietzsche ist ein Lyriker. […] *Er ist der lyrisch vollkommenste Mensch, den ich kenne. Sein Werk, sein Leben selbst sind lyrische Fakten. Sein Philologismus, sein Philosophismus, seine Philosophie mit dem Hammer, sein Wille zur Macht, sein Politizismus, seine Ideen über*

15 Martin Weidlich, *De revolutionibus ordinum caelestium terrestriumque. Alberto Savinio zwischen Kopernikus und Ptolemäus.* Wilhelmsfeld, Egert, 2006, p. 380. Zu Savinios Nähe zum Faschismus in den 30er Jahren, cfr. dort das z. T. auf unveröffentlichte Texte zurückgreifende Kapitel über seine Spengler-Rezeption (p. 72-128). Zu seiner Mitarbeit bei regimenahen Zeitungen in den 20er Jahren, cfr. Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 323-374. Nochmals auf die Faszination des spenglerschen *Untergangs des Abendlandes*, wie sie namentlich beim Savinio der 30er Jahre offenkundig ist, fokussiert eine jüngst fertiggestellte Untersuchung, die demnächst als Beitrag zu den Studien des *Archivio dell’Arte Metafisica* in italienischer Sprache erscheinen soll (Weidlich, *Tramonti e aurore di Alberto Savinio. Il percorso meandrico di un intellettuale europeo del ’900*). Zum Gegenstand wird dort denn auch wiederum jenes beunruhigende (nicht nur) politische Oszillieren, das den jüngeren der Dioscuri gerade als typischen Repräsentanten seiner so widersprüchlichen Epoche ausweist.

16 Savinio, *Maupassant*, p. 10.

17 Relativ plausibel ist Savinios eigene Datierung seiner Erstlektüre des *Ecce homo* auf etwa 1909 (in: Savinio, *“Ecce homo”,* in: *CORRIERE D’INFORMAZIONE*, 2.-3.Okt. 1950, heute in: Savinio, *Scritti dispersi. 1943-1952.* Milano, Adelphi, 2004, p. 1431-1436, hier 1431). Denn sie koinzidiert mit dem Zeitraum der anzunehmenden Entdeckung dieses Buches auch durch Giorgio de Chirico. Beiden Dioscuri lag *Ecce homo* in der französischen Ausgabe von Henri Albert (Paris, Mercure de France, 1909) vor (vgl. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, p. 283-285).

18 Savinio, *Mein privates Lexikon*, Stichwort *„Nietzsche“,* p. 274-277, hier 274; id., *Nuova Enciclopedia.* Milano, Adelphi, 1977, p. 268-271, hier 268.

die Staaten und über den Krieg sind Formen des Lyrismus […]. *Er ist nur Lyriker. Er ist auch Lyriker, wenn er von Bismarck oder Crispi spricht; und Bismarck und Crispi werden bei ihm zu lyrischen Themen. Er ist ‚bloß' Lyriker, das heißt von jeglichem praktischen Zweck gelöst. Nennen wir das richtige Wort: er ist ‚zweckfrei'*. […] *Nie darf man sich bei einem Gedanken Nietzsches fragen: „Was bedeutet das?" Noch weniger ihn wörtlich nehmen oder interpretieren und auf das Gebiet übertragen, wo Dinge einen Zweck haben und um eines Zieles willen getan werden*[19].

„Nie sollst du mich befragen, / noch Wissens Sorge tragen, / woher ich kam der Fahrt, / noch wie mein Nam' und Art." Das wohl bekannteste Lohengrin-Motiv hören wir – rein zufällig? – variiert in dieser Zurückweisung jedes Anspruches zweckverhafteter *Verstehenswut*[20] an Nietzsche – und an Savinio. Denn, wie wir ergänzen dürfen: auch Savinio ist *‚bloß' Lyriker.* Er ist *auch* Lyriker, wenn er vom Untergang des Abendlandes oder von Roms Wiedergeburt spricht…

Werden wir auch der scheinbaren *leggerezza* nicht recht froh, mit der hier jemand implizit der Mitverantwortung für das eigene Zeitalter sich entschlägt mit dem Bescheid: „Alles nicht so gemeint! Alles nur Lyrik!", so gestehen wir doch ein, dass wir mit dem Versuch entschieden sympathisieren, Nietzsche in Schutz zu nehmen gegen tumbe *Deutung*, *Verdeutlichung* und *Vereindeutigung*, kurz und polemisch gesagt: gegen seine *Verdeutschung*. Und ebenso wenig würden wir Savinio selbst gerecht, wenn wir ihn platt auf einige platte Übereinstimmungen mit dem Zeitgeist der 1930er Jahre reduzierten und dabei verkennten, dass der von ihm systematisch kultivierte Selbstwiderspruch, das Zusammenführen disparatester Ideen, deren eine die andere stehenden Fußes dementiert, zumal im Spätwerk, als poetische Strategie gegen ebensolch brachiales Beim-Wort-Genommen-Werden zu würdigen ist. Mit Fug und Recht dürfen wir also bekräftigen: Auch Savinio „ist Lyriker" – wenn wir denn mit ihm unter „Lyrismus" *auch* eine innere Distanz zu totalitären Vereindeutigungstendenzen verstehen wollen, wie sie das bewusste Spielen mit der Unbeständigkeit sprachlicher Zeichen mit sich bringt.

In solch tendenziell antiautoritärem Lyrismus erschöpft sich aber noch lange nicht die Gemeinsamkeit mit Nietzsche, die gar auch auf Jugendtorheiten sich erstreckt, diese schönsten Fundamente dauerhafter Verbindungen: Wie Nietzsche ist Savinio als junger Mann mehr als empfänglich gewesen für die „gefährliche Fascination", für die „schauerliche und süsse Unendlichkeit" wagnerscher Musik[21].

Dem vor allem *als Dichter* rezipierten Nietzsche verdankt Savinio das spielerische Verhältnis zur *Wahrheit,* nicht als offenbarter, ewiger Unveränderlichkeit, sondern als geschichtlich gewordenem Konstrukt, den vitalen Interessen wechselnder Gegenwarten unterworfen. Ein Wahrheitsverständnis, das er ausdrücklich auch auf die Naturwissenschaften appliziert. In Savinios Tragödie *Alcesti di Samuele* antwortet der als Bühnenfigur auftretende Autor auf die naive Frage des amerikanischen Präsidenten Roosevelt, ob denn die Natur nicht immer dieselbe sei:

Die Natur ist eine andere. Die Natur wandelt sich, indem die Menschen sich wandeln. Voll tiefer Verheißung zur Zeit der Vorsokratiker, metallisch und hart im christlichen Mittelalter, majestätisch und dumm zur Zeit Goethes,

19 Savinio, *Mein privates Lexikon*, p. 276; id., *Nuova Enciclopedia*, p. 270.

20 Den Ausdruck entlehnen wir Jochen Hörischs geistreicher Polemik wider einen sich verselbständigenden *furor hermeneuticus* und die allem Verstehenwollen inhärente Vereinnahmungstendenz (Jochen Hörisch, *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*. Franfurt/Main, Suhrkamp, 1988).

21 So Nietzsche über den *Tristan* in: *Ecce homo*. In: KGW, VI.3. Berlin, de Gruyter, 1969, p. 253-372, hier 287. Zur Wagnerbegeisterung der Brüder de Chirico, namentlich in ihrer Münchner Zeit s. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, p. 95-98.

und heute, für uns, die wir sie so empfinden, wie sie empfunden werden will, formlos und zugleich von aller Form, fließend und für uns die unsrige, so wie wir fließende sind und für sie die ihrigen[22].

Eine Historisierung der *Wahrheit über die Natur*, die dem Theaterzuschauer in ihrer Perspektivierung durch das je aktuelle Jetzt, durch den je sie verantwortenden Autor sich offenbaren will. Mit Kopernikus, Kant und Nietzsche wurde menschliches Erkennen sukzessive seiner Abhängigkeit vom Standpunkt des Betrachters inne. Und es ist Ausdruck ebendieses modernen Relativitätsbewusstseins, wenn der Autor Savinio in seinen Dramen und Erzählungen höchstselbst als Figur unter Figuren tritt. Gewiss nicht Quelle der Trübsal, vielmehr Zeichen der Erwählung ist ihm das Los des Nietzsche-Dionysos, sein eigenes, „*dass ich verbannt sei / von aller Wahrheit! / Nur* Narr! *Nur* Dichter! ...“[23] Der närrische Dichter *kann* in keiner Wahrheit zu Hause sein, weil er, gerade im Wissen um deren Relativität, sich *über der Wahrheit* weiß, oder genauer: *über den Wahrheiten*[24]. Und als *verrückt* gilt notwendigerweise dem bis über beide Ohren in seiner Wahrheit Befangenen, wer genau dies nicht im gleichen Maße ist. Um wie vieles verrückter dann noch der philosophische Dichter als heraklitisch-kopernikanischer *Wahrheitsgenerator*! Künstlerischer Ausdruck der vorgefundenen wie der ‚selbstgemachten' Wahrheitenpluralität ist Savinios *Dilettantismo*, sein Springen nicht nur „vom Hundersten ins Tausendste“ und zwischen den literarischen Gattungen Erzählung, Essay und Drama innerhalb eines und desselben Textes, sondern auch zwischen den Kunstgattungen Literatur, Malerei und Musik, sein Antispezialistentum, seine „Polypragmosyne“, seine „nicht bloß glückliche, sondern notwendige Vielseitigkeit“[25].
Zur oben beschriebenen Konsonanz im Verhältnis von Ich und Welt gesellen sich thematische Spuren von Savinios Nietzsche-Rezeption in seinem umfangreichen essayistischen, dramatischen und erzählerischen Werk. Themen und Figuren der *Arte metafisica* lassen sich auf das Schopenhauersche Konzept des *Willens* und eben auf „Nietzsches Antianthropomorphismus“ zurückführen, „der dazu ermuntert, den Gesang (den Dämon) in jedem Dinge zu erhaschen durch einen Blick, der über die verdunkelnde menschliche Maske sich hinauswagt“ (Sabbatini)[26]. Ohne Zahl sind bei Savinio in der Tat die deutlich auch durch Frankreichs fantastische Erzählungen des 19. Jahrhunderts (Maupassant, Mérimée) inspirierten Fälle von Belebung und ‚Emanzipation' vermeintlich toter Dinge vom Sessel bis zur Statue und vom Weibe bis zum Wort[27]. Sichtbar unter dem Eindruck der Lektüre des *Antichrist* steht der weiter oben bereits zitierte Aufsatz *„Arte = Idee moderne“,* dessen dort kaum erläuterter, daher etwas kryptisch anmutender Lobpreis der „Gesetze des Manu“ durch Nietzsches ausführlichere Darlegungen zu diesem altindischen religiösen Kodex als Beispiel einer vornehmen Moral, als Summe einer generationenlangen Erfahrung, uns überhaupt erst verständlich wird. Und was, wenn nicht ein Kommentar zum Aphorismus N° 422 aus *Menschliches, allzu Menschliches*, betitelt „Tragödie der Kind-

22 Savinio, *Alcesti di Samuele*, in id., *Alcesti di Samuele e atti unici*. Milano, Adelphi, 1991, p. 9-195, hier 83 (eigene Übersetzung).
23 Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben*. In: KGW, VI.3, p. 373-409, hier 378.
24 Erinnert werden darf hier an das sowohl Nietzsche als auch Savinio gewiss bekannte Fragment N° 9 von Heraklit, „daß die menschlichen Meinungen *Kinderspielzeug* seien“, in: Jaap Mansfeld (Hrsg.), *Die Vorsokratiker* I, Stuttgart, Reclam, 1989, p. 247.
25 Savinio, *“Indelicatezza”* (1936), heute in id., *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio,1977, p. 96-97, hier 96 (eigene Übersetzung).
26 Sabbatini, *L'argonauta*, p. 72 (eigene Übersetzung). Gewiss lag ‚Anti-Anthropozentrismus' auch in der Luft des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. Nietzsches Relativierung des Menschlichen ist wiederum nicht denkbar ohne Darwin.
27 Hierzu ausführlich Peter Gahl, *Die Fahrt des Argonauten*, München, Wilhelm Fink, 2003, p. 245-276.

heit“, ist die gleichnamige autobiographische Kindheitserzählung *Tragedia dell’infanzia* (1919/1937)?[28] Erkennen dürfen wir in diesem Buch eine Variation über Nietzsches Beobachtung, dass häufig „edel- und hochstrebende Menschen ihren härtesten Kampf in der Kindheit zu bestehen haben“ und infolgedessen die Einsicht verschmerzen müssen, dass ihnen die eigene Mutter, der eigene Vater „eigentlich der größte, der gefährlichste Feind gewesen ist“[29]. Darüber hinaus führt die savinianische Kindheitstragödie den Leser in die frühgeschichtliche Kindheit der *Tragödie* zurück. Deren *Geburt aus dem Geiste der Musik* sehen wir hier parodiert durch die vom Komischen ins Surreale gleitende Schilderung eines Hafenvariétés in der Kindheitsstadt Volos. Die Szene einer nicht bloß künstlerischen Initiation ist hier also weniger ein ‚Kulturgenuss‘ für den Bildungsphilister als vielmehr ein durchaus derb-populäres Vergnügen, das zumindest über weite Strecken unmittelbar zum Kinde zu sprechen vermag. Fade freilich, langatmig, ja entbehrlich dünken den kleinen Zuschauer ausgerechnet die Einlagen von *Gesang*, der immerhin einst der Tragödie Eigentliches, Ursprüngliches gewesen ist *(trag-ōdia, Bocksgesang)* … Soviel, um nur einige der mannigfaltigen nietzscheanischen Themen und Variationen im Werk unseres Autors zu nennen.

Was indes Krankheit und Genesung als Katalysatoren der Erschaffung neuer Welten und neuer Götter betrifft, scheint Savinio, gemessen am großen Bruder, geringeren Eifer in der Ausprägung derjenigen Symptome zu zeigen, die von Nietzsche allgemein bekannt geworden sind[30]. Und wären da nicht, temporär oder andauernd, starke Kurzsichtigkeit, ein auf atmosphärische Veränderungen äußerst sensibel reagierender Magen-Darm-Trakt[31], fiebrige Gelbsucht[32], Ischias, Zahnschmerz[33], Beschwerden in der Leistengegend, die einen operativen Eingriff erforderlich machen[34], das von Carlo Alessio Landini (2009)[35] postum diagnostizierte Asperger-Syndrom (eine minder schwere Form des Autismus) und die letzten Endes letal verlaufende Herzkrankheit[36], so könnte Savinio-Nivasio geradezu als *Monstrum an Gesundheit* gelten. Ja, er begegnet uns nachgerade als jenes genaue „*Gegenstück* eines *décadent*“[37], als welches Nietzsche in *Ecce homo* sich selbst beschrieben hat. Starke Übereinstimmung zwischen beiden stellen wir also hinsichtlich des *Wunschselbstbildes* fest, wenn auch Nivasio Dolcemares, gewiss über alle Maßen ziviles, urbanes, intellektuelles, ‚Übermenschentum‘ beinahe schon grotesk überzeichnet ist.

Vergebens suchen wir unter Savinios malerischen Selbstbildnissen auch solch explizite Anformung der eigenen Person an den melancholisch-grüblerischen Nietzsche wie auf De Chiricos Selbstporträt von 1911[38]. Der scharfen Beobachtung Marcello Carlinos (1988) verdanken wir indes eine nietzscheanisch kontrastierende Zusammenschau zweier um die Mitte der 30er Jahre entstandener Selbstporträts von Alberto Savinio. Einmal stellt sich der Künstler eher realistisch dar, als nachdenklichen Herrn mit Brille und Stirn-

28 Zur komplexen Genese und Publikationsgeschichte dieses Werkes cfr. Paola Italia, Nota al testo, in: Savinio, *Tragedia dell’infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 203-223.
29 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* I. In: KGW, IV.2. Berlin, de Gruyter, 1967, p. 285.
30 Cfr. Mocchi, *“Note sul dipinto di Giorgio de Chirico”*, p. 6-21.
31 Savinio, *Hermaphrodito*, in id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 3-191, hier 161.
32 Savinio, *Hermaphrodito*, p. 193.
33 Savinio, *L’Angolino*, in: *Casa “la Vita” e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 790-817, hier 791-792
34 Diese Auflistung von Beschwerden Savinios ist insofern mit Vorbehalt zu nehmen, als sie sich lediglich auf Selbstzeugnisse stützt, literarische Selbstzeugnisse zumal.
35 Carlo Alessio Landini, *Lo sguardo assente. Arte e autismo. Il caso Savinio*. Milano, Franco Angeli, 2009.
36 Sowohl literarisch verarbeitet in Savinio, *Il Signor Dido*, Milano, Adelphi, 1978, als auch biographisch verbürgt durch das Zeugnis des Bruders, in: Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 1998, p. 236, sowie der Witwe, in: Maria Savinio Morino, *Con Savinio*. Ricordi e lettere a cura di Angelica Savinio. Palermo, Sellerio, 1987, p. 57.
37 Nietzsche, *Ecce homo*, p. 265.
38 Cfr. Mocchi, *“Note sul dipinto di Giorgio de Chirico”,* p. 6-21.

glatze, und einmal ‚*sur*realistisch': aus Rock und Weste, beide von der lässigen Eleganz des Bohemien, ragen da der unheimliche Kopf eines Uhus hervor und eine kaum minder animalische Pranke[39]. Dort also „Sonnenhaftigkeit", hier ganz „nächtliche Atmosphäre"[40]; dort reine Anschauung, hier „Künstler-Gewaltsamkeit"[41]. Dort ist das *principium individuationis* in seiner vornehmsten, geistigsten Ausprägung verwirklicht; hier dagegen, in dieser für Savinio typischen hybriden Gestalt, feiert „die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur" ein ungewöhnliches „Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen"[42]. Aus dieser Synopsis ergibt sich somit das janusköpfige Bildnis eines Künstlers, der von Anfang an und bis zuletzt unter dem Zeichen des Apollo und des Dionysos geschrieben, gemalt und komponiert hat[43]. Wie in Leben und Werk dieses Künstlers, bald überdeutlich, bald nur aus verborgenen Anspielungen erahnbar, der selbstgewählte „Vorfahr" Nietzsche *sich offenbart*, konnten wir hier nur fragmentarisch, mit einer Handvoll Beispiele, skizzieren. Und nur angedeutet haben wir bislang die rücksichtslose, also radikal *nietzscheanische* Ausbeutung Nietzsches durch den philosophischen Collagisten Savinio.

Der Antichrist und sein Streichelgehege

Wie nicht anders zu erwarten war, ging mit der eingangs angedeuteten Reinkarnation in den schicksalsschwangeren Jahren 1888 – 1891 eine Metamorphose in Richtung einer Vervollkommnung einher. Glücklich hinter sich gelassen hat nämlich der in Nivasio alias Savinio wiedergeborene Nietzsche das Ärgerliche, politisch Bedenkliche seiner früheren Existenz:

Nietzsche hat auf jene Gewaltprahlerei verzichtet, die er aus demselben Grunde betrieb, aus welchem der Jugendliche sich gleichsam zum Schutze gegen Ohrfeigen beidseitig einen Backenbart stehen lässt. Nachdem er das Unechte, das Unmoralische, das Dumme vor allen Dingen, das „Dumme, allzu Dumme" des Willens zur Macht und der „Philosophie mit dem Hammer" erkannt hatte, konnte er die lyrische Zartheit seiner Seele so entfalten, wie dies die Seele eines Vorboten des Hermaphroditen erfordert[44].

Was nationalsozialistische Kraftvergötzung ebenso wie später moralinsaure Ideologiekritik zu schlichter Wegbereitung der ersteren verkürzt hat, erfährt hier gleichfalls eine, wenn auch deutlich schalkhaftere, Verkleinerung. Buchstäblich ‚zurechtgestutzt' wird der wirkungsgeschichtlich immerhin zum Kern von Nietzsches Philosophie gerechnete *Wille zur Macht* auf die Dimensionen eines pubertären Kotelettenpaars, bagatellisiert zu einer halbstarken Rüpelei. Solcherart zur Bedeutungslosigkeit verkleinert, lässt das, was einem nunmehr als antifaschistisch sich neu definierenden Europa Nietzsche unmöglich gemacht hat, wieder Raum für jene weniger harten, weniger ‚männlichen' Wesenszüge, die aus der Sicht unseres Autors den Dichterphilosophen eigentlich auszeichnen. Mag man also Nietzsche neben

---

39 Cfr. Pia Vivarelli, *Alberto Savinio.* Catalogo generale. Milano, Electa, 1996. Dipinti 1934-6: *Autoritratto*; Opere su carta 1936-8: *Autoritratto* [in forma di gufo].
40 Marcello Carlino, *Savinio*. Lecce, Milella, 1988, p. 10.
41 Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral.* In KGW, VI.2, Berlin, de Gruyter, 1968, p. 341.
42 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, p. 25.
43 Zu präzisieren wäre hier, dass Savinio zwar sowohl am Anfang seines künstlerischen Schaffens als auch in seinen letzten Jahren alle seine Künste praktiziert, zwischen diesen beiden, was die Vielfalt der Ausdrucksformen betrifft, überaus reichen Schaffensphasen jedoch, nach dem Ersten Weltkrieg, der Musik für dreißig Jahre ganz den Rücken kehrt. Und als Maler und Zeichner tritt er erst ab 1926, in seiner zweiten Pariser Zeit, ernsthaft in Erscheinung. Am Anfang des künstlerischen Schaffens beider Brüder de Chirico steht indes ein Sichversuchen in allen Kunstgattungen, das Hand in Hand geht mit einer auch philosophisch begründeten Privilegierung der künstlerischen Idee vor der dieser gegenüber immer als sekundär angesehenen handwerklichen Realisierung.
44 Savinio, *Maupassant*, p. 11 (eigene Übersetzung).

Heraklit, Lukian und Stendhal etwas salopp unter Savinios ‚Hausgötter' rechnen, so hat der selbst „im Schatten des Parthenon" Geborene jedenfalls genug „*odor dei*"[45] in der Nase und vor allem genug Nietzsche gelesen, um seinerseits Schöpfer des eigenen Gottes zu sein. Solche Schöpfung oder Neuschöpfung ist hier, zumindest ab etwa Mitte der 1940er Jahre, gleichzusetzen mit dem Versuch, der Wirkungsgeschichte des Autors von *Ecce homo* eine andere Richtung zu geben als die fatale im Faschismus eingeschlagene und die auch danach nur zu deutlich sich abzeichnende.

Folgende, durch weitere Beobachtungen noch zu stützende Annahme legen wir unserer Betrachtung über einen *Nietzsche für Savinios persönlichen Gebrauch* zugrunde: Der Autor des *Hermaphrodito* verweiblicht[46] den als Herold einer herben Männlichkeit vereinnahmten Philosophen, der, ungeachtet seines Umganges auf Augenhöhe mit intellektuellen Frauen seiner Zeit wie Lou Andreas-Salomé und Helene von Druskowitz, bis heute geradezu als ‚Antifeminist' gilt. Anteil an dieser Wahrnehmungsverzerrung hat zweifellos die viel und häufig falsch zitierte „kleine Wahrheit" des alten Weibleins für Zarathustra, das wörtlich und also falsch verstandene, so aber zum vielleicht bekanntesten Nietzsche-Zitat avancierte Diktum „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!"[47]

Mit der oben angedeuteten ‚Geschlechtsumwandlung' oder, allgemeiner und ‚neutraler' ausgedrückt, mit solcher *Hybridisierung,* beansprucht Savinio Nietzsche für eine genuin romantische Allsympathie. Solche Sympathie mit allem, was da war, ist und wird, konnte zwar einerseits, als christlicher bzw. schopenhauerscher „Wille zum Nichts", Nietzsches geharnischter Gegnerschaft sicher sein. Andererseits ist sie jedoch auch gerade die Geisteshaltung, der „eine aus der Fülle, der Überfülle geborne Formel der *höchsten Bejahung*" entspringt: eben jenes „letzte, freudigste, überschwänglich-übermüthigste Ja zum Leben"[48].

Nach expliziter, daher vielleicht auch eher vordergründiger Feminisierung Nietzsches müssen wir nicht lange suchen. Die berühmte *Anekdote der Pferdeumarmung*, deren Wiederkehr in so mannigfachen Anspielungen im malerischen und zeichnerischen Werk Giorgio de Chiricos Mocchi gezeigt hat, nimmt Savinio, unbekümmert auch er um die Frage der biographischen Faktizität, zum Anlass einer nicht herabsetzenden, vielmehr aufwertenden Verweiblichung des Mannes Nietzsche. Für dessen Verwundbarkeit und zarten Lyrismus stehen in Savinios Mailandporträt *Stadt, ich lausche deinem Herzen* (1944) die dem glänzenden, klingenden Zauber eines nächtlichen Venedig entspringenden Verse: „Meine Seele, ein Saitenspiel / sang sich, unsichtbar berührt, / heimlich ein Gondellied dazu, / Zitternd vor bunter Seligkeit. / – Hörte jemand ihr zu?" Wie indes das Lied von Nietzsches Seele ungehört verhallen muss, illustriert die daran sich anschließende Erzählung von seiner Geste des Erbarmens als unverstandener ‚Wahnsinnstat':

Nietzsche wurde für verrückt erklärt, weil er im Winter 1889 in Turin auf der Straße ein Pferd umarmt hatte. Aber das war nicht im Wahnsinn geschehen, sondern weil Nietzsche gesehen hatte, wie das Pferd vom Kutscher bis aufs Blut gepeitscht worden war. In dieser

45 Savinio, *Isadora Duncan*, in: id., *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano, Adelphi, 1984, p. 229-299, hier 229.

46 Indem wir diesen Ausdruck gebrauchen, sprechen wir nicht von einer hypothetischen *weiblichen Natur*, sondern bedienen uns gängiger, unserer Leserschaft zweifellos noch präsenter Geschlechterrollenzuschreibungen.

47 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. In KGW, VI.1, Berlin, de Gruyter, 1968, p. 82.

48 Nietzsche, *Ecce homo*, p. 309. Schließt auch dieses Ja zum Leben ein Nein zu so vielem Lebenden ein, insofern dieses nämlich als ‚lebensverneinend' und damit ‚lebensfeindlich' entlarvt wird (ein von der romantischen Tradition ererbter Widerspruch), so betont doch Nietzsche an dieser Stelle: „Es ist Nichts, was ist, abzurechnen, es ist Nichts entbehrlich" (ibid.).

Umarmung liegt die ganze unterdrückte Leidenschaft Nietzsches, das ganze Liebesbedürfnis eines Ungeliebten, sein ganzes Mitleid weniger mit den Menschen als mit den Tieren, den Dingen, dem Universum, den Sternen: sein ganzer Mutterinstinkt. *In den Männern der Poesie, diesen Männern, die zugleich Frauen sind, diesen Wesen, die auf dem sichtbaren Antlitz die unsichtbare und doppeldeutige Maske des Hermaphroditen tragen, verbirgt sich auch ein mysteriöser Mutterinstinkt* […][49].

Wenn wir denn hierin Savinio folgen wollen, tut sich im Geiste des bekennenden ‚Antichristen', abseits einer hoffnungslos verbürgerlichten christlichen Nächstenliebe, die allzu engherzig bloß Menschlichem sich öffnet, ein Streichelgehege von geradezu kosmischen Ausmaßen auf, das noch das Wehrloseste, Unscheinbarste und noch das Allerfernste, das Unerreichbare unter dem Seienden liebend *einhegt*.
Nun mag die hier manifeste, im vorliegenden Beitrag für Savinios Aneignung des Philosophen generell als kennzeichnend angenommene Verweiblichung Nietzsches zuallererst einem männlichen ‚Abrüstungsbedürfnis' bei unserem Autor selbst geschuldet sein. Denn wer sonst ist, neben dem ausgewiesenen *Lyriker* F. N., gemeint, wenn von „Männern der Poesie" die Rede ist, „diesen Männern, die zugleich Frauen sind"? Solche *Mütterlichkeit* des leierschlagenden Orpheus erweist sich jedoch auch bei Savinio nicht in allen Schaffensphasen als konstant. Ist zwar bekanntermaßen die emblematische Gestalt des zweigeschlechtlichen Hermaphroditos, Inbegriff der Ganzheit des künstlerischen Genies, diejenige Gottheit, die schon über seinen schriftstellerischen Anfängen stand und wie eingangs erwähnt dem Frühwerk seinen Titel gab, so entsinnen wir uns doch auch der nicht eben feministischen Töne, die uns, insbesondere aus seiner frühen Prosa, bald süffisant, bald forsch, noch in den Ohren klingen. Zu Gebote steht dabei dem kulturhistorisch und philosophisch überaus belesenen Autodidakten das Arsenal einer zweitausendfünfhundertjährigen abendländischen Tradition der Misogynie von Platon und Aristoteles über die Kirchenväter bis hin zu Schopenhauer und Weininger[50]. Savinios erwähnter apollinisch-dionysischer Janusköpfigkeit gesellt damit *auf seinem sichtbaren Antlitz die unsichtbare, doppelte Maske Otto Weiningers und Henrik Ibsens* sich zu. Aus einigen werkbiographischen Andeutungen mag im Folgenden die Genese eines hybriden Nietzsche im Schreiben des späten Savinio ersichtlich und begreiflich werden.
Prägend für Savinios *Frauenbild*, wie es im literarischen Werk seinen Niederschlag gefunden hat, dürften hauptsächlich zwei Frauen in seinem Leben gewesen sein: Die Mutter Gemma Cervetto verw. de Chirico und die Ehefrau Maria Savinio geb. Morino, vor ihrer Verehelichung 1926 als Schauspielerin auf Tournee mit „der" Duse. Unterschiedliche Quellen schildern Gemma

49 Savinio, *Stadt, ich lausche deinem Herzen.* Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1996, p. 9; id., *Ascolto il tuo cuore, città.* Milano, Adelphi, 1984, p. 13.
50 Mehr denn je zuvor sehen um die Wende zum 20. Jahrhundert, angesichts des allmählichen Vordringens von Frauen in vormals exklusiv männliche Domänen wie Politik, akademische Bildung und Kunst, junge Männer das Bild ihrer eigenen Geschlechterrolle ins Wanken oder mehr noch ins Fließen geraten. In dem bereits zitierten Aufsatz *„Arte = Idee moderne"* (Savinio, *La nascita di Venere*) lesen wir etwa eine Polemik wider die in den Augen unseres Autors rund um die moderne Kunst noch zu hoch im Kurse stehende *Originalität*. Habe diese doch lediglich mit der „äußeren, oberflächlichen Seite" der Kunst zu tun, also ihrer „weniger vornehmen Seite" (p. 40): „Originalität in der Kunst steht für leichten Erfolg. Das ist reiner Feminismus. Man wird originell, um den Frauen zu gefallen. Es ist eine Art Galanterie" (p. 41). Gewiss schwingt hier ein Residuum solcher Galanterie noch mit. Hinter der sich anschließenden ironischen Einladung an die Frauen zu tätiger Partizipation indes erkennen wir, kaum verhüllt, eine beinahe barsche Zurückweisung weiblicher Einrede in eine lange unbestrittene, nunmehr als solche in Frage stehende *Männersache*: „Im Übrigen, wenn es die Frauen nach originellen Werken verlangt, die ihr stets vom Einschlummern bedrohtes Empfindungsvermögen noch reizen können, so brauchen sie sich nur welche zu schaffen" (p. 42; eigene Übersetzungen). Zu Savinios Weininger-Rezeption, cfr. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 278-295.

Cervetto als eine sehr beeindruckende, aber auch sehr dominante Frau[51]. Bei einem Weininger, der in *Geschlecht und Charakter* wider ein dem heraufdämmernden Jahrhundert alles andere als ‚schwach' sich zeigendes *anderes Geschlecht* wütet, wird der junge Savinio *auch* Zuflucht gefunden haben vor mütterlicher Umklammerung. Durchs gesamte Werk, vom frühen Drama *La morte di Niobe* (1913, UA: 1925) bis zum späten Einakter *Emma B. vedova Giocasta* (EV: 1949, UA: 1952) zieht sich obsessiv die Thematik der vereinnahmenden, tendenziell inzestuösen Mutterliebe. Umso bemerkenswerter dann der ‚Feminismus' des Autors der *Vita di Enrico Ibsen* (EV: 1943), und vermutlich ist Maria Savinio die Frau, der dieses Kunststück gelungen ist. Wie der *alte* Savinio, d. h. der *junge*, der *misogyne,* als solcher zwar nicht verschwindet, als er älter wird und reifer, aber doch sichtbar die Krallen einzieht wie ein immer noch verspielter und mitunter bissiger, im Ganzen aber zahm gewordener Kater, das ist so augenfällig, dass wir versucht sind, auf diese so bedeutsame Begegnung eine persönliche Zeitrechnung für das Leben unseres Autors zu gründen. Zu unterteilen wäre selbiges danach in die Jahre *ante Mariam cognitam* (1891 - 1924) und *post Mariam cognitam* (1926 - 1952), mit 1925 als ‚Jahr Null'.

Savinios eigene *Hermaphrodisierung,* die im sicheren Hafen der Ehe wiedererlangte ursprüngliche *mann-weibliche Ganzheit* des genialen Künstlerkindes und des mythischen Frühmenschen vor dessen Aufspaltung durch den zornigen Zeus, mag es auch gewesen sein, die *seinen* Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit (lies: Faschismusnähe) begünstigt hat. Möglich wird damit nämlich eine allmähliche neue *Hybridisierung* der zuvor schwer erkämpften eigenen monolithischen *Identität* als *Mann* und als *Italiener*. Savinios zweites Kindheitsbuch, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, gewährt Einblick in den Kampf um diese nichts weniger als selbstverständliche Identität. Mädchenhaft herausgeputzt und in Prinzessinnenkleidchen gewandet war nämlich das Kind Andrea Alberto, wie in Savinios eigenen Kindheitserinnerungen lapidar vermerkt, in den Memoiren des älteren Bruders dagegen mit grausamer Liebe zum Detail geschildert wird[52]. Fiel ihm doch unausgesprochen die Aufgabe zu, den trauernden Eltern auch noch die früh verstorbene ältere Schwester vorzustellen, deren Platz er sozusagen eingenommen hatte, für die Psychologen damit klassisches Schulbeispiel eines *replacement child*. Dem Heranwachsenden wird daher die eigene geschlechtliche Identität alles andere als unproblematisch gewesen sein. Und was die *italianità* als „gewollten", „erworbenen Zustand" betrifft, so haben beide Brüder de Chirico vor dem Hintergrund eines Zeitalters glühender Nationalismen, das wenig Gnade kannte mit falscher Geburt, ihre levantinische Herkunft systematisch verdunkelt, also die aus dem heutigen Izmir stammende Mutter zur Genueserin gemacht und dem aus Istanbul gebürtigen Vater bald toskanische, bald sizilianische Wurzeln angedichtet[53].

Savinios Verhältnis zur Wahrheit haben wir bereits weiter oben als ein durchaus ‚nietzscheanisches' charakterisiert. Fühlt einerseits der furchtlose Forscher, der „Argonaut" in ihm sich angezogen von *ernüchternder Wahrheit* ohne alle Rücksicht auf Wohl und Wehe, so weiß andererseits der „Philosoph", der „Freund der Erkenntnis"[54] auch ums selige Nichtwissen als verheißenes Land. Und sowohl, wie gesehen, persönliche, biographische Wahrheit als auch historische, politische

51 Zu nennen sind etwa die Zeugnisse von Giorgio de Chiricos erster Frau Raissa Gurievitch, heute in Baldacci, *De Chirico*, p. 17, und außerdem Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, p. 368.

52 Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, in: id., *Hermaphrodito e altri romanzi.* Milano, Adelphi, 1995, p. 565-687, hier 598. De Chirico, *Memorie,* p. 42.

53 Cfr. Baldacci, *De Chirico*, p. 10 ff. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die Vertiefung der Identitätsproblematik der Brüder De Chirico in id., *Il viaggio ansioso. Vita arte e misteri di Giorgio de Chirico* (im Erscheinen). Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung der einleitenden Kapitel.

54 Als „amico della conoscenza" charakterisiert Savinio den modernen Künstler im bereits zitierten Aufsatz *„Arte = Idee moderne",* p. 33.

Wahrheit unterzieht er stets der Überprüfung auf Nutzen und Nachteil für das ‚Leben'. So dient in den frühen 30er Jahren Oswald Spenglers Demontage des vom universalen zum eurozentrischen deklassierten abendländischen Geschichtsmodells, das auf der wertenden Dreiteilung in *Altertum, Mittelalter* und *Neuzeit* basiert, der Legitimierung einer ‚römischen' Neugeburt Italiens abseits des sterbenden Abendlandes, dem nämlich die italische Halbinsel schlichtweg als kulturell nicht zugehörig behandelt wird[55]. In den späten 40er Jahren hingegen kommt ebendieses *vorkopernikanische, ptolemäische* Geschichtsmodell mitsamt dem ihm inhärenten Eurozentrismus und seiner Modernezentriertheit zu neuen Ehren, um nämlich eine geschichtliche Identität für ein freies Europa neu zu begründen mit Italien nunmehr inmitten jener vormals *vergreisten, moribunden* Demokratien, die entgegen allen Erwartungen im Krieg gegen die *jugendlicheren* Faschismen sich als die vitaleren Gesellschaftsformen erwiesen haben[56].

Zwischen diesem Schreiben im Geiste der Aufklärung und jenem im Dienste des Faschismus steht das Zulassen einer Hybridisierung der so homogenen, *antiromantischen, logisch-rationalen, römisch-imperialen* Identität Italiens in *Dico a te, Clio* (1939/40)[57]. Dieses Reisebild, entstanden an der Schwelle zum neuen Kriege, beschreibt mit einer Fahrt zu einigen Zentren etruskischen Lebens (und zwar vor allem des Lebens *nach* dem Tode) auch eine Zeitreise in dunklere, vorsätzlich verdunkelte Abschnitte der Geschichte des Römischen Reiches. Nur bedingt können wir hier freilich der wohlwollenden Lektüre von Ugo Piscopo (1973) folgen: „Dem Mythos des klassischen Rom als der Gründerin des Reiches und Beherrscherin des Mittelmeeres setzt Savinio die etruskische Kultur entgegen, die aufgeschlossen war für den Traum und weniger gewalttätig und militaristisch […]"[58]. Um nämlich unseren Autor vorbehaltlos für Antifaschismus und Aufklärung in Anspruch nehmen zu können, verflacht diese Lesart Savinios differenziertes Bildnis der von Rom weitgehend ausgelöschten feindlichen Kultur zum zahmen Abziehbild einer frühen Vorläuferin von Romantik und Surrealismus. In dem umfangreichen Zitat aus *Dico a te, Clio* unterschlägt Piscopo bezeichnenderweise gerade die brisanten Passagen über uns heute eher unsympathische Praktiken dieser ‚antimilitaristischen' Kultur wie das Menschenopfer[59]. Vergebens suchen wir bei Piscopo auch die folgenden Zeilen: „Boshaftigkeit und Grausamkeit funkeln in den schiefen Augen des Etruskers, in seinem Wolfslächeln. Es ist das Lächeln dessen, der weiß, dass er trifft und selbst unverwundbar ist."[60] Hinter dieser wenig schmeichelhaften, auch politisch nicht sonderlich korrekten Porträtskizze *des Etruskers* grinst die Fratze eines bewährten europäischen Feindbildes uns an, die *des Asiaten*,

55 Savinio, *"Tramonto dell'occidente. Aurora di una nuova civiltà italiana"*. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, gehalten am 13. Mai 1933 im Istituto Fascista di Cultura in Florenz, heute im Fondo Alberto Savinio (F. A. S.) im Archivio Alessandro Bonsanti des Gabinetto Vieusseux, Florenz. Archiv-Signatur: ACGV AS II. 34.2. Ich danke den Erben des Autors, Signora Angelica Savinio und Maestro Ruggero Savinio, für die freundliche Genehmigung zu Einsichtnahme und Zitat. Zur detaillierten Analyse dieses Textes, der gewissermaßen Savinios politisches und kulturphilosophisches Denken Anfang der 1930er Jahre bündelt, cfr. Weidlich, *De revolutionibus ...,* p. 87-128. Spenglers *Untergang des Abendlandes* lag Savinio in einer französischen Übersetzung vor: Spengler, Oswald, *Le déclin de l'occident.* Volume I. Paris, Bibliothèque des Idées, 1931; übersetzt von M. Tazerout [mit Bleistiftnotizen von A. S.], heute im F. A. S.; Archiv-Signatur: Sav. 607.

56 Savinio, *"Fine dei modelli",* in id., *Scritti dispersi*, p. 543-576, hier 543-544.

57 Savinio, *Dico a te, Clio*. Milano, Adelphi, 1992, 1998; niedergeschrieben 1939-40; erste Veröffentlichung 1940, Edizioni della Cometa.

58 Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*. Milano, Mursia, 1973, p. 182 (eigene Übersetzung).

59 Piscopo, p. 182-183. Piscopo zitiert mit bezeichnenden Auslassungen aus Savinio, *Dico a te, Clio*, p. 94-97.

60 Savinio, *Dico a te, Clio*, p. 96-97.

dessen Hemisphäre auch *der Russe* zugerechnet wird. Und mit Borodins Musik assoziiert der Text denn auch wenige Takte später jene geheimnisumwitterten Menschen, die hier, wiewohl mehrfach als Fremde markiert, dennoch dem römischen, dem italienischen Wir als „i nostri padri romantici", „unsere romantischen Vorfahren"[61] wieder einverleibt werden.

Rom hat sich durchgesetzt, aber etwas von der romantischen etruskischen Seele ist geblieben wie eine leichte Wolke in Roms metallischem Himmel. Es ist jene feine romantische Ader, die sich durch unsere Dichtung zieht und bald Vergil die vierte Ekloge eingibt und bald Petrarca das erste Sonett des Canzoniere *diktiert, die bald Raffael den* San Pietro in Carcere *einflüstert und bald Bellini die „Cari luoghi" der* Sonnambula *vorsingt: ein melancholischer Tonfall inmitten von soviel Heiterkeit, ein Schatten von Vergangenheit inmitten von soviel Gegenwart*[62].

Ohne die damit für die eigene Tradition Zurückgewonnenen zu idealisieren, arbeitet Savinio mit solcher Hybridisierung des nationalen Selbstbildes, mit solcher Akzeptanz des Fremden im Eigenen daran, die *Exklusion des Anderen* zu überwinden, die immer am Anfang der Herausbildung kollektiver Identitäten steht und geradezu den Kern jedes Faschismus ausmacht. Nicht zufällig können faschistische Ideologien namentlich in Zeiten der gefühlten Bedrohung solcher Identitäten sich herausbilden bzw. neu erstarken. „Die Ferneren sind es, welche eure Liebe zum Nächsten bezahlen; und schon wenn ihr zu fünfen miteinander seid, muss immer ein sechster sterben"[63]. Und die Konsequenz aus solch tödlich bornierter Nächstenliebe, nämlich deren von Nietzsches Zarathustra gelehrte Transzendierung in der *Fernstenliebe*, findet in der Tat beim ‚postfaschistischen' Savinio, ohne dass dieser Begriff dort je gebraucht würde, eine organische, wenn auch paradoxe Fortsetzung. Die Fernstenliebe des ‚Antichristen' offenbart sich nämlich hier neu in einem säkularen, atheistischen ‚Christentum', das, dem offenen kopernikanischen Universum sich anformend, auch das Nichtchristliche, Nichtmenschliche in seine Weltumarmung mit einschließt. „Christ wird in Zukunft nicht mehr sein, wer nicht auch den Tieren, den Pflanzen, den Metallen jene Liebe gibt, die er bislang allein dem Menschen entgegenbrachte"[64]. Unverhofft wird somit der Misanthrop Nietzsche, der Freund des Pferdes und des Hundes, zum Pionier eines tendenziell grenzenlos gewordenen Christentums. Savinios literarische Utopie einer vollständigen *Inklusion des Anderen* ist als *globale Befreiung* imaginiert, angefangen mit der Befreiung der Frau aus dem Puppenheim des Mannes u. a. durch Henrik Ibsen, über die Befreiung der Kinder, der Tiere, der Pflanzen, der Metalle[65], bis hin zur Befreiung der Toten aus der Verfügungsgewalt der Lebenden[66]. In einer ironischen Hyperbel sehen wir hier humanistisch-aufklärerischen Universalismus – ganz im Sinne Nietzsches – als *natürliche Fortsetzung* christlicher Erlösungshoffnung. Savinios Pointe aber ist die impertinente Einreihung Nietzsches *in das Heer der natürlichen Fortsetzer* (womit, nebenbei bemerkt, die anstehende Befreiung der Toten aus der Verfügungsgewalt der Lebenden zunächst noch einmal vertagt ist). Sollte also selbst noch jener scharfsichtige Zertrümmerer wahrer Welten letzten Endes nur ein, wenngleich äußerst subtiler, *Idealist* gewesen sein?

Diesem Verdacht geht unser Autor 1950

61 Savinio, *Dico a te, Clio*, p. 94.
62 *Ibidem*.
63 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra,* p. 74.
64 Savinio, *Tutta la vita* (Prefazione), in id., *Casa "la Vita" e altri racconti*, p. 553-694, hier p. 556.
65 Savinio, *Vita di Enrico Ibsen,* p. 31.
66 Savinio, *Vita di Enrico Ibsen,* p. 74. Zum Egoismus der Lebenden in deren Verhältnis zu den 'lieben Verstorbenen', cfr. id., *Alcesti di Samuele*, p. 171.

in einem Artikel für den *CORRIERE D'INFORMAZIONE* nach, der, nicht wirklich eine Rezension, die von Sergio Romagnoli herausgegebene italienische Neuedition von *Ecce homo* (Einaudi, 1950) eher zum Anlass nimmt für eine kurzweilige anthropologische Abschweifung[67]. Einerseits attestiert er hier Nietzsche die Fähigkeit, „den Idealismus noch aus dessen abseitigsten Schlupfwinkeln aus[zu]treiben". Andererseits aber „entgeht nicht nur keiner seinem Schicksal, sondern auch dem Idealismus entgeht keiner"[68]. Um *Idealismus als unausweichliche menschliche Fatalität* zu illustrieren, greift Savinio auf Vergleiche aus dem Tierreich zurück:

Denn der Natur des Menschen ist das Idealistsein eigen, wie es der Natur der Arachniden eigen ist, jenen speziellen Speichel abzusondern, aus dem dann das Spinnennetz entsteht. Organisch ist der Mensch ein Idealismusfabrikant. Das ist seine Art der Abwehr. Seine wirkungsvollste Art der Abwehr. Der Mensch spinnt sich Idealismus und schließt sich darin ein wie die Raupe sich Seide spinnt und sich darin einschließt[69].

Mit letzterem *Seidenraupenvergleich* zitiert Savinio ohne Nennung der Quelle eine ältere Idealismuskritik aus der europäischen, genauer der französischen Aufklärung: nämlich Voltaires Sturm auf den Himmel der religiös-philosophischen Überlieferung. Hat doch jener beschirmende Himmel einst die Väter auf ihrer Erde eingelullt wie Flaum die schlummernde Seidenraupe in ihrem Kokon umschließt, mit welchem Bilde übrigens Voltaire sich wiederum auf Fontenelle berufen kann[70]. Der Raupenmetapher des 18. Jahrhunderts mag freilich noch der Appell an den stolz übers Tierreich sich erhebenden Menschen innewohnen, endlich den schützenden Flaum zu zerreißen, der ihm allzu lang den wachen Blick hinaus in die wirkliche Welt vernebelt hat. Demgegenüber ist im Laufe des darauffolgenden Jahrhunderts das Vertrauen in die grundsätzlich vernünftige Organisation der Natur geschwunden, während der Mensch via Evolutionstheorie sich selbst dem Tierreiche inkorporiert hat, was ja *im Prinzip* ein Zusammenrücken einer Schöpfung ohne Schöpfer, eine neue Solidarität unter den gottverlassenen, auf ihre *nackte Kreatürlichkeit* zurückgeworfenen Kreaturen begünstigt. Als Überlebensstrategie einer hochentwickelten Spezies stellt denn auch die *Spinnerei* des Menschen schlichtweg dessen *natürliches Zubehör* dar. Menschsein ist gleichbedeutend mit Spinnen.

Die eigentliche Überführung des Idealismusstürmers als eines verkappten Idealisten bewerkstelligt Savinio also weniger durch textkritischen Nachweis als über den Syllogismus *Alle Menschen sind Idealisten – Nietzsche ist ein Mensch – Folglich ist Nietzsche ein Idealist*. Daran schließt immerhin, als ‚Verbesserungsvorschlag' für Nietzsches unvollendete, da unmögliche Idealismusvernichtung, eine kritische Sonderung zwischen Idealismus und Idealismus sich an. Unterschieden werden „kollektive Idealismen" mit großer Breitenwirkung wie die Religionen oder der Marxismus, solche für wenige Eingeweihte wie Pythagorismus oder Freimaurerei und schließlich Nietzsches einsamer, „ganz individueller, ganz persönlicher Idealismus", der „nicht über die Haut seines Urhebers, über dessen regentraufenförmigen Schnurrbart hinausreichte"[71]. Ein Idealismus ohne jede Gemeinschaft sei dies, der seinen einzigen Repräsentanten zum Ausgestoßenen mache. „Und man wird freiwilliger Aussätziger. Man

67 Savinio, *"Ecce homo",* in *Scritti dispersi*, p. 1431-1436.
68 Beide Kurzzitate in Savinio, *"Ecce homo",* p. 1432.
69 Savinio, *"Ecce homo",* p. 1433.
70 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, Stichwort *"Ciel des Anciens (Le)",* p. 136-139, hier 136; Fontenelle, *Entretien sur la pluralité des mondes.* Paris, Marcel Didier, 1966, p. 42 f.
71 Savinio, *"Ecce homo",* p. 1433.

freut sich, das Glöckchen zu schwingen, das verkündet: ‚Bleibt mir vom Leibe! Ich bin gefährlich: Ich bin ein einsamer Idealist!'"[72] Aber auch über seinen eigenen *persönlichen Idealismus* schweigt Savinio sich keineswegs aus. Als „idealistisch" charakterisiert er seinen *Feminismus*, „den ich ansteuerte wie jenes *mare serenitatis,* das auf Karten des Mondes eingezeichnet ist, bzw. wie etwas, von dem man nicht genau weiß, was es ist; doch einige direktere Blicke auf jenes *mare serenitatis* verkehren nun gar meinen Feminismus in Misogynie. Hört ihr das Glöckchen?"[73] Allerpersönlichsten, autobiographischen Idealismus spürt er im Griechenland seiner Kindheit und in der *Ecce-homo*-Lektüre seiner Jugend auf, zwei Welten äußeren und inneren Erlebens also, um deren intakter Konservierung willen er bis dato eine neuerliche Reise nach Griechenland ebenso wie ein Wiederlesen von Nietzsches später Schrift vermieden zu haben erklärt. Die Vorstellung von einem gegen autoritäre Versuchungen *von Natur aus gefeiten* Savinio, einem „Savinio *naturalmente non fascista*" (Leonardo Sciascia) muss wiederum der Verfasser dieser Notizen seinem persönlichen Idealismus zurechnen, und vermutlich ist, wie er sich heute einzugestehen hat, seine gesamte Dissertation nichts anderes gewesen als der *idealistisch motivierte*, letzten Endes zum Scheitern verurteilte Versuch einer intakten Konservierung dieses liebgewordenen Bildes.

Nun setzt Savinio seinen persönlichen ‚Jugendidealismus' zumindest stückweise einer Konfrontation mit der ‚Wirklichkeit' aus. Unausgesprochene Voraussetzung ist hierbei das Vorurteil, dass der spätere, ‚reifere' Eindruck von einer Sache *wahrer* sei als der in der Jugend empfangene, bzw. die schwer abweisbare Empfindung, aktuelles Erleben sei irgendwie *wirklicher* als vergangnes. Konkret bedeutet das hier, sich zu einer neuen Lektüre jenes einst mit achtzehn verschlungenen Buches bereit zu finden, und dies naturgemäß unter der bangen Frage, ob der damalige Enthusiasmus der nüchternen Prüfung des Gealterten werde standhalten können. Die ‚Buchkritik', die eher nebenbei Romagnolis gelungene *Ecce-homo*-Ausgabe lobt, kommt indes gerade damit, ungeachtet der melancholisch-pessimistischen Grundstimmung des gesamten Artikels, zu einem überraschend zuversichtlichen Schluss: Einmal dürfen Idealismus und Wirklichkeit identisch sein – und zwar im Erleben des wider alle Befürchtung begeisterten ‚Rezensenten'. Auch aus dieser kritischen Prüfung geht nämlich *Ecce homo* siegreich hervor – als „das geglückteste Buch, das ich kenne". Als ein Buch „jenseits jeder Möglichkeit des Überholtseins." Selbstironisches Fazit des somit seinen Lesern als *Realist* sich offenbarenden *Idealisten*: „Bei nächster Gelegenheit fahre ich mal wieder nach Griechenland"[74].

Das Vorstehende war dem Bemühen gewidmet zu veranschaulichen, wie unter den Künstlerhänden des philosophischen Collagisten Savinio gleich so vielen anderen Dingen auch das ‚Ding Nietzsche' *unterschiedslos das sein kann, was es ist,* „und zugleich ein anderes Ding, viele andere Dinge"[75]: Der zornige Gottesmörder ist zugleich barmherzige Mutter aller geschundenen Tierheit. Den „Antichristen" haben wir so auch als einen gewiss unwillentlichen *Vollender eines großherzigeren Christentums* kennengelernt, den unerbittlichen Kritiker des universalistischen Humanismus als möglichen Vorboten einer übers bloß Menschliche weit hinausgehenden, wahrhaft *universalen* Geschwisterlichkeit. Und der schäumende „Attila der Idealismen" entpuppt sich als „König der Idealisten"[76].

72 Savinio, *"Ecce homo"*, p. 1434.
73 *Ibidem*.
74 Savinio, *"Ecce homo"*, p. 1436.
75 Savinio, *"Topolino"*, in id., *Torre di guardia*, p. 58-59.
76 Savinio, *"Quale grandezza",* in id., *Scritti dispersi*, p. 1437-1441, hier 1439.

Wir konnten sehen, wie *Savinios hybrider Nietzsche*, der immer auch sein ‚Gegenteil' ist, bzw. allenthalben die ihm je zugeschriebene Identität transzendiert, eine Hybridisierung der eigenen, gewollten und geschaffenen Identität des Italieners, des Mannes, des Künstlers Alberto Savinio selbst widerspiegelt. Der Bereitschaft, solch granitene Identität wenn nicht sich auflösen, so doch *poröser, durchlässiger* werden zu lassen, wie wir sie im stark autobiographisch sich gebenden Werk unseres Autors aufspüren konnten, korrespondiert wiederum eine nietzscheanisch inspirierte Konstante seines Schreibens, nämlich die konsequent betriebene Aufspaltung der *Verità unica*. Unter Beschuss gerät die *Eine Wahrheit*, wo immer inmitten der Moderne diese Erblast des untoten *Einen Gottes* ihr Medusenhaupt erhebt. Solcher Wahrheitsspaltung oder Wahrheitskorrosion vermögen, *idealistisch gesprochen*, auch Faschismus und andere Totalitarismen auf die Dauer nicht standzuhalten.

Ausgangspunkt unserer Betrachtung war die Annahme, dass ein *Nietzsche für Savinios persönlichen Gebrauch* vor dem Hintergrund der Erfahrung von Faschismus und Nationalsozialismus generell durch eine – stellenweise explizite – *Hermaphrodisierung* sich kennzeichnen lässt. Eine solche Hybridisierung erweist sich als geeignet, wenn auch nicht gerade den deutschen Dichterphilosophen vom Ruch des Wegbereiters gänzlich reinzuwaschen, so doch zumindest abseits jedes Kultes um kriegerische Männlichkeit einer künftigen Rezeption seines Werkes neue, gangbare Wege zu erschließen[77]. Wenn wir dem ‚Feminismus' der *Vita di Enrico Ibsen* folgen, weist nämlich erst aktive weibliche Teilhabe am gesellschaftlichen Leben die – männliche – Diktatur der Notwendigkeit und des Instinktes in die Schranken und setzt an die Stelle der Einen Wahrheit *Zweideutigkeit*, „die der Anfang ist von Harmonie"[78]. Und wenn diese Verheißung vom *Makrokosmos der menschlichen Gemeinschaft* auch auf den *Mikrokosmos des menschlichen Individuums* zu übertragen ist, dann …, ja dann darf ein Nietzsche, der – und sei es auch hauptsächlich in der zum Mythos gewordenen Pferdeanekdote – einem so ‚weiblichen' Impuls wie dem Mitleiden nachgibt, der ein offenes Ohr hat für den Seufzer der bedrängten Kreatur, wohl als *Geretteter*, ja als *Gerechter* gelten.

So mag denn Savinio durch seine Arbeit an einer Akzentverschiebung in der öffentlichen Wahrnehmung des Philosophen seinen wie sehr auch bescheidenen Beitrag dazu geleistet haben, Nietzsche der Nachwelt zu erhalten als einen Poeten[79] des Auszugs aus der Sklaverei der *Notwendigkeit*.

Und das heißt, als einen Poeten des Auszugs aus der *Sklaverei schlechthin*.

77 Es ist vielleicht kein Zufall, dass die entscheidenden Schritte der Nietzsche-Rezeption nach 1945 außerhalb Deutschlands getan werden. Die konsequenteste Weiterentwicklung von Nietzsches genealogischem Ansatz finden wir in Michel Foucaults Wissensarchäologie. Und die Kritische Gesamtausgabe (KGW, 1967 ff) sowie die Kritische Studienausgabe von Nietzsches Werken (KSA, 1980 ff) werden von den Italienern Giorgio Colli und Mazzino Montinari betreut.

78 Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, p. 26.

79 Beiläufig sei hier an die ‚feminine' Endung des lateinischen und italienischen Wortes „poeta" erinnert.

Riassunto

È noto che ambedue i fratelli de Chirico pretesero di essere i continuatori dell'esistenza terrena di Nietzsche portando come prova le loro date di nascita (rispettivamente 1888 e 1891) assai vicine al collasso mentale del filosofo avvenuto a Torino nell'inverno 1888-1889.
Il presente articolo rimette a fuoco il ben noto nietzschianesimo del fratello più giovane rivelandone tuttavia alcuni aspetti finora poco considerati. Dopo un breve riassunto della molteplice influenza di Nietzsche sull'artista italiano, lo studio tratta del personale restyling operato da Savinio sull'immagine di un pensatore che è generalmente considerato come colui che spianò la strada al fascismo e al nazismo. Nella trattatistica del suo autonominato erede e successore, Nietzsche, celebrato dalle ideologie nazifasciste come l'araldo di una mascolinità inesorabile e spietata, subisce una sorta di "ermafroditizzazione" a partire dalla famosa leggenda dell'abbraccio del cavallo. Con ciò, *l'uccisore di Dio* diviene post mortem lo zoofilo pioniere di una cristianità più generosa, che supera le preconcette fissazioni sul genere umano, e include "gli animali", "le cose", e l'intero "universo" creato, unendoli in una generale orfanità e fratellanza.

Abstract

It is well known that both of the De Chirico brothers pretended to continue Nietzsche's existence on earth, producing their opportune births around the philosopher's mental collapse in 1888/89. The present paper refocuses on the younger brother's acknowledged nietzscheanism, however revealing some aspects scarcely considered so far. After a short review of Nietzsche's manifold impact on the Italian artist, the study deals with Savinio's own reshaping the image of a thinker who is generally said to have paved the way for fascism and national socialism. In the self-named successor's essays, Nietzsche, celebrated by those ideologies as a herald of merciless masculinity, undergoes a "hermaphrodization", starting from the famous legend of the horse's embracement. Thus, *God's murderer* posthumously becomes the pet-loving pioneer of a more generous christianity that overcomes the former fixation on mankind, including "animals, things, the universe", the whole creation, united in a complete brotherhood and orphanity.

Gerd Roos

Voici votre conférence - 1918 oder 1916?
Zur Datierung eines Briefes von Alberto Savinio an Paul Guillaume.

2009 wurde in der Zeitschrift *METAFISICA*, dem Hausorgan der *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, ein spannendes Typoskript publiziert: *Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico*[1]. Es handelt sich um den Text eines Vortrags, den Paul Guillaume am 3. November 1918 im *Théâtre du Vieux-Colombier* gehalten haben soll. Der Anlass war die Präsentation von knapp einem Dutzend metaphysischer Gemälde im Rahmen einer *matinée*, die von der kulturellen Vereinigung *Art et Liberté* veranstaltet worden ist.
Bei der Publikation dieses unveröffentlichten Vortrags wurde wie selbstverständlich davon ausgegangen, Paul Guillaume auch als dessen Autor identifizieren zu können. Dagegen bezog Paolo Baldacci 2010 Stellung und schrieb den Text Alberto Savinio zu, der somit als *ghostwriter* für den Pariser Kunsthändler fungiert habe. Dafür gäbe es zwei Argumente:
- Erstens wäre die oberste, handschriftliche Zeile des Typoskripts Savinio zuzuschreiben.
- Zweitens gäbe es den jüngst von Giovanni Lista veröffentlichten Begleitbrief von Savinio an Guillaume, in dem der Vortrag charakterisiert und Ratschläge für dessen effektvolle 'Aufführung' gegeben werden: "Voici votre conférence" so beginnt das Schreiben[2].
Tatsächlich hatte Lista in seiner *De Chirico*-Monographie 2009 wesentliche Passagen des besagten Briefs abgedruckt[3]. Dabei konzentrierte er sich auf die Bemerkungen zur Form der Präsentation des Vortrags und zur Rechtfertigung der Struktur seiner Argumentation[4]. Offenbar kannte Savinio nur zu gut den Hang seines Freundes, als Redner einer gestisch-expressiven Theatralik anheimzufallen, die der Sache wenig angemessen war.
Allerdings unterlief Lista bei der chronologischen Einordnung des undatierten und nur in Auszügen publizierten Dokuments ein Fehler. Der vollständige Text (siehe Anhang) enthält nämlich einen Hinweis von Savinio, die eine Datierung auf 1918 kategorisch ausschließt: "Voici votre conférence. [...] Mon article de la « Voce » va paraître en Février [...]".

Der zweite Satz lässt keinen Zweifel daran, dass der Brief bereits im Laufe des Jahres 1916 abgefasst worden sein muss: Zum einen hatte Savinio bis Ende 1915 noch keine

---

1 Katherine Robinson, "*Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico. Presentazione di Paul Guillaume dei quadri di Giorgio de Chirico esposti sulla scena del Théâtre du Vieux-Colombier, 3 novembre 1918*", in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 7/8, 2008 [veröffentlicht erst im August 2009], p. 371-382.
2 Cfr. Paolo Baldacci, "*La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle "Piazza d'Italia". Note sulla ricezione critica di De Chirico tra il 1912 e il 1919*", in: *De Chirico - Max Ernst - Magritte - Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*. [Catalogo, a cura di Paolo Baldacci. Mostra a cura di Paolo Baldacci, Guido Magnaguagno e Gerd Roos]. Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 luglio 2010, p. 49-67; qui p. 58 e p. 66, Anm. 13. Cfr. die zustimmende Antwort: Paolo Picozza, "*Dear Sirs: Metafisica 1910*", in: *IL GIORNALE DELL'ARTE*, Torino, N° 296, marzo 2010, p. 38. Zu der Geschichte eines Irrtums cfr. Paolo Baldacci, "*A proposito della 'Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico' del 3 novembre 1918*" im *Notiziario - 2015/06* auf der Website: www.archivioartemetafisica.org.
3 Cfr. Giovanni Lista, *Giorgio de Chirico. Suivi de L'Art métaphysique.* Éditions Hazan, Paris 2009, p. 153-157.
4 Eine inhaltliche Analyse dieser Briefpassagen, die fraglos zu Adolphe Appia, aber auch zum Futurismus führen würde, steht noch aus.

Kontakte zu der von Giuseppe De Robertis herausgegebenen Zeitschrift. Zum anderen stellte die in Florenz beheimatete *LA VOCE* ihr Erscheinen bereits im Dezember 1916 ein. Die von Lista 2009 unterstellte Datierung auf 1918 ist im Übrigen umso überraschender, als es sich um seine zweite Teilveröffentlichung des gleichen Dokuments handelte. Bereits 1994 hatte er das von Savinio an den Schluss gesetzte *calligramme* aus dem Kontext gelöst und isoliert als Faksimile mit folgender Legende reproduziert (Fig. 1):

"Page d'une lettre que Savinio a adressé à Paul Guillaume, depuis Ferrare, en 1916"[5].

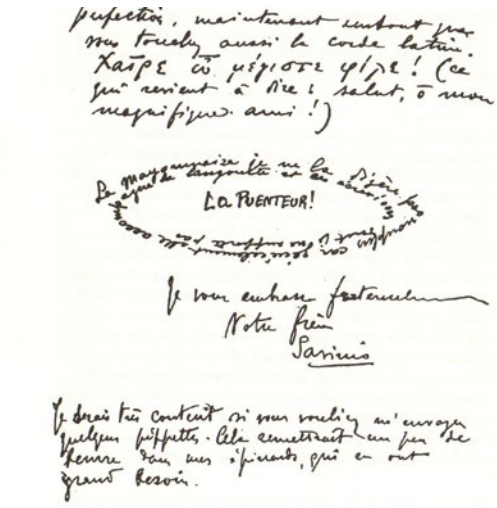

Figura 1.

Tatsächlich ist die Editionsgeschichte dieses Briefes sogar noch komplizierter. Bereits 1991, also drei Jahre zuvor, war er nämlich in Auszügen in italienischer Übersetzung von Antonella Montenovesi veröffentlicht worden[6]. Inhaltlich bezog sie das Schreiben auf den gleichfalls von ihr zum ersten Male veröffentlichen Text *Nous - les loups* von Savinio, den sie als "votre conférence" identifizierte. Und da dieser Essay mit "*Octobre 1918*" unterzeichnet ist, stand für sie auch die Datierung des angeblichen Begleitbriefes außer Frage. In Wirklichkeit war der genannte Text jedoch für einen anderen Zweck verfasst worden, wie Savinio am 3. Oktober aus Saloniki an de Chirico in Ferrara schrieb:

[...] *ho ricevuto la tua del 21 scorso, assieme al frammento della lettera di Guillaume. Ho incominciato l'articolo per lui - "Nous les loups" - che ti spedirò fra breve - a te, e non direttamente a lui. Per quello ch'è di scrivergli, avrai ricevuto già la lettera che io gli ho scritto e suppongo che già l'avrai spedita* [...].

Und am 10. Oktober erkundigte er sich bei seinem Bruder: " [...] Scrivimi se hai ricevuto "Nous les loups" per Guillaume e lo scritto italiano [...]"[7].

Dieser Text war also nicht als eine *conférence*[8], sondern als ein *articolo* konzipiert worden. Und als solcher hätte er fraglos in der neuen Zeitschrift von Paul Guillaume gedruckt werden sollen. Die beiden ersten Hefte von *LES ARTS A PARIS* waren im März und Juli 1918 erschienen, die nächste Ausgabe wurde offenbar gerade vorbereitet und dann im Dezember 1918 publiziert[9]. Warum *Nous le loups* am Ende nicht veröffentlicht wurde, ist allerdings ungeklärt.

Bezüglich des fraglichen Briefes bleibt es

5 Giovanni Lista, *Giorgio de Chirico. L'Art métaphysique*. L'Echoppe, Paris 1994, p. 33; Lista machte keine weiteren Angaben zu dem Brief.
6 Cfr. Antonella Montenovesi, "*Il gradevole non ci sfiora più*", in: *L'ARENA*, Verona, 2 febbraio 1991, p. 9.
7 Die beiden Briefe sind publiziert in: Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*. Sellerio Editore, Palermo 2004, p. 397-398 e p. 403-404. Mit Hinweis auf diese Schreiben und den Beitrag von Montenovesi ist *Nous les loups* auf Französisch abgedruckt in: Italia, 2004, p. 399-401.
8 Italia, 2004, p. 103, kannte den fraglichen Brief von Savinio an Guillaume offensichtlich nur in der gekürzten Übersetzung aus *L'ARENA* und hegte wohl deshalb keine Zweifel an der Deutung und der Datierung, die Montenovesi vorgenommern hatte.
9 Cfr. dazu die gute Dokumentation: *Les arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*. [Catalogue, par Colette Giraudon]. Paris, Musée de l'Orangerie, 14 septembre 1993 - 3 janvier 1994.

allerdings ein Rätsel, wieso Montenovesi ebenso wie Lista den Hinweis auf *LA VOCE* übersehen haben. Dabei kann die Datierung des Schreibens an Guillaume auf 1916 sogar noch präzisiert werden. Die beiden Themen - *votre conférence* und *mon article* - hat Savinio auch in anderen Briefen angeschnitten. Ihre chronologische Abfolge fügt sich zu einem schlüssigen Bild zusammen.
Am 6. Januar 1916 erkundigt er sich bei Ardengo Soffici:

[...] *Saranno più di 8 giorni che ho spedito il mio articolo per la "Voce" a Poggio Caiano, con lettera raccomandata. L'ha ricevuto lei?* [...][10].

Am 12. Januar informiert er Giovanni Papini:

[...] *Quasi due settimane fa, mio fratello ricevette una cartolina di Soffici, da Pistoia. Egli annunciava la sua nomina a sottotenente. Nel frattempo io avevo spedito a Poggio Caiano un mio articolo per la "Voce" pregando Soffici di volere occuparsi per la pubblicazione*. [...][11].

Am 17. Januar wendet er sich erneut an Papini:

[...] *Buono e giusto tutto quanto Lei dice sul mio articolo.* [...]. *Quei periodi che Le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese e tradotte con sommo fastidio. Non lo dica a De Robertis; lo inciti a pubblicarmi, almeno in Febbraio* [...][12].

Am 19. Januar berichtet er Soffici:

[...] *Dunque hai letto il mio articolo e t'è piaciuto! Anche Papini m'ha scritto, mi dice molte cose buone.* [...] *L'articolo, pure, sarà pubblicato in Febbraio.* [...] *Ho terminato pure una conferenza sull'arte che sarà letta a Parigi da Paul Guillaume*. [...][13].

Am 4. Februar zeigt er eine gewisse Ungeduld gegenüber Soffici:

[...] *Non credere però che io perda il mio tempo, qui a Ferrara. Ho terminato la conferenza che Guillaume leggerà prossimamente a Parigi.* [...] *Abbi la bontà d'insistere presso De Robertis perché stampi il mio articolo almeno in Febbraio. Più tardi, chi sa quali e quante cose potrebbero accadere?* [...][14].

Am 12. Februar schreibt er ratlos an Soffici:

[...] *Dalla "Voce" nessuna notizia. Ho scritto a De Robertis [il 5 febbraio], ma le bozze non arrivano. E Febbraio entra nella sua seconda quindicina! Ma che fanno quei là?* [...][15].

Am 29. Februar erscheint schließlich das Heft von *LA VOCE* mit dem Essay *La realtà dorata*[16].

Die chronologische Abfolge der zitierten Passagen lässt keinen Zweifel daran, dass Savinio den Text des Vortrags in der zweiten Januarhälfte abgefasst und den besagten Brief an Guillaume in den letzten Januartagen abgeschickt hat. Nur dann ergibt seine schon

10 Der Brief ist publiziert in: Maria Carla Papini, "*Alberto Savinio - Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*", in: *PARADIGMA*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, N° 4, 1982, p. 323-373; hier p. 329.
11 Der Postkarte ist publiziert in: Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1982, p. 153.
12 Die Postkarte ist publiziert in: Calvesi, 1982, p. 153-154; hier p. 153.
13 Der Brief ist publiziert in: Papini, 1982, p. 330-331; hier p. 330.
14 Der Brief ist publiziert in: Papini, 1982, p. 331.
15 Der Brief ist publiziert in: Papini, 1982, p. 332-33; hier p. 333.
16 Cfr. Alberto Savinio, "*La realtà dorata (Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze)*", in: *LA VOCE*, Firenze, Anno VIII, N° 2, 29 febbraio 1916, p. 75-90.

zitierte Angabe tatsächlich einen Sinn: "Mon article de la « Voce » va paraître en Février."

Von welchem Vortrag aber ist in dem Schreiben von 1916 die Rede? Bis heute hat sich kein Hinweis auf einen entsprechenden Auftritt von Paul Guillaume finden lassen[17]. Es lässt sich nicht einmal klären, ob der Vortrag überhaupt jemals öffentlich verlesen worden ist. Und bezüglich seines Inhalts sind wir ebenso ratlos. Savinio selbst sprach gegenüber Soffici am 19. Januar nur allgemein von "una conferenza sull'arte". Sollte sie etwa identisch mit dem Vortrag über Rembrandt sein, von dem er im Mai 1916 berichtete?[18]

A Parigi, in una mia conferenza, dimostrai che il pittore di Leyda era un autoctono olandese ne piú ne meno di Spinoza[19].

Der Satz klingt allerdings so, als habe er diesen Vortrag persönlich in Paris gehalten, also spätestens bereits Anfang 1915. Und welchen Sinn hätte es auch haben sollen, Paul Guillaume Anfang 1916 ausgerechnet über Rembrandt lesen zu lassen? Die spärlichen Andeutungen in dem besagten Begleitbrief legen vielmehr nahe, dass der zweite Vortrag die moderne Kunst zum Gegenstand gehabt hat.

Es gibt indes einen - vagen - Ansatzpunkt für die Identifizierung des gesuchten Textes. Unter dem Titel *Una grande rivista d'arte: "Valori Plastici"* verfasste Filippo de Pisis Ende 1919 eine Rezension der bislang publizierten vier Hefte. Darin widmete er sich auch einigen wenigen Beiträgen, die ihm besonders bemerkenswert erschienen:

[...] *Avvertirà per chi scorra il primo numero dei Valori Plastici che l'articolo di Savinio è un po' vecchio e fu tradotto dal francese. Si tratta di appunti per una conferenza tenuta a Parigi. Vi sono tuttavia idee ottime e accenni profondi e sicuri* [...][20].

De Pisis bezieht sich mit seiner Einschätzung auf den Text mit der pointierten Überschrift *Arte = Idee Moderne*[21]. Dessen Struktur korrespondiert durchaus mit der Charakteristik des Vortrags, die Savinio 1916 in seinem Begleitschreiben an Guillaume formulierte:

[...] *Je n'ai pas voulu donner à la conférence une forme ancienne et développée. Je crois qu'il vaut mieux de* [sic] *lui laisser son allure vive et fragmentaire. C'est une tactique indispensable pour nous, de ne pas pénétrer dans trop d'explications* [...].

Es wäre allerdings voreilig, den im November 1918 in *VALORI PLASTICI* publizierten Artikel einfach mit dem im Januar 1916 verfassten Vortragstext zu identifizieren. Tatsächlich ist die Geschichte erheblich komplizierter. Am 25. Oktober 1916 kündigte Savinio nämlich Tristan Tzara in Zürich an:

17 Paul Guillaume eröffnete Ende Januar 1916 die neuen Räumlichkeiten seiner Galerie in der Avenue de Villiers 16. Es liegt auf der Hand, den Vortrag damit in Verbindung zu bringen.
18 Zu dieser Vermutung cfr. Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo - Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*. Salerno Editrice, Roma 1997, p. 109, Anm. 147.
19 Der Satz stammt aus dem Text *"Frara" città del Worbas*. Dieser erschien im Mai 1916 in *LA VOCE* und wurde Ende 1918 in *Hermaphrodito* aufgenommen; cfr. Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*. [A cura di Alessandro Tinterri]. Adelphi, Milano 1995, p. 29. Das Manuskript des Vortrags über Rembrandt gilt als verschollen, aber der Inhalt scheint Spuren in anderen Texten hinterlassen zu haben; cfr. Sabbatini, 1995, p. 109-110.
20 Der Text blieb seinerzeit unveröffentlicht und wurde zum ersten Male publiziert in: Bona De Pisis / Sandro Zanotto, *Filippo de Pisis - Futurismo – Dadaismo – Metafisica*. Libri Scheiwiller, Milano 1981, p. 143-144; hier p. 144.
21 Cfr. Alberto Savinio, "*Arte = Idee Moderne*", in: *VALORI PLASTICI - Rivista d'Arte*, Roma, Anno I, N° 1, 15 novembre 1918, p. 3-8.

[...] *prochainement je compte vous envoyer quelque chose inérent* [sic] *à mes considérations sur l'art moderne en général et sur ma musique en particulier. A ce propos, je vous réserve une assez longue étude sur "L'Art et les* idées *modernes" que peut'être* [sic] *vous pourrez publier en plusieurs reprises* [...][22].

Am 2. Dezember schrieb er dann mit unverkennbarer Enttäuschung an Tzara in dessen Eigenschaft als Herausgeber der Zeitschrift *DADA*:

[...] *Par le même courrier je fais partir deux articles* [...]. *Si vous aviez continué à publier la revue, je vous aurais envoyé une longue étude, avec une exposition quasi complète de la situation artistique actuelle en rapport avec la mentalité du moment, que vous auriez pu insérer par fragments. Mais, dans l'état présent des choses, je crois que vous aurez maintenant suffisament* [sic] *de choses de moi pour les publier là où vous pouvez le faire*. [...][23].

Somit stellt sich die grundlegende Frage: In welchem Verhältnis stehen die in den Dokumenten erwähnten Texte zueinander, der Vortrag für Paul Guillaume von Anfang 1916, die "assez longue étude" für Tristan Tzara von Ende 1916 und schließlich der von Mario Broglio Ende 1918 publizierte Artikel?[24] Gemeinsam scheint ihnen zu sein, dass sie alle um das gleiche Thema kreisen. Haben wir es also mit verschiedenen Stadien oder Arbeitszuständen eines und desselben Textes zu tun?

Anhang: Der Brief von Alberto Savinio an Paul Guillaume von Ende Januar 1916.

Mon cher ami,
Voici votre conférence. Vous voyez bien que je n'ai pas perdu mon temps et que j'ai tenue [sic] *la promesse. Votre idée m'intéressait beaucoup. C'est avec beaucoup d'amour que j'ai rempli mes feuillets. Je n'ai pas voulu donner à la conférence une forme suivie et développée. Je crois qu'il vaut mieux de* [sic] *lui laisser son allure vive et fragmentaire. C'est une tactique indispensable pour nous, de ne pas pénétrer dans trop d'explications. On impressionne beaucoup plus l'esprit des gens par des discours brefs et presque incomplets, que par de longues tirades explicatives et fastidieuses. Il ne faut pas toucher dans le* scientifisme*. Je vous conseille de prononcer la conférence telle que je l'ai écrite. Libre à vous d'ajouter ce qu'il vous plaira d'y ajouter. Toutefois, tachez* [sic] *de conserver toujours la forme fragmentaire. Je vous conseille aussi de ne pas citer des* [sic] *noms de peintres modernes. Il ne faut pas faire une conférence typique. Vous serez plus originale* [sic] *en causant musique, drame. D'autant plus que ce sont là des choses dont vous n'êtes pas censé vous occuper* officiellement*. N'oubliez pas que* l'épate *est un ingrédient sur lequel nous fondons beaucoup d'espoir.*
En lisant la conférence, tachez [sic] *de gesticuler le moins possible. Soyez froid et inflexible comme un automate. En prononçant vos* vérités*, évitez de* fixer *votre public. Si parfois il vous arrive de le regarder en face, donnez-vous un regard* qui ne voit pas*! N'admettez pas* [sic] *ni contradictions ni*

22 Der Brief ist publiziert in: Ester Coen, "*Documenti ferraresi - Savinio e De Chirico 1915 / 1918*", in: *Alberto Savinio.* [Catalogo]. Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, 5 luglio - 5 ottobre 1980, Anhang n. p. Als Kommentar fügte Coen an: "È probabile che questo saggio mai apparso sulle riviste dadaiste sia lo stesso poi pubblicato nel primo numero di "Valori Plastici" (anno I, n. 1, novembre 1918): *Arte - Idee Moderne*".
23 Der Brief ist publiziert in: Coen, 1980, s.p.
24 Dass es wahrscheinlich einen Zusammenhang gibt, ist bereits verschiedentlich bemerkt worden; cfr. zum Beispiel: Peter Gahl, *Die Fahrt des Argonauten. Das Werk Alberto Savinios von der "scrittura metafisica" zum "surrealismo archeologico"*. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, p. 110, Anm. 55.

discussions. Ne répondez à aucune question que l'on pourrait vous poser. Renvoyer les curieux en vous référant toujours à ce que vous viendrez de lire. Il ne faut pas satisfaire pleinement la curiosité des gens; mais il vaut mieux leur laisser l'excitation du doute et de la quasi ignorance.
Je me permets de vous donner ces petits conseilles [sic], *car je vous connais un tempérament impétueux et impressionnable. Je n'ai pas fait de restriction par considération à la période délicate que nous traversons. Je ne connais pas suffisamment la mentalité présente du public parisien, et* [je] *me sui basé sur le fait que cette conférence serait acceptable, en Italie, même aujourd'hui. Du reste, si vous y trouvez des passages chocants* [sic] *supprimez-les. Je vous donne pleins pouvoirs.*
Surtout! Que le projet ne tombe pas dans l'eau! C'est une très belle idée que vous avez eu [sic] *de vouloir tenir une conférence. Mais cette conférence* il faut la tenir*! Je me fie à la fermeté de votre caractère et à la profonde conviction que vous manifestez pour les choses que nous pensons et que nous voulons faire triompher.*
J'ai reçu l'article sur les nègres *et vous en remercie. Mon article de la « Voce » va paraître en Février. Je suis avec un amour et un intéret* [sic] *croissant* [sic] *l'évolution de votre mentalité et de votre esprit, dont les bonds progressifs se manifestent dans chaque nouvelle lettre de vous. Vous atteignez à la perfection, maintenant surtout que vous touchez aussi la corde latine.* Χαίρε ϖ μέγιστε φίλε *!* [Chaire o meghiste phile!] *(ce qui revient à dire: salut, ō mon magnifique ami!)*
[Geschrieben in Form einer Ellipse, welche die letzten zwei Wörter in Blockschrift einrahmt:]
La mayonnaise je ne la digère pas nonplus [sic] *car généralement elle accompagne la langouste et les écrevisses dont je ne supporte pas LA PUENTEUR* [sic]*!*
Je vous embrasse fraternellement
Votre frère
Savinio
Je serais très content si vous vouliez m'envoyer quelques pippettes [sic]. *Cela remettrait un peu de beurre dans mes épinards qui en ont grand besoin*[25].

25 Der Brief wird im Musée de l'Orangerie - Archiv Paul Guillaume in Paris aufbewahrt. Wir danken Martin Weidlich für die sorgfältige Transkription dieses Dokuments.

Riassunto

Nel 2009 la rivista "Metafisica" pubblicò un interessante documento della storia delle avanguardie del XX secolo: la "Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico" pronunciata dal gallerista Paul Guillaume sul palcoscenico di un teatro parigino il 3 novembre del 1918 presentando al pubblico alcune opere di de Chirico. Questa conferenza costituisce lo spunto per sviluppare un tentativo di ricostruzione di alcune significative tessere del puzzle rappresentato dall'ampio contributo di Alberto Savinio al dibattito sull'arte moderna in Europa. Precedenti ipotesi attribuivano al fratello di Giorgio de Chirico anche la citata "Allocution", sulla base di una lettera di accompagnamento di Savinio a Guillaume che iniziava con la frase "Voici votre conférence" e che conteneva numerosi consigli su come pronunciare il discorso. L'articolo tratta di questa importante lettera, datandola correttamente al 1916 e non più al 1918 in quanto cita nel finale una collaborazione di Savinio a "La Voce", periodico che cessò le pubblicazioni alla fine del 1916, e tentando una identificazione della sconosciuta "conferenza" in essa menzionata attraverso il collegamento di varie fonti relative a uno scritto di Savinio del 1916 che avrebbe dovuto essere letto o pronunciato come "conferenza" sull'arte moderna da Paul Guillaume, ma che non fu pronunciato e che fu poi smembrato e ripreso da Savinio stesso in altri scritti di quell'epoca, tra cui *Arte = Idee moderne* pubblicato su "Valori Plastici" nel 1918.

Abstract

In 2009, "Metafisica" – the journal of the Giorgio de Chirico Foundation – published an interesting document on the history of 20th century avant-garde art: the "Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico" (Speech on the occasion of de Chirico's exhibition), which was read by Paul Guillaume from the stage of a Parisian theatre during a presentation of works by Giorgio de Chirico in November 1918. This conference provides the author with a point of departure from which to start reconstructing a number of pieces in the puzzle represented by Alberto Savinio's important contribution to the European discourse on Modern Art. Since previous hypotheses attributed the abovementioned "Allocution" to Giorgio de Chirico's brother with citations from an accompanying letter from Savinio to Guillaume that starts with the phrase "Voici votre conférence" (Here is your conference) and continues with detailed suggestions for the orator, this paper focuses on the letter itself, re-dating it to 1916 (and not 1918 as previously thought) on the basis of a reference to Savinio's collaboration with the journal "La Voce", which had closed its doors in late 1916. The article also attempts to identify the unknown "conference" mentioned in the letter through links provided by other sources that refer to a text by Savinio of 1916, which was supposedly written as a "conference" on Modern Art to be presented by Paul Guillaume, but that would never be given and would later be re-adapted by Savinio for other essays, including *Arte = Idee modern*, published by "Valori Plastici" in 1918.

Gerd Roos

Giorgio de Chirico und "il ritorno al museo" im Jahre 1919: Zur Identifizierung und zur Datierung der ersten drei Kopien nach Alten Meistern.

"Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*." Mit diesem Programm schloss Giorgio de Chirico seinen vielzitierten Essay "*Il ritorno al mestiere*", den er Ende 1919 in *VALORI PLASTICI* veröffentlicht hat[1]. Die – scheinbar – radikale, sich innerhalb weniger Wochen vollziehende Konversion des Begründers der *pittura metafisica* bleibt eines der großen Rätsel der Kunst des 20. Jahrhunderts. Verwandelte sich aber ein ästhetisch und intellektuell revolutionärer *Künstler*, der als ein integraler Teil der Avantgarde agiert hatte, tatsächlich in einen bloß noch handwerklich und technisch orientierten *Maler*, der wesentliche Überzeugungen der Moderne unter Berufung auf längst überlebte Traditionen revozierte?
Im Kern vollzog sich die Umorientierung von 1919 auf zwei nicht notwendig miteinander verschränkten Ebenen: eine neue Ikonographie geht einher mit anderen Modi ihrer malerischen Realisierung. Beide Stränge verbinden sich zu einer Bildwelt, deren Erscheinung nichts mehr mit dem genuin "metaphysischen" Kosmos zu tun hat, deren Gehalt indes weiterhin mit vielen Fäden damit verflochten bleibt - auch wenn sich de Chirico in jene Dialektik verstrickte, wonach die Veränderung der Form unvermeidlich auch eine Modifizierung des Inhalts bewirkt.

Ungeachtet der jahrzehntelangen Diskussion über Kontinuitäten und Differenzen steht außer Frage, dass einen der Wendepunkte des Jahres 1919 die Einzelausstellung darstellt, die er im Februar in der Casa d'Arte Bragaglia in Rom veranstaltet hat. Chronologisch betrachtet markiert sie das Ende der historischen Phase der *pittura metafisica*: die letzten Gemälde entstanden kurz vor bzw. während der durch die Kritik verrissenen Schau.
Das Zerplatzen der "illusione italiana" (Paolo Baldacci) aufgrund der negativen Resonanz führte bei de Chirico zu einem Prozess des Umdenkens und der Umorientierung. Es begann der *ritorno al museo*, also die Suche nach zukunftsweisenden Leitbildern für seine Kunst und neuen Quellen für seine Inspirationen in den Tempeln der Vergangenheit. Dabei ist jene Metapher für den Beginn dieses Projekts sogar wortwörtlich zu nehmen:

Mentre durava la mia mostra personale alla galleria di Bragaglia avevo cominciato a frequentare i musei. Provavo una particolare simpatia per il Museo di Villa Borghese ove rimanevo profondamente impressionato, tanto dai quadri che vi erano custoditi, quanto dalla classica bellezza degli alberi e delle piante in mezzo a cui il Museo sorge[2].

Diese Besuche kulminierten in einem weiteren Wendepunkt des Jahres 1919, nämlich der vielzitierten *rivelazione della grande pittura* vor einem Gemälde von Tizian in eben jener Villa Borghese. Eine detaillierte Beschreibung und zugleich mythographische Überwölbung dieses Ereignisses legte de Chirico merkwürdigerweise jedoch erst 1944 vor, also im Abstand von zweieinhalb Jahrzehnten.

---

1 Der Text ist wiederabgedruckt in: Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, Polemica, Autobiografia.* [A cura di Maurizio Fagiolo]. Giulio Einaudi Editore, Torino 1985, p. 93-99.
2 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita.* Rizzoli Editore, Milano 1962, p. 106.

Eine Konsequenz seiner Konversion bestand in dem Versuch, das Geheimnis der großen Malerei zu ergründen, um diese wiederaufleben lassen zu können. Als eine Form des Lernens wählte er die traditionelle Methode, Kopien nach Gemälden der Alten Meister im Museum anzufertigen. Hinsichtlich ihrer Identifizierung, ja selbst bezüglich Ort und Zeit ihrer Verfertigung kursieren in der Literatur bis heute einige unklare Vorstellungen. Noch 2014 legte Salvatore Vacanti in seinem kenntnisreichen Buch[3] über die Maltechniken von de Chirico unter Hinweis auf jene *rivelazione* folgende Rekonstruktion vor:

La citazione della mostra presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma colloca l'episodio nell'inverno del 1919 [...]. *In quell'inverno l'artista maturava l'idea di copiare le opere dei maestri del Rinascimento, iniziando perciò a fare la spola tra Roma e Firenze, per lavorare anche presso gli Uffizi a Palazzo Pitti.* [...] *De Chirico iniziava dunque a frequentare il museo di Villa Borghese pressappoco a febbraio, in estate prendeva i permessi da copista e cominciava a spostarsi tra Roma e Firenze, e poi, finalmente, esprimeva il rinnovato corso della sua ricerca artistica nel numero di novembre della rivista di Broglio, proclamandosi in chiusura "pictor classicus"*[4].

Tatsächlich lebte und arbeitete de Chirico von Januar bis Oktober 1919 in Rom[5], wo er zwischen Juli und September einige Kopien im Museo di Villa Borghese anfertigte. Von November 1919 bis März 1920 lebte und arbeitete er in Mailand[6], ohne in einem Museum zu kopieren. Ab April 1920 lebte und arbeitete er dann in Florenz, wo er in der Galleria Palatina und der Galleria degli Uffizi einige weitere Kopien anfertigte.

Die hier thematisierte Datierung und Identifizierung der 'römischen' Kopien - drei an der Zahl - steht im Rahmen eines größeren Projekts. Dieses hat ein tieferes Verständnis jener Werkphase zum Ziel, die man als "periodo museale" bezeichnen sollte. Sie reicht von 1919 bis etwa Mitte 1920 und ist scharf geschieden von der vorhergehenden *pittura metafisica*, aber auch von dem nachfolgenden *periodo classico*[7]. Materiell haben wir es mit 14 Gemälden zu tun, darunter fünf Kopien nach Alten Meistern und nicht weniger als vier Selbstbildnissen. Durch ihre malerische Umsetzung will die neue figurative Ikonographie den Eindruck erwecken, als wäre sie bereits durch die Patina der Tradition nobilitiert. Tatsächlich ist allen Gemälden ein tendenziell tiefbraun-schwarzer Hintergrund, ein dunkler Farbkanon und der Versuch gemeinsam, durch Beimischungen auch in den Firniss jenen bräunlich-vergilbten, jahrzehntelang typisch musealen Galerieton zu erzielen, der Anciennität als eigenständige Qualität signalisieren sollte.
De Chiricos teils recht naive Experimente bei der Rückkehr "alla divina pasta degli antichi"

3 Cfr. Paolo Baldacci, "*Bianco di Spagna e gesso di Bologna - Salvatore Vacanti: Il Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica di Giorgio de Chirico*", in: *L'INDICE - dei libri del mese*, Torino, N° 4, aprile 2015, p. 37.
4 Salvatore Vacanti, *Il Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica di Giorgio de Chirico. Teoria e prassi del "ritorno al mestiere" (1919-1928)*. Nardini Editore, Firenze 2014, p. 19-20.
5 Cfr. als einzigen Beitrag zu diesem Lebensabschnitt: Fabio Benzi, "*Il carteggio de Chirico – Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*", in: *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria.* [Atti del Convegno Europeo di Studi (1999), a cura di Claudio Crescentini]. Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, Roma 2002, p. 112-129.
6 Cfr. als einzigen Beitrag zu diesem Lebensabschnitt: Elena Pontiggia, "*Nell'immenso deserto di questa gran città. De Chirico a Milano 1919-1920*", in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 5-6, 2005-2006 [publiziert erst im August 2007], p. 149-162.
7 Cfr. als Überblick: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Rizzoli Editore, Milano 1984. Die Nummern dieses Werkverzeichnisses dienen im Folgenden als Referenz.

führten jedoch dazu, dass viele Gemälde des *periodo museale* unaufhaltsam oxydieren, also immer schwärzer werden. Trotz teils massiver restauratorischer Eingriffe drohen einige Bilder sogar unrettbar verloren zu gehen. Auch deshalb werden sie nur noch selten öffentlich ausgestellt. Dennoch bleibt die Aufgabe bestehen, in weiteren Studien ihre Chronologie präziser zu fassen und die Umbrüche von 1919 detaillierter nachzuzeichnen.

La rivelazione della grande pittura

Folgt man de Chiricos Beschreibungen der wesentlichen Ereignisse seines Lebens, so steht für das Jahr 1919 die berühmte *rivelazione della grande pittura* nebst ihren Folgen im Mittelpunkt. In den *Ricordi di Roma* formuliert er 1944 emphatisch:

Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina, davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura*: vidi nella sala delle lingue di fuoco e fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne ed echeggiò un suono di trombe annuncianti una resurrezione.*
Capii che qualche cosa di enorme avveniva in me. Fino allora nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo guardato i quadri e li avevo visti così come li vedono tutti: li avevo visti come delle immagini[8].

Die unübersehbar nach dem Muster religiöser Erweckungserlebnisse[9] gestaltete Schilderung seiner "Offenbarung" gewann in der Distanz der Jahrzehnte zunehmend an Bedeutung. Während jene Passage noch 1945 unverändert in die erste Ausgabe der *Memorie della mia vita* übernommen wurde[10], ist sie für die Neuausgabe der Lebenserinnerungen von 1962 überarbeitet und dabei partiell sogar gesteigert worden:

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 degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annuncianti una resurrezione.
Capii che qualche cosa di enorme avveniva in me. Fino allora, nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo guardato i quadri dei maestri e li avevo sempre visti così come li vedono tutti: li avevo visti cioè come immagini dipinte[11].

Der faktische Realitätsgehalt einer solchen Offenbarung entzieht sich naturgemäß jeder Überprüfung. Bevor de Chirico sie 1944 zum ersten Male schriftlich kanonisierte, hatte er sie bereits mündlich formuliert und verbreitet. Im Vorfeld der im Juni 1942 gedruckten *De Chirico*-Monographie führte der befreundete Dichter Raffaele Carrieri in Mailand einige Gespräche mit ihm. In seinem einführenden Text lesen wir dann: "La prima rivelazione della grande pittura De Chirico l'ha a Roma durante l'estate del 1918 [sic] davanti al Tiziano e al Correggio"[12].

Sogar noch ein Jahr früher, im März 1941, konnte der Kritiker Leonida Rèpaci in *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA* seine Skizze

8 Giorgio de Chirico, *1918-1925. Ricordi di Roma*. Editrice Cultura Moderna, 1945, p. 45-46.
9 Man vergleiche damit die laizistisch-nihilistisch intonierte Schilderung der berühmten *révélation* auf der Florentiner Piazza Santa Croce vom Oktober 1909; in: De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 31-32.
10 Cfr. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*. Astrolabio, Roma 1945, p. 151-153.
11 De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 106.
12 Raffaele Carrieri, *Giorgio de Chirico*. Garzanti Editore, Milano 1942, s. p. Wem der offenkundige Irrtum bei der Jahreszahl - "1918" statt "1919" - geschuldet ist, dürfte heute kaum mehr zu klären sein.

der künstlerischen Biographie de Chiricos mit vielen Details ausschmücken, die zuvor nirgends veröffentlicht worden waren. Es liegt also nahe, auch diesen Autor im Sinne eines "Sprachrohrs" seines damaligen[13] Freundes zu lesen. Über die zentrale Erfahrung jenes Schlüsseljahres weiß Rèpaci zu berichten:

Il terzo periodo va dal 1919 al 1924. Mentre è a Roma De Chirico gira per i musei ed ecco che nella Galleria Borghese davanti ad Amor Sacro e Amor Profano *di Tiziano ha un tramescolo nel sangue. L'incontro sarà decisivo per la sua arte. Improvvisamente egli fa un esame di coscienza. Si domanda dove va la sua pittura: se essa possa contentarsi di dar vita ad una trigonometria più o meno lirica e medianica: e se nello sterile funambolismo intellettivo e geometrico non sia destinata a inaridire. La risposta è quella che sappiamo*[14].

Diese Version der Schilderung jenes Ereignisses ist vor allem in einer Hinsicht bemerkenswert. Zum ersten Mal wurde nämlich in einem von de Chirico wenn auch nicht offiziell 'autorisierten', so aber doch von ihm inspirierten Text das Gemälde identifiziert, an dem sich seine *rivelazione* entzündet haben soll: *Amor Sacro e Amor Profano*.
Diese Identifikation ist keineswegs selbstverständlich, denn bis heute wird in der Literatur gelegentlich auch *Venere che benda Amore* als Kristallisationsobjekt genannt. Im Übrigen gibt es im Museo di Villa Borghese noch weitere Gemälde, die von Tizian stammen oder die ihm damals zugeschrieben worden waren. Jedes von ihnen könnte theoretisch ebenfalls als Auslöser jener *rivelazione* in Frage kommen.

Die Nennung von *Amor Sacro e Amor Profano* ruft im Übrigen ein 'Gesprächsprotokoll' auf, den der angehende Schriftsteller Giovanni Comisso im Dezember 1920 publiziert hat. Es geht um eine Diskussion zwischen Alpinolo Porcella, Filippo de Pisis und Giorgio de Chirico in Rom, natürlich über Kunst, "*Della scultura dissepolta*", wie der Chronist im Titel präzisierte. In unserem Zusammenhang ist eine Passage des Berichts bemerkenswert:

A. [...] *Cosa mi raccontate di nuovo, e tu, Giorgio, come va con la tua metafisica ...*
G. *Essa passa con me giorni felici per le sale dei musei dove ci godiamo tra meraviglia e sorrisi i più svariati lavori degli uomini. Ieri ho visto nell'"amor sacro e l'amor profano" una donna che è una bellezza!*
F. *Io non capisco come possano piacerti tali cose fisiche!*
G. *Mi è piaciuta come una morta-viva.* […][15].

Der von Comisso Ende 1920 rapportierte Dialog ist fraglos das Ergebnis einer literarischen Verdichtung, aber er ist sicherlich keine literarische Fiktion. Solche Gesprächsrunden sind recht genau auf die gut zwei Wochen zwischen Ende März und Mitte April 1919 zu datieren: nur in diesen Tagen hielten sich alle Beteiligten gleichzeitig in Rom auf. Insofern bestätigt der Chronist nicht nur das Faktum der früh einsetzenden Museumsbesuche von de Chirico oder seine Faszination durch *Amor Sacro e Amor Profano*. Sondern der Dialog demonstriert auch, dass er zu diesem Zeitpunkt von einer "rivelazione della grande pittura" vor einem "quadro di Tiziano" noch weit entfernt gewesen sein dürfte.

Außer Frage steht die nicht zu überschätzende Bedeutung, die Tizian in jenen Monaten für de Chirico besessen hat. Visuell verlieh

13 Cfr. De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 170-171, zu ihrem Zerwürfnis im Frühjahr 1942.
14 Leonida Rèpaci, "*Giorgio de Chirico*", in: *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA*, Milano, 9 marzo 1941.
15 Giovanni Comisso, "*Della scultura dissepolta. Dialogo*", in: *YOGA*, Fiume, N° 4, 4 dicembre 1920; der Dialog ist wiederabgedruckt in: Umberto Carpi, "*De Chirico nel primo dopoguerra*", in: *Giorgio de Chirico 1888-1978*. [Catalogo, a cura di Pia Vivarelli]. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 2 gennaio 1982, Volume I, p. 40-43; hier p. 42.

er ihr an überaus prominenter Stelle einen signifikanten Ausdruck: Ein Porträt von Tizian 'montierte' er Ende 1919 auf die rechte Gestalt der zentralen Gruppe in dem Gemälde *Il ritorno del figliol prodigo*. Tizian wird somit zur Vaterfigur in einer programmatischen Komposition[16], in der de Chiricos *ritorno al museo* und sein *ritorno al mestiere* symbolisch miteinander verschmelzen.

Worin bestand nun der Kern der vielzitierten *rivelazione della grande pittura*? Mitte der 40er Jahre, in den *Ricordi di Roma* und in den *Memorie della mia vita*, hat de Chirico seine umstürzende Einsicht nur *ex negativo* formuliert: Bis zu jenem Augenblick habe er Gemälde stets wie jedermann betrachtet, "li avevo visti cioè come *immagini dipinte*."
Die positive Vervollständigung des Inhalts seiner Konversion fasste er hingegen bereits 1919 zum ersten Male prägnant in Worte. Dies geschah in dem langen Aufsatz über "*La Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma*". Die ironisch-polemische Beschreibung seines Rundgangs durch die Säle mit der Malerei des 19. Jahrhunderts setzt im Atrium ein. Um seine Augen von einem "quadrone" zu erholen, sei er jedoch bald in den oberen Stock gewechselt. Dort würden Gemälde "di alcuni romani" präsentiert, welche er mit einem genau definierten Ziel studierte: "per vedere *come sono dipinti*; [...]"[17].
Dieser Formulierung maß er eine besondere Bedeutung bei, denn sie entstand erst in einem zweiten Schritt. Ursprünglich hatte er im Manuskript spontan geschrieben: "per vedere *come erano dipinti* [...]"[18]. Beim Wiederlesen hat er also das Imperfekt durchgestrichen und durch das Präsens ersetzt, d. h. die spezifische Art und Weise des Gemalt-Werdens der Vergangenheit entrissen und in eine zeitlos-ewige Gegenwart versetzt.
In schlagwortartiger Zuspitzung hat de Chirico somit die zwei prinzipiell verschiedenen Modi seiner Rezeption von Malerei definiert: Fortan wären Gemälde nicht länger "come *immagini dipinte*" aufzufassen, sondern ihr wahrer künstlerischer Wert bestehe allein darin, "*come sono dipinti*". Die Offenbarung dieses Gegensatzes sei es also gewesen, die zu einem Paradigmen-Wechsel in seiner praktischen Arbeit als Maler geführt habe.

De Chiricos Einsicht stammt fraglos von 1919, aber lassen sich der Bericht bzw. die Besichtigung des Museum nicht noch genauer datieren? Das Manuskript ist am Schluss mit "Roma - Luglio 1919 -" unterzeichnet: Damit steht ein wichtiger Anhaltspunkt für die Chronologie der Ereignisse jenes Sommers fest.
Der Zeitraum des Rundgangs lässt sich sogar noch präziser fassen. Die ersten beiden Sätze des Textes über "*La Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma*" lauten nämlich:

Occorre anzitutto premettere che per sopportare la pressione dell'imbecillità e dello schifo che emanano da tutte quelle sale rimpinzate di pessima pittura, sarebbe prudente rivestirsi con la corazza d'uno scafandro. Io ci capitai in una di queste calde mattine di luglio[19].

Zwecks einer genaueren Datierung braucht man in diesem Fall nicht einmal die täglichen Wetterberichte in der Presse zu konsultieren. Ebenso wie Nietzsche zeigte sich de Chirico äußerst sensibel für die jeweilige Wetterlage und machte in seinen Briefen vielfach diesbezügliche Angaben. Demnach war 1919 die erste Hälfte des Monats Juli in

16 Cfr. *De Chirico.* [Catalogo, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos]. Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio - 27 maggio 2007, p. 143.
17 Der Text ist wiederabgedruckt in: De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 112-118; hier p. 113.
18 Das Manuskript ist reproduziert in: Carmine Siniscalco, *G. de Chirico. Poesie-Poèmes II*. [Segni e (di)segni, N° 8. Nota al testo di Maurizio Fagiolo]. Studio S, Roma 1983, p. 6-16; hier p. 7.
19 De Chirico, *Il meccanismo* ..., p. 112.

Rom unangenehm heiß, die zweite hingegen angenehm frisch[20]. Und da er erst am 7. Juli von einer Ende Juni angetretenen Reise nach Ferrara zurückgekommen war, dürfte die Besichtigung des Museums zwischen dem 8. und dem 15. Juli stattgefunden haben.

Weiterhin offen bleibt allerdings die Frage einer Datierung jener *rivelazione* - sofern wir darin nicht bloß eine symbolkräftige Verdichtung schrittweise errungener Erkenntnisse oder gar nur eine literarische Fiktion jenseits des realen Erfahrungshorizonts erblicken wollen. Für de Chirico hat sie jedenfalls "una mattina", für Carrieri "durante l'estate" stattgefunden. Tatsächlich wird in der Literatur zu den Rahmenbedingungen dieser Offenbarung gelegentlich "un gran caldo" und "un vento infuocato" gezählt, wovon de Chirico im Rückblick ebenfalls berichtete:
"[Era] uno di quei venti che vengono dall'Africa, come quello che soffiò il giorno in cui nacqui, là ove sorgeva l'antica Jolcos"[21].

Einerseits steht außer Frage, dass der Maler hier absichtsvoll mit dem symbolischen Gehalt der meteorologischen Assoziation spielt. Sie korrespondiert nämlich perfekt mit dem suggestiven Gedanken der Analogie von (physischer) Geburt in Volos und (künstlerischer) Wiedergeburt in Rom.
Andererseits gehört die Beschreibung der *rivelazione* formal zu der Skizze seiner Besuche in römischen Museen, die während der Schau in der Casa d'Arte Bragaglia im Februar eingesetzt haben. Die Erwähnung des "gran caldo" und des "vento infuocato" ist jedoch ein Bestandteil des nächsten Abschnitts, in dem der Beginn seiner Tätigkeit als Kopist im Sommer geschildert wird. Beide Passagen folgen zwar aufeinander, sind aber nicht direkt miteinander verknüpft, im Gegenteil. Noch in der ersten Auflage der *Memorie della mia vita* sind sie durch drei Sternchen graphisch sogar explizit voneinander getrennt worden[22]. Für eine Datierung der *rivelazione* kann der Passus über den "gran caldo" und den "vento infuocato" also nur als *terminus ante quem* herangezogen werden.

Welche Konsequenzen zog nun jenes *tramescolo nel sangue* (Leonida Rèpaci) nach sich? De Chirico gibt im Rückblick zu verstehen, es sei 'nur' der furiose Auftakt zu einem sich über Jahrzehnte erstreckenden Prozess des unermüdlichen Lernens gewesen:

Naturalmente, quello che allora mi fu rivelato al Museo di Villa Borghese, non era che un principio; in seguito con lo studio, il lavoro, l'osservazione e la meditazione, ho compiuto progressi giganteschi [...][23].

Tatsächlich begann er 1919 wie ein Schüler, das Handwerk des Malers von Grund auf neu zu erlernen. Eines von mehreren Mitteln war eine althergebrachte Methode der praktischen Schulung: das Anfertigen von Kopien nach Gemälden alter Meister *in situ*, also vor dem Original im Museum.

Die Kopie nach Lorenzo Lotto

Das Kopieren praktizierte de Chirico 1919 im Museo di Villa Borghese in Rom sowie 1920 in der Galleria degli Uffizi und der Galleria Palatina in Florenz. Den Auftakt schilderte er in den *Memorie della mia vita* in geradezu epischer Breite. Dabei widmete er den Umständen, unter denen die erste Kopie entstand, bemerkenswerterweise mehr Raum als zum Beispiel der Würdigung seiner Freudschaft mit Guillaume Apollinaire:

20 Eine Auswahl der entsprechenden Briefe und Postkarten ist weiter unten wiedergegeben.
21 De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 106.
22 Cfr. De Chirico, *Memorie*, 1945, p. 151.
23 De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 106.

Era l'estate del 1919. A Roma faceva un gran caldo: ci furon giorni in cui soffiò sull'Urbe un vento infuocato, uno di quei venti che vengono dall'Africa, come quello che soffiò il giorno in cui nacqui, là ove sorgeva l'antica Jolcos. 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. Io però, con quel coraggio indomabile, quella volontà di ferro e quel disprezzo assoluto dell'opinione altrui che mi hanno sempre guidato nella vita e che hanno ormai fatto di me il monomaco per eccellenza della pittura, mi misi all'opera. Non fu facile cominciare poiché non avevo né diplomi, né licenze, assolutamente nessun titolo di studio e ci voleva appunto uno di questi titoli per ottenere il permesso dalla Direzione del Museo. Per fortuna Spadini, che conosceva il direttore, professor Cantalamessa, mi accompagnò da lui; il professor Cantalamessa era un signore molto anziano che aveva l'aspetto di certi artisti, di certi studiosi e di certi gentiluomini del secolo scorso: assomigliava un po'a Giuseppe Verdi; sorrise anche lui all'idea che un "futurista" volesse eseguire copie di quadri antichi e poiché dal mio accento non riusciva a definire una regione italiana per stabilire la mia provenienza, mi chiese di dove ero; saputo che ero nato in Grecia fece qualche riflessione maliziosa, ma poi, dopo questo piccolo sfogo, divenne molto gentile e mi accompagnò nelle sale del Museo illustrandomi le opere. Mentre dunque passeggiavamo, io ed il direttore, per le sale, rispettosamente salutati dai custodi, notai che egli, come purtroppo tutti quelli che si occupano d'arte, tanto antica che moderna, si interessava molto più al soggetto e all'aneddoto che al fatto pittura. Così seppi dal professor Cantalamessa che Tiziano, qualche volta, firmava i suoi quadri scrivendo in latino: Titianus Vecellius*, e che il quadro* L'amore bendato *era stato scoperto togliendo una pittura eseguita sopra, molto tempo dopo la morte di Tiziano; detta pittura raffigurava una caccia al cinghiale. Ci fermammo davanti al quadro di Lorenzo Lotto che io avevo deciso di copiare e che raffigurava un gentiluomo barbuto e vestito di nero. Il professor Cantalamessa mi disse che quel gentiluomo si doveva chiamare Giorgio, perché dietro a sinistra si vedeva un San Giorgio, a cavallo, nell'atto di trafiggere con la sua lancia il drago* (Fig. 1).
Mentre copiavo il quadro di Lorenzo Lotto vedevo spesso Spadini che veniva al museo e con lui parlavo della pittura antica [...][24].

Figura 1
Lorenzo Lotto, *Ritratto d'incognito*, 1535 circa, Archivio Alinari, Firenze

Der Kern dieser ausufernden Erzählung lässt sich heute dank einer Reihe von Zeugnissen chronologisch recht genau verorten. Einige Tage vor dem 29. Juni begab sich de Chirico von Rom nach Ferrara, um seine Entlassung aus dem Militärdienst formell besiegeln zu lassen. Nach gut 10

24 De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 106-107.

Tagen kehrte er wieder nach Rom zurück, wo er am Abend des 7. Juli eintraf. Dieses Datum markiert eine vielschichtige Zäsur in seiner Biographie, nämlich das Ende der jahrelangen Fremdbestimmung. Ab jetzt konnte er wieder frei über seine Zeit verfügen und sich uneingeschränkt um seine eigenen Interessen kümmern. Bis dato hatte er seit dem 4. Januar jeden Tag bis 18.00 Uhr Dienst im Kriegsministerium zu leisten gehabt, allein die Sonntage waren ihm zu seiner Verfügung geblieben.
Anhand seiner Korrespondenz lässt sich heute wie in einem imaginären Tagebuch nachzeichnen, wie es gegen Mitte Juli zu einem Ausbruch an Schaffenslust gekommen ist.

Am 9. Juli räsoniert er gegenüber seiner Vertrauten Olga Signorelli:

[...] *Ora sono libero e potrò lavorare come voglio.* [...] *malgrado la libertà riacquistata, 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; non c'è che l'arte, la saggezza e il sapere che possano darci delle gioie senza rimorsi* [...][25].

Deutlich optimistischer gestimmt wendet er sich ebenfalls am 9. Juli an seine Verlobte Antonia Bolognesi in Ferrara:

[...] *Ora che posso lavorare liberamente devi avere più che mai fiducia in me*. - [...][26].

Am 14. Juli informiert er Antonia knapp, aber deutlich:

[...] *Lavoro molto malgrado il caldo e procuro di stare a Roma, resistendo così a mia madre che vorrebbe andare al mare e poiché si annoia di andarci sola mi vorrebbe con se; ma io penso che al mare si perda tempo* [...][27].

Ebenfalls am 14. Juli berichtet er Soffici in Poggio a Caiano:

[...] *lavoro molto e sarebbe ora di mettere le cose un po' a posto e rendere a Cesare quello che è di Cesare etc* ... [...][28].

Am 16. Juli schreibt er an Olga Signorelli, die in Santa Marinella am Meer weilte:

[...] *La settimana prossima verremo a farle una visita. In ogni modo torni presto a Roma ove fa fresco e si sta benissimo* [...][29].

Am 21. Juli informiert er Antonia über seinen neuesten Plan:

[...] *Trascorro delle giornate assai laboriose poiché vorrei per il prossimo autunno avere un certo numero di quadri nuovi onde poter fare altre esposizioni; che tutti m'incoraggiano a fare* [...][30].

Am 28. Juli präzisiert er gegenüber seiner Verlobten:

[...] *Intanto, qui a Roma, ho trovato un mercante che espone i miei quadri nella sua galleria*; [...].

25 Der Brief ist publiziert in: Benzi, 2002, p. 116-117. Auf der Grundlage der Briefe an Signorelli rückte Benzi, 2002, p. 117, als erster die Bedeutung des Monats Juli in den Fokus der Aufmerksamkeit.
26 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 148-149.
27 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 149-150.
28 Der Brief ist publiziert in: Luigi Cavallo, *Giorgio de Chirico. "Penso alla pittura, solo scopo della vita mia" 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici. 1914-1941*. Libri Scheiwiller, Milano 1987, p. 97-98.
29 Der Brief ist publiziert in: Benzi, 2002, p. 118.
30 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 150-151.

Nel mio lavoro sono anche aiutato dal tempo che si è rinfrescato; così che mi affatico meno a lavorare nelle ore pomeridiane durante le quali faccio delle copie dei quadri antichi, nel museo di Villa Borghese [...][31].

Eine Bestätigung dieser Praxis sowie die Benennung ihres Gegenstandes erhalten wir bekanntlich von unerwarteter Seite. Zwischen Ende Juli und Anfang August erhielt de Chirico Besuch aus Bologna. Von dort war Giorgio Morandi einige Tage nach dem 24. Juli abgereist, um in Rom einige Museen zu besichtigen. Auf der Rückreise weilte er einige Tage in Florenz und kehrte am 14. August wieder in seine Heimatstadt zurück. Damit ist der Zeitraum ihrer ersten persönlichen Begegnung abgesteckt. Wohl auf einer Erinnerung von Morandi basierend, weiß dessen Biograph Francesco Arcangeli 1964 zu berichteten:

[...] *Alla Galleria Borghese, conosce De Chirico mentre questi sta copiando il* Ritratto *di Lorenzo Lotto. Morandi ha sempre apprezzato l'ingegno del miglior De Chirico; ma penso che questa applicazione, dove è già in atto una nuova accademia non certo più autorevole dell'antica, lo insospettisse* [...][32].

Tatsächlich dürfte sich Morandi bezüglich seiner eigenen malerischen Bestrebungen sogar eher angespornt gefühlt haben. Kaum zurück in Bologna, suchte er die *Pinacoteca* auf, um *in situ* ein Gemälde - vermutlich von Lorenzo Costa[33] - zu kopieren.
Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zum römischen 'Tagebuch' des Sommers zurück. Am 29. Juli schreibt de Chirico an Olga Signorelli:

[...] *Rimandiamo di settimana in settimana la visita a Santa Marinella e credo che finiremo col non venirci affatto. La ragione principale è che sono preso da una vera febbre di lavoro e dall'inquietudine e la volontà di migliorare. Certo se paragono la mia opera a quella dei miei contemporanei mi trovo, senza esagerazioni, superiore ai più; ma io non mi contento di paragonarla solo a quella dei contemporanei, e allora sorgono dei dubbi atroci. Però spero, se le linee della mia mano non fallano, di fare in questi venti anni di vita che mi restano, l'opera definitiva* [...].
A Roma fa fresco e le notti sono bellissime [...][34].

Am 9. August berichtet de Chirico lapidar an Antonia:

[...] *Io lavoro molto* [...][35].

Am 18. August unterstreicht er erneut gegenüber seiner Verlobten:

[...] *Io, come ti scrissi già, continuo a lavorare molto. Da qualche giorno fa un gran caldo. - Penso a te quando mi trovo fuori nelle ore pomeridiane* [...][36].

31 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 151. Mit dem "mercante" wird der Kunstbedarfshändler Giosi in der Via Sistina gemeint sein. De Chirico scheint große Erwartungen in ihre Zusammenarbeit gesetzt zu haben. Tatsächlich dürfte es seinem Engagement zu verdanken sein, dass Giosi im November 1919 eine Kollektivausstellung präsentierte, an der sich auch Spadini und Morandi beteiligten. Das Projekt bleibt noch zu erforschen, insbesondere hinsichtlich der Exponate und der Resonanz in der Presse.
32 Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*. Edizioni del Milione, Milano [1964, ristampa riveduta:] 1968, p. 142. Diese Bemerkung scheint erst spät Eingang in die De Chirico-Literatur gefunden zu haben; cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La vita di Giorgio de Chirico*. Umberto Allemandi & C., Torino 1988, p. 120.
33 Cfr. die Briefe von Morandi an Raimondi vom 30. August und vom 11. September 1919, in: Giuseppe Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970, p. 190 und p. 193.
34 Der Brief ist publiziert in: Benzi, 2002, p. 118.
35 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 152.
36 Die Briefkarte ist publiziert in: Bolognesi, 2015, S. 152-153.

Am 27. August informiert er Antonia:

[...] *Lavoro moltissimo; aiutato anche dal fatto che mio fratello mi manda uno stipendio mensile di modo che non sono obbligato, come prima, di correre a destra e a sinistra per vendere un quadro*[37]; *nel prossimo inverno farò parecchie esposizioni tanto in Italia che a Parigi e così la vendita verrà tutta insieme e la mia produzione sarà maggiore e migliore. Il lavoro e il caldo mi hanno un po' stancato; mi rimetterò durante l'inverno* [...][38].

Am 9. September zieht er gegenüber Soffici ein Resümee der letzten Wochen:

[...] *Ho l'intenzione di tornare a Parigi il prossimo autunno; qui in Italia non vedo il modo di risolvere il problema; troppe chiacchere, troppa confusione, troppa stizza e poco lavoro; e la pittura è una questione di lavoro continuo:* le génie est une longue patience*, diceva Ingres e se ne intendeva un po' più dei pittori d'oggi; per conto mio sono tranquillo; lavoro molto; anche dal vero; ho fatto anche delle copie di quadri antichi e questa disciplina che mi sono imposto la terrò fino alla vittoria finale.* [...][39].

Schließlich definiert er am 22. September gegenüber Soffici ihre gemeinsame Mission:

[...] *Lavora più che puoi, ché il tempo preme e se non siamo noi a salvare la pittura europea succede un disastro. - Bisogna tornare al classico, alla figura umana, alla divina pasta degli antichi, e lavorare non meno di otto ore al giorno* [...][40].

Halten wir fest: Unmittelbar nach der Entlassung aus dem Militärdienst kam es im Juli zu einem Ausbruch an Schaffenslust, die in einem deutlichen Kontrast zu den vorhergehenden Monaten zu stehen scheint. Die Aussichten auf neue Ausstellungsmöglichkeiten werden dabei für eine zusätzliche Motivation gesorgt haben.
Ein integraler Bestandteil des intensiven Arbeitsprogramms war das Kopieren nach Alten Meistern. Folgt man der Schilderung in den *Memorie della mia vita*, so bildete die Studie nach dem *Ritratto d'un ignoto* von Lorenzo Lotto dabei den Auftakt. Das Gemälde[41] selbst gilt zwar als verschollen, aber es ist wenigstens in Form einer alten Photographie aus dem Archiv der *Valori Plastici* dokumentiert (Fig. 2). Demnach beschränkte sich de Chirico auf einen Teilbereich und gab allein den Kopf wieder - sofern die Aufnahme nicht nur einen Ausschnitt der möglichweise deutlich größeren Kopie[42] vorstellt.

Führt man sich die Länge der Passage in den *Memorie* und damit die dem erstmaligen Akt des Kopierens retrospektiv zugemessene Bedeutung, aber auch den damals notwendigen praktischen Aufwand vor Augen, so könnte man das Resultat durchaus als enttäuschend ansehen: Allem Anschein nach handelt es sich um kaum mehr als einen schulmäßigen Studienkopf, wie er noch um die Jahrhundertwende in allen Kunstakademien der Welt hätte angefertigt werden können. Ob auch de Chirico alsbald Zweifel an der Gültigkeit seiner Leistung gekommen waren? Jedenfalls ließ er sein Werk zwar fotografieren, aber das Original, wenn dieser Ausdruck bei einer Kopie gestattet ist, hat ansonsten keine einzige Spur

37 Nichts ist bekannt davon, dass es de Chirico seit der Schau in der Casa d'Arte Bragaglia im Februar gelungen sein könnte, auch nur ein einziges Gemälde zu verkaufen. Erst Ende Oktober konnte er zwei Werke veräußern: *I pesci sacri* [Fagiolo dell'Arco 134] wurden von Mario Broglio in Rom, das *Autoritratto con la madre* [Fagiolo dell'Arco 139] von Fernando Agnoletti in Florenz erworben.
38 Der Brief ist publiziert in: Bolognesi, 2015, p. 153-154.
39 Der Brief ist publiziert in: Cavallo, 1987, p. 100-101.
40 Der Brief ist publiziert in: Cavallo, 1987, p. 101-102.
41 Fagiolo dell'Arco 152; Technik und Masse unbekannt; es scheint nicht signiert zu sein.
42 Diese Möglichkeit ist jedoch nur sehr theoretischer Natur, denn es gibt es keine einzige Photographie aus jenen Jahren, die tatsächlich nur einen Ausschnitt aus einem Gemälde von de Chirico wiedergibt. Dafür war das Anfertigen solcher Aufnahmen fraglos zu teuer.

Figura 2
De Chirico, *Kopie von Ritratto d'incognito*, 1919

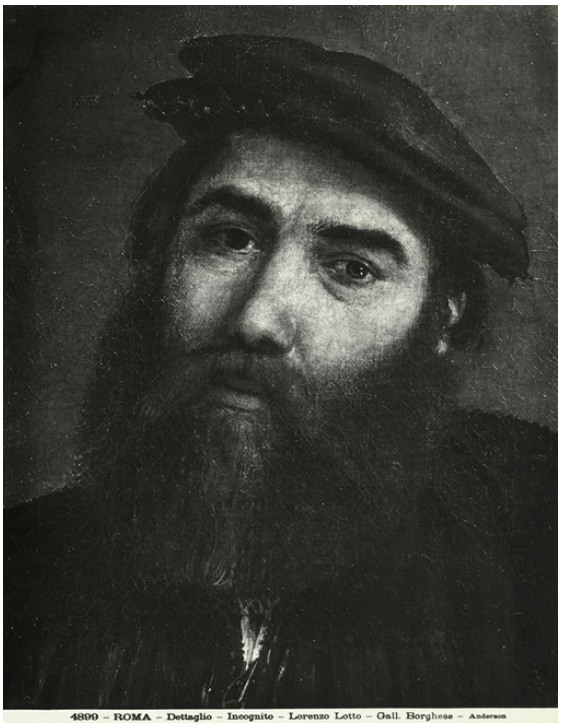

Figura 3
Lorenzo Lotto, *Ritratto d'incognito* [Ausschnitt], Archivio Alinari, Firenze

mehr hinterlassen, weder in Dokumenten noch gar in Ausstellungen.

Im Übrigen ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, dass de Chirico nicht bloß vor dem Original im Museum, sondern auch zu Hause nach einer Photographie gearbeitet hat. Es ist jedenfalls kaum vorstellbar, dass er tatsächlich nur zufällig exakt jenen Ausschnitt aus dem Gemälde von Lorenzo Lotto aufgegriffen hat, den auch eine alte Anderson-Photographie (Fig. 3) wiedergibt. Der direkte Vergleich macht dabei deutlich, dass die Kopie weniger linear und detailliert, sondern malerischer und summarischer als das Original angelegt ist.
Die qualitativ nicht sehr hochwertige Aufnahme lässt allerdings keine Aussage über die spezifische Art und Weise seiner Malerei zu. Nimmt man die verschiedenen Hinweise zusammen, so dürfte de Chirico die Kopie etwa zwischen Mitte Juli und Mitte August ausgeführt haben.

Die zwei Kopien nach Dosso Dossi und Giorgione

Wenn in der Literatur von de Chirico und seiner Praxis des Kopierens alter Meister im Jahre 1919 die Rede ist, beschränkt man sich in der Regel auf die Nennung der Arbeit nach Lorenzo Lotto. Tatsächlich hatte er gegenüber Soffici am 9. September erklärt: "ho fatto anche delle copie di quadri antichi".
Er verwendete also das Perfekt und den Plural.
Bereits knapp anderthalb Monate zuvor, am 28. Juli, hat er hingegen seiner Verlobten berichtet: "faccio delle copie dei quadri antichi, nel museo di Villa Borghese." Auch damals verwendete er den Plural, allerdings noch im Präsens, und benannte zugleich den Ort seiner Arbeit. Von welchen Kopien ist hier also die Rede?
Die ersten, wenngleich vagen Hinweise publizierte Rèpaci bereits 1941, als er die direkten Folgen des Erweckungserlebnisses von de Chirico in der Villa Borghese

skizzierte:

Decide di rimparare a dipingere come uno scolaro. Comincia a copiare nei musei. Lorenzo Lotto, Dosso Dossi e Giorgione sono i suoi primi modelli. I taccuini gli si riempion di disegni. Di ogni figura scruta vita struttura espressione colore. Lo interessano molto gli alberi, di cui studia ogni fronda con uno scrupolo analitico veramente raro. A Firenze copia Michelangelo e Raffaello[43].

Im Kern identische, aber deutlich substantiellere Angaben erhalten wir diesmal von Raffaele Carrieri, der in dem bereits zitierten Einführungstext von 1942 zu berichten weiß:

La prima rivelazione della grande pittura De Chirico l'ha a Roma durante l'estate del 1918 [sic] *davanti al Tiziano e al Correggio. Nello stesso anno, a Villa Borghese, eseguisce la copia di una testa di Lorenzo Lotto e un ritratto di donna attribuito a Giorgione. Tra l'inverno e l'autunno un cavaliere da Dosso Dossi. Due anni dopo a Firenze, alla Galleria degli Uffici, riproduce la Sacra Famiglia di Michelangelo e nel 1921, a Palazzo Pitti, la* Donna Incinta *di Raffaello*[44].

Sieht man von den unpräzisen Datierungen einmal ab, so dürfte Carrieri die mündlichen Erzählungen de Chiricos im Kern wohl zutreffend referiert haben. Den drei 1920 in Florenz verfertigten Kopien nach Michelangelo, *Sacra Famiglia* (*Tondo Doni)*, und nach Raffael, *La Muta* und *La Gravida*, werden wir uns noch im Schlusskapitel zuwenden.

Die von Rèpaci und Carrieri angezeigte Kopie nach Dosso Dossi gilt als verschollen und ist nicht einmal in Form einer Photographie überliefert. Immerhin wird sie in einigen Dokumenten erwähnt, die für die Identifizierung des Originals hilfreich sind. So übergab de Chirico am 23. Oktober 1919 insgesamt 20 Zeichnungen und 14 Gemälde in Kommission an Mario Broglio, den Initiator des Projekts *Valori Plastici*. Alle Gemälde werden unter Punkt 9 des Vertrags mit ihren Titeln und dem Erlös aufgeführt, der im Falle eines Verkaufs dem Künstler garantiert wird. Dazu gehört als die letzte Nummer: "14. Uomo con la Corazza (Copia di Dosso Dossi) L. 250 (duecentocinquanta)"[45].
Damit steht der *terminus ante quem* für die Realisierung dieses Gemälde fest. In einer zweiten, ansonsten identischen Ausfertigung des Vertrags wurde nur notiert: "14. Uomo con la corazza L. 250 (duecentocinquanta)"[46]. Dieser Eintrag wurde allerdings später durchgestrichen: Sollte oder wollte Broglio das Gemälde also erst in Kommission übernehmen, tat es aber dann doch nicht? Es gibt freilich ein Inventar der Sammlung der *Valori Plastici*[47], das nach dem 15. April 1920[48], aber vor dem 6. Juni 1921[49] erstellt worden ist. Darin werden summarisch "Venti disegni" und detailliert 15 Gemälde von de Chirico verzeichnet, darunter: "30. Uomo con corazza".
Jahrzehnte später merkte Edita Broglio an,

43 Rèpaci, 1941. Zeichnungen von de Chirico aus jenen Monaten scheinen nicht überkommen zu sein.
44 Carrieri, 1942, s.p.
45 Cfr. Maurizio Fagiolo, *Giorgio de Chirico. Il tempo di "Valori Plastici". 1918/1922*. De Luca Editore, Roma 1980, p. 84, ad Dokument 14.
46 Das Dokument ist in Transkription publiziert in: Fagiolo, 1980, p. 83-84.
47 Das Dokument ist in Transkription publiziert in: Maurizio Fagiolo dell'Arco, "*De Chirico al tempo di "Valori Plastici". Note iconografiche e documenti inediti*", in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri.* [A cura di Mauro Natale]. Electa, Milano 1984, Volume II, p. 916-923, hier p. 921.
48 In der Liste werden die gleichen 14 Werke genannt wie in dem Vertrag vom 23. Oktober 1919 - allein die als laufende Nummer 15 verzeichnete *Natura morta* ist neu hinzugekommen. Dabei muss es sich um die *Natura morta con zucche* [Fagiolo dell'Arco 138] von 1919-1920 handeln, die Broglio mit Quittung vom 15. April 1920 von de Chirico erworben hat; die Quittung ist publiziert in: Fagiolo, 1980, p. 84, doc. 4.
49 In einer unveröffentlichten Postkarte (Archivio Calmarini, Milano) bat de Chirico am 6. Juni 1921 Broglio um Geld und verwies dabei auf den bereits erfolgten Verkauf von zwei Zeichnungen. Das Inventar muss also vorher erstellt worden sein, denn es verzeichnet noch die ursprüngliche Anzahl von "Venti disegni".

es handele sich um jene Bilder, die 1921 während der Wanderschau *Valori Plastici* in Deutschland gezeigt worden sind[50]. In den Dokumenten zu diesem Unternehmen ist aber ein derartiges Werk nirgends aufgeführt.

Wie auch immer sich die Geschichte des *Uomo con corazza* im Detail abgespielt haben mag - zur Jahreswende 1920-1921 hatte de Chirico das Werk wieder zu seiner Verfügung. Am 29. Januar eröffnete in der *Galleria Arte* in Mailand eine umfangreiche Einzelausstellung, die er selbst organisiert hatte. Bezüglich der Exponate unterscheidet der Katalog zwischen zwei Blöcken, den "opere giovanili (1908-1915)" und den "opere dell'ultimo periodo (1919-1920)". Zu der zweiten Gruppe zählt auch folgendes Gemälde: "14. Copia da Dosso Dossi (dettaglio)"[51].
Die Kopie war also keineswegs nur ein zweckgebundener Gegenstand des Studiums. Vielmehr figurierte sie in der Schau - neben der Kopie des *Tondo Doni* von Michelangelo - als ein eigenständiges Kunstwerk, oder anders herum betrachtet, als eine selbstständige künstlerische Leistung.

In der Präsentation der *Copia da Dosso Dossi* in der wichtigen Ausstellung artikuliert sich die gleiche Wertschätzung dieser Arbeit, die sich bereits gut ein Jahr zuvor in dem von Broglio geforderten Garantiepreis manifestiert hatte. Die für die Kopie angesetzten Lire 250 waren nämlich exakt die gleiche Summe, die de Chirico im besagten Vertrag vom 23. Oktober 1919 auch für *metaphysische* Gemälde wie *Il Ritornante* und *Malinconia ermetica* beansprucht hat. Deutlich niedriger war mit Lire 150 hingegen der Preis für ein *Interno metafisico*. Als höchste Summe wurden indes Lire 400 gefordert, und zwar für Hauptwerke wie *Il grande metafisico* oder *Le muse inquietanti*.

Dass in allen diesen Dokumenten stets von ein und demselben Gemälde die Rede ist, lässt sich naturgemäß nicht beweisen. Sollte de Chirico jedoch 1919 oder 1920 gleich zwei Kopien nach Dosso Dossi ausgeführt haben, und sollten beide Arbeiten verloren gegangen sein? Das ist höchst unwahrscheinlich.
Wenn wir also unterstellen, dass die in verschiedenen Quellen jeweils als Kopie nach Dosso Dossi bezeichneten Gemälde identisch sind, wenn wir ferner die deskriptiven Hinweise zusammenfügen und wenn wir schließlich davon ausgehen, dass das Vorbild wiederum aus dem Museo di Villa Borghese stammt, dann ist die Frage nach dem Original nicht schwer zu beantworten: Es muss sich um *David con la testa di Golia* (Fig. 4) handeln. Die Diskussion um die damals gültige, inzwischen aber mehr als fragliche Zuschreibung dieses Bilds an Dosso Dossi kann hier allerdings nicht aufgerollt werden.
Folgt man den beschreibenden Bezeichnungen der Kopie, so hat de Chirico nur einen Ausschnitt des detailreichen Bildes von *David con la testa di Golia* adaptiert: nämlich die Figur des David. Sie scheint aus dem genuinen Kontext isoliert und jetzt offenbar auf einen namenlosen "uomo con corazza" reduziert worden zu sein, auf "un cavaliere", wie Carrieri das modifizierte Sujet der Kopie beschrieben hat. De Chirico verfuhr also wie bereits bei der Kopie nach Lorenzo Lotto und beschränkte sich auf einen Teilbereich des Vorbilds.

Mit Blick auf die dritte Kopie lassen sowohl Carrieri als auch Rèpaci den Namen Giorgione fallen. Das Sujet benannte allerdings allein Carrieri: "un ritratto di donna". Wenn wir davon ausgehen, dass das Vorbild 1919 ebenfalls im Museo di Villa Borghese ausgestellt worden war, dann kann es sich nur um das als *Ritratto d'incognita* (Fig. 5)

50 Der Hinweis ist publiziert in: Fagiolo dell'Arco, 1984, Volume II, p. 916-923; hier p. 921.
51 Cfr. *Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico*. [Catalogo. Presentazione di Giorgio de Chirico]. Milano, Galleria Arte, 20 gennaio - 12 febbraio 1921.

Figura 4
Einst zugeschrieben an Dosso Dossi, *David con la testa di Golia*, Archivio Alinari, Firenze

Figura 5
Einst zugeschrieben an Giorgione, *Ritratto d'incognita*, Archivio Alinari, Firenze

geführte Gemälde gehandelt haben. Vom Typus der Inszenierung her unterscheidet sich dieses halbfigurige Porträt nicht grundsätzlich von beiden Frauenbildnissen von Raffael, *La Muta* und *La Gravida*, die de Chirico 1920 in Florenz kopieren wird.
Die Diskussion um die zweifelhafte Zuschreibung des *Ritratto d'incognita* aus der Galleria Borghese an Giorgione - bereits Carrieri spielte darauf mit dem Zusatz "attribuito" an - kann hier ebenso wenig wie bei dem angeblichen Dosso Dossi nachgezeichnet werden.

Die von de Chirico ausgeführte Kopie des *Ritratto d'incognita* ist verschollen und nicht einmal durch eine Photographie überliefert. Auch ansonsten scheint sie keine Spuren hinterlassen zu haben, weder in Dokumenten noch in Ausstellungen. Allein der Maler Virgilio Guidi, der seinerzeit ebenfalls als Kopist arbeitete, spielte im Laufe der Jahrzehnte verschiedentlich, aber stets nur *en passant* darauf an. So weiß der mit beiden Künstlern befreundetet Kunsthändler Giorgio Zamberlan zu berichten:

Virgilio Guidi conobbe de Chirico alla Galleria Borghese mentre egli faceva una copia della Danae del Correggio, de Chirico lavorava nella stanza attigua intorno a due grandi ritratti di scuola veneziana; si avvicinò a de Chirico e si misero a conversare[52].

Der Maler selbst wird mit folgenden, präzisierenden Worten zitiert:

In un'altra sala della Galleria Borghese De Chirico dipingeva per la stessa ragione mia (lo studio per l'antico). Egli dipingeva ritratti del Cinquecento-Seicento veneziano e il suo studio era più tecnico del mio. Io verso il Correggio, andai con altre intenzioni[53].

52 Giorgio Zamberlan, *Il mercante in camera.* [Prefazione di Giorgio de Chirico]. Vallecchi Editore, Firenze 1959, p. 188.
53 Angela Gorini Santoli, *Virgilio Guidi poeta*. Mursia, Milano 1981, p. 14.

Es dürfte außer Frage stehen, dass mit diesen "*ritratti del Cinquecento-Seicento veneziano*" bzw. jenen "*due grandi ritratti di scuola veneziana*" das Männerbildnis von Lorenzo Lotto und das damals Giorgione zugeschriebene Frauenbildnis gemeint sind.
Damit sind die Quellen zu unserem Thema erschöpft, von weiteren 'römischen' Kopien aus jenen Monaten ist nichts bekannt. Anhand der Dokumente und Zeugnisse ergab sich ein Zeitraum von etwa Mitte Juli bis vielleicht Mitte September, in dem zuerst die Kopie nach Lorenzo Lotto, dann überlappend diejenige nach dem 'Giorgione' und schließlich als vielleicht gelungenste diejenige nach dem 'Dosso Dossi' erarbeitet worden sein dürften.

An diesem Punkt stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis dieser Kopien zu den eigenen Bilderfindungen in jenen Monaten. Eine erste, wenngleich auf Schlagworte reduzierte Antwort findet sich in den Lebenserinnerungen des kubistisch-futuristischen Malers Emilio Pettoruti. 1892 in La Plata geboren, arbeitete der Argentinier seit 1916 in Rom und verkehrte dort mit vielen Künstlern der Avantgarde. 1966 weiß er zu berichten:

Giorgio de Chirico and I became friends. He was working on a painting I considered rather poor and heard him say that he was going to the Villa Borghese museum to copy the old masters, for he wanted to learn to paint like them. He lived, just as he does today, preoccupied with painting techniques, though it is fair to say that in those days, given the radical change his art was going through, he absolutely needed to tackle them. He told me he had gone from a metaphysical painting, flat and literary, to a realistic one: the latter had been suddenly revealed in a dazzling way. The situation was not easy for him, since the new manner required chiaroscuro, impasto, nuances and "sfumato": in a nutshell, all that he had not practiced.
Given his temperament and his eminently literary inclinations - he loved the mythological painting by the Swiss Arnold Bröecklin [sic]*, which amounts to saying it all - leads me to believe that Realism was not his field.*
However, it took root in him, and probably because he was very intelligent he understood that his metaphysical work would not lead him very far. When I saw him in Rome he was working on a completely objective self-portrait. I visited him a few times at his home, where I met his mother, a woman of penetrating intelligence, lucidity and unusual discretion. I chatted a great deal with her, and she took on to me. She said she was happy to know we were friends.
My conversation with De Chirico, often held at the café, invariably turned to the subject of technique; he selected the topic deliberately and this flattered but also intrigued me: none of the painters that belonged to my circle were obsessed by technique[54].

An welches Selbstbildnis aber glaubte Pettoruti sich 1966 zu erinnern? Welche Werke von de Chirico sind überhaupt in jene Monate zu datieren? Bis zu seiner Übersiedlung nach Mailand Ende Oktober 1919 entstanden in Rom, so steht zu vermuten, die folgenden *post-metaphysischen* Gemälde: das *Autoritratto con la madre*[55] und das *Autoritratto con gesto oratorio*[56], die *Natura morta con melone*[57]

54 Emilio Pettoruti, *A Painter before the Mirror* [1966]. Stockcero, Buenos Aires 2006, p. 78-79. Ein Fragezeichen konnte indes noch nicht aufgelöst werden: Einerseits sind die Erinnerungen zu detailliert und präzise, um angelesen oder gar frei erfunden zu sein. Andererseits vermelden die biographischen Abrisse von Pettoruti, er wäre bereits 1917 definitiv von Rom nach Mailand übergesiedelt. Wäre es möglich, dass er de Chirico tatsächlich erst Ende 1919 in der lombardischen Kapitale kennengelernt und im Rückblick zwei Dimensionen, nämlich in Mailand Erlebtes und von Rom Erzähltes, miteinander vermischt hat?
55 Fagiolo dell'Arco 139; Öl auf Leinwand, 79,5 x 59,5 cm; signiert und datiert unten rechts: *G. de Chirico / 1919*; heute Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou [Inv. AM 1992-58. Achat 1992], Paris.
56 Fagiolo dell'Arco 141; Öl auf Leinwand, 74 x 55 cm; signiert und nachträglich datiert unten links: *G. de Chirico / 1918*; heute Privatsammlung, Italien.
57 Fagiolo dell'Arco 187; Öl auf Leinwand, Masse unbekannt, signiert unten links: *G. de Chirico*; Standort unbekannt.

Figura 6
Raffaello, *La Muta*, 1507

Figura 7
De Chirico, *Kopie von La Muta*, 1920

und das Bruststück *Diana cacciatrice*[58]. Die Aufgabe besteht also darin, die relative und die absolute Chronologie dieser vier Gemälde und jener drei Kopien zu erarbeiten.
Dabei steht in der Literatur außer Frage, dass das *Autoritratto con la madre* den Auftakt zu der *periodo museale* bildet. Und damit stellt sich das grundlegende Problem: Entstand das Doppelbildnis schon im ersten Viertel des Jahres, wie man seit der Studie von James Thrall Soby 1955 anzunehmen gewohnt ist?[59] Also "nell'inverno 1918-19"[60] oder spätestens "nella primavera"?[61] Oder ist der Beginn der Arbeit an diesem Hauptwerk nicht vielmehr erst in den Juli zu datieren, als die Schaffenslust geradezu explodierte?
Es gilt also, das Jahr 1919 genauer zu strukturieren und die einzelnen Werkabschnitte präziser zu fassen, um den Umbruch vom *metaphysischen* zum *musealen* Oeuvre im Detail besser verstehen zu lernen.

Ausblick: Die zwei Kopien nach Raffael

Die zweite Gruppe von Kopien entstand seit April 1920 in Florenz und begann mit *La Muta*[62] (Fig. 6 und Fig. 7) und *La Gravida*[63] nach Raffael (Fig. 8 und Fig. 9). Zwischenzeitlich, von Anfang November

58 Fagiolo dell'Arco 144; Öl auf Leinwand, 70,5 x 50 cm; nachträglich signiert und datiert unten rechts: *G. de Chirico / 1919*; heute Privatsammlung, Italien.
59 Cfr. James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*. The Museum of Modern Art, New York 1955, p. 156; diese Datierung geht davon aus, dass das Bild im Park Hotel gemalt worden sei, und setzt unausgesprochen voraus, dass de Chirico dort Anfang 1919 nur recht kurze Zeit mit seiner Mutter zusammen gewohnt hat.
60 Maurizio Fagiolo dell'Arco, "*Centre Pompidou: La mamma inquietante*", in: *IL GIORNALE DELL'ARTE*, Torino, N° 104, ottobre 1992, p. 20.
61 Benzi, 2002, p. 117.
62 Fagiolo dell'Arco 155; Öl auf Leinwand, 65 x 47 cm; signiert, datiert und inskribiert unten rechts: *Rafael G. de Chirico 1920*; heute Privatsammlung, Italien.
63 Fagiolo dell'Arco 154; Öl auf Holz, 65 x 49 cm; signiert und inskribiert oben rechts: *G. de Chirico da Raffaello*; heute Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Inv. 8641; donazione Isabella Pakszwer de Chirico, 1987), Roma.

Figura 8
Raffaello, *La Gravida*, 1505-1506 circa

Figura 9
De Chirico, *Kopie von La Gravida*, 1920

1919 bis Ende März 1920, lebte und arbeitete de Chirico in Mailand. Hier malte er das *Autoritratto con busto di Minerva*[64] und die kleinere Version *Autoritratto*[65], die *Natura morta con zucche e cipolle*[66] und die vielfigurige Komposition *Il ritorno del figliuol prodigo*[67].

Bereits sehr früh hatte er allerdings die Entscheidung getroffen, auch das Arbeiten nach Alten Meistern im Museum weiterzuführen. In einem undatierten, Ende November oder Anfang Dezember verfassten Brief teilte er seinem Freund Ottone Rosai mit: "In primavera verrò a Firenze a passare un paio di mesi; vorrei fare anche qualche copia nelle Gallerie"[68].

Tatsächlich kündigte Savinio am 20. März sowohl Ardengo Soffici[69] als auch Giovanni Papini[70] die Übersiedlung seines Bruders von Mailand nach Florenz für Ende des Monats an. Unmittelbar nach der Ankunft nahm de Chirico seine Arbeit wieder auf, sei es in seiner bescheidenen Pension in der Via Fra Giovanni Angelico, sei es in den herrschaftlichen Sälen des Palazzo Pitti. Die ersten Wochen stehen noch ganz im Zeichen des *periodo museale*. Sein Freund Primo Conti zum Beispiel weiß Jahrzehnte später zu berichten:

[De Chirico] mi aveva portato a vedere un

64 Fagiolo dell'Arco 142; Öl auf Leinwand, 81 x 66 cm; signiert und datiert unten links: *G. de Chirico / 1919*; heute Privatsammlung, Rom.
65 Fagiolo dell'Arco 236; Öl auf Leinwand, 60 x 41cm; (nachträglich?) signiert und datiert Mitte rechts: *G. de Chirico / 1920*; heute Privatsammlung.
66 Fagiolo dell'Arco 138; Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm; signiert und (nachträglich?) datiert unten links: *G. de Chirico / 1919*; heute Privatsammlung.
67 Fagiolo dell'Arco 143; Öl auf Leinwand, 80 x 99 cm; nachträglich signiert Mitte rechts: *G. de Chirico*; heute Privatsammlung, Mailand.
68 Der Brief ist publiziert in: Vittoria Corti, *Lettere a Rosai.* Lo Faro Editore, Roma 1994, p. 35-36.
69 Der Brief ist publiziert in: Maria Carla Papini, "*Alberto Savinio - Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*", in: *PARADIGMA*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, N° 4, 1982, p. 323-373; qui p. 371.
70 Der Brief ist publiziert in: Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1982, p. 180.

nudo di donna che allora stava dipingendo (non ricordo se si tratta della Vergine del tempo*) in una misera camera di una misera pensione presso la via Ghibellina, poggiando la tela sul marmo del cassettone dov'erano allineate, in piccole vaschette di metallo, le sue vernici*[71].

Da es keine Hinweise auf eine zweite, 1919 oder 1920 gemalte weibliche Aktfigur gibt, dürfte Conti tatsächlich der Vollendung von *La Vergine del tempo*[72] beigewohnt haben.

Bereits am 14. April, also gut zwei Wochen nach seiner Ankunft in Florenz, konnte der Chirico seiner Vertrauten Olga Signorelli zufrieden nach Rom berichten:

Io mio trovo qui ove conto di passare la primavera e l'estate e preparare il materiale per una esposizione che farò a Milano in novembre. Lavoro molto e copio anche nelle gallerie.
Ho piacere che lei legga i miei articoli; le consiglio di leggere quello che ho scritto su Raffaello – che uscirà nel 3° numero del "Convegno"[73].

Ein besonderes Augenmerk legte er in diesem Essay auf die Porträts von Raffael. Dabei verarbeitete er sicherlich auch einige 'frische' Eindrücke, die er bei seinen gegenwärtigen Studienaufenthalten in der Galleria Palatina gewonnen hatte:

Gli uomini che dipinse Raffaello nei suoi ritratti hanno svestito l'orgasmo della vita, non hanno più quell'eterna apparenza di distrazione che li segue per il modo.
Pare che la vita siasi allontanata da loro, che nessun rumore, rivelatore di esistenza, odano le loro orecchie. Come materia fosforescente che vuole l'oscurità per palesarsi, appare allora l'aspetto spettrale della persona. L'uomo così raffigurato acquista quella specie di attenzione in linea retta, che caratterizza le statue della grande arte greca.
È quest'aspetto fantasmico e statuario che stacca completamente i ritratti di Raffaello da quelli di qualsiasi altro pittore. Esso aspetto è specialmente palese in due opere: nel ritratto del papa Leone X della galleria Pitti e nel ritratto di Angiolo Dono della stessa galleria[74].

Mit programmatischem Impetus formulierte de Chirico hier am Beispiel von Raffael eine seiner ästhetischen Grundüberzeugungen, die für die 10er Jahre der *pittura metafisica* ebenso gültig waren wie für die verschiedenen Werkphasen der 20er und 30er Jahre. Als Objekte seiner praktischen Tätigkeit als Kopist wählte er indes zwei andere Bildnisse, nämlich *La Gravida* und *La Muta*, die damals ebenfalls in der Galleria Palatina beheimatet waren[75]. Das Interesse an den dortigen Porträts von Raffael teilte er im Übrigen mit Morandi, der das Museum 1918 und erneut im August 1919 besucht hatte. Am 2. Dezember 1919 berichtete er seinem Freund Raimondi nach Rom:

---

71 Primo Conti, *La gola del merlo.* [Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet]. Sansoni Editore, Firenze 1983, p. 236-237.
72 Fagiolo dell'Arco 145; Öl auf Leinwand, 83 x 61 cm; nachträglich signiert und datiert oben links: *G. de Chirico / 1919*; heute Privatsammlung, Italien.
73 Der Brief ist publiziert in: Benzi, 2002, p. 121.
74 Der Text ist wiederabgedruckt in: De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 159-165; hier p. 159-160.
75 Da de Chirico in Rom nach einem angeblichen Dosso Dossi und einem angeblichen Giorgione kopiert hat, bleibt hinzuzufügen, dass auch die Authentizität von *La Muta* keineswegs außer Frage stand; cfr. zum Beispiel: Adolf Rosenberg, *Raffael. Des Meisters Gemälde in 203 Abbildungen*. [Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 1]. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig [Dritte Auflage] 1903, p. 156-157. Darin ist *La Muta* nur im Anhang reproduziert, der "zweifelhafte und Raffael mit Unrecht zugeschriebene Gemälde" versammelt. Im Kommentar heißt es: "Das weibliche Bildnis in den Uffizien, das früher für ein Bildnis der Maddalena Doni galt, ist nicht von Raffael. Es ist den verschiedensten Künstlern, unter andern auch Leonardo da Vinci, zugeschrieben worden; jedoch steht nur so viel fest, daß es von einem florentinischen Maler herrührt und im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden ist".

[...] *Adesso sto lavorando a una copia del ritratto del Cardinal Bibbiena di Raffaello. Se per Natale nel tornare ti fermerai a Firenze vallo a trovare* [...][76].

Anders als Morandi arbeitete de Chirico nicht aus der Distanz, also nach der Erinnerung oder der Hilfe einer Reproduktion, sondern weitgehend vor dem Original im Museum. In einem Text aus dem Monat Juni resümierte er - mit einem Anflug von Selbstkritik - die bisherigen Erfahrungen, die er in Rom und Florenz als Kopist gemacht hat:

Parlando e scrivendo di pittura antica un pittore impara poco; né basta andare a girare nei musei ed estasiarsi davanti alle opere antiche; per imparare qualcosa dai musei bisogna copiarci e copiarci con colori su tela, e lavorarci a lungo e pazientemente ed accingersi a copie di grandezza eguale a quella dell'originale. E cauti bisogna andare nella scelta dei maestri, evitando tanto i veneziani quanto gli spagnoli, evitando insomma ogni pittura in cui vi sia uno stile o un naturalismo troppo palese[77].

Bezüglich des tatsächlich investierten Aufwands an Zeit lassen sich zwar keine Aussagen treffen, wohl aber hinsichtlich der Formate. Zum einen beschränkte sich de Chirico bei den 'Florentiner' Kopien nach Raffael nicht mehr nur auf einen Ausschnitt des Originals, wie er das noch bei den 'römischen' Kopien nach Lorenzo Lotto und dem angeblichen Dosso Dossi getan hatte. Zum anderen misst *La Muta* 64 x 48 cm, die Kopie 65 x 47 cm, *La Gravida* 66 x 52 cm, die Kopie 65 x 49 cm. Beide Repliken sind also tatsächlich im Format von Eins zu Eins ausgeführt worden und erfüllen somit jene zentrale Forderung, die für die Resultate dieser Studienmethode besonders bedeutsam wäre.
Anscheinend führte de Chirico beide Kopien in handelsüblichen Ölfarben aus, die er, wie es seit einigen Monaten seine Gewohnheit war, durch eigene Zusätze 'verbessert' haben dürfte. Aber während er als Bildträger für *La Muta* wie bisher eine Leinwand benutzte, verwendete er für *La Gravida* zum ersten Male eine Holztafel. Darin ist unschwer ein qualitativ neuer Abschnitt der maltechnischen Experimente seines 'Forschungsprojekts' zu erkennen. Dennoch gehören beide Gemälde stilistisch unverkennbar noch zum *periodo museale*, der durch seine scheinbare Patina, seine dunklen Bildgründe und gedämpften Farben definiert ist.

Wann wird de Chirico die beiden Kopien nach Raffael vollendet haben? Zu dieser Frage sind bislang keine Dokumente oder Zeugnisse verfügbar, sondern nur ein vager, indirekter Hinweis. In seinem bereits zitierten Text vom Juni 1920 lesen wir nämlich:

Ora che mi sono un po' spiegato sul modo in cui vedrei un ritorno alla tradizione aggiungerò ancora che molto parole divenute luoghi comuni tra i pittori che si pretendono intelligenti dovranno ora essere intese in modo diverso. Così si sentiva e si sente ancora parlare di costruzione*, di* ricerca *di* volumi*, di sincerità, di* tentativi *e* ricerche*, ecc.; vadano, quelli che usano a vanvera questi vocaboli, vadano dico a copiare nelle gallerie e allora forse avranno qualche dubbio sul significato che attribuivano alle parole:* costruzione *e* volume *e in fatto di* tentativi *e di* ricerche*, la più grande avventura che potrebbero osare per ora sarebbe quella di copiare un ritratto di Raffaello*[78].

76 Der Brief ist publiziert in: Raimondi, 1970, p. 207; cfr. auch ebd., p. 65.
77 De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 175. Es handelt sich um die Rezension der Ausstellung von Soffici, die "il 27 dello scorso maggio" eröffnet worden war, wie de Chirico schreibt. Der Text erschien im Juli-Heft von *IL CONVEGNO*, sodass er wahrscheinlich im Juni verfasst worden sein wird.
78 De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 175.

Diesen Satz dürfte de Chirico wohl kaum niedergeschrieben haben, wenn er nicht bereits eine oder gar beide Kopien nach Raffael zu seiner Zufriedenheit vollendet oder wenigstens nahezu vollendet gehabt hätte. Beim derzeitigen Stand der Kenntnisse ist also der Zeitraum April bis Juni für die Arbeit an *La Muta* und *La Gravida* anzunehmen.

Chronologisch schließt sich als dritte Florentiner Kopie die Interpretation des *Tondo Doni*[79] von Michelangelo aus der Galleria degli Uffizi an. In der Entscheidung für dieses Vorbild manifestiert sich eine grundlegende Umorientierung der Interessen und Zielsetzungen. Diesmal realisierte de Chirico seine Arbeit in einer besonderen Maltechnik, der er 1928 im *Piccolo trattato di tecnica pittorica* sogar einen eigenen Abschnitt widmete: "*Dipingere un quadro con toni luminosi simili all'affresco.*" Die Verwendung eigens fabrizierter Malmittel in Verbindung mit einem schichtweisen Aufbau der Malerei ermögliche nämlich ein außergewöhnliches Ergebnis:

Questo sistema è ottimo per rendere la luminosità interna come altrimenti solo con la tempera si può rendere[80].

Unter dem Stichwort "luminosità" lassen sich all jene Qualitäten bündeln, die er in seiner Kopie des *Tondo Doni* zu verwirklichen erstrebte. Bereits im Januar 1921 erklärte er im Katalog seiner Mailänder Ausstellung voller Stolz:

In tale copia, cui ho lavorato sei mesi, ho procurato, per quanto m'è stato possibile, di rendere l'aspetto dell'opera michelangiolesca nel suo colore, nel suo impasto chiaro e asciutto, nello spirito complicato delle sue linee e delle sue forme[81].

Und das ist der in unserem Zusammenhang entscheidende Aspekt: Mit den beiden Kopien nach Raffael endete der dunkle und kompakte *periodo museale*, mit der Kopie nach Michelangelo begann der lichtdurchflutete und lasierende *periodo classico*[82]. Der Wendepunkt, so steht zu vermuten, dürfte im Mai oder im Juni 1920 zu verorten sein.

79 Fagiolo dell'Arco 153; Öl auf Leinwand; 116 cm im Durchmesser; heute Privatsammlung.
80 In der kommentierten Ausgabe: Vacanti, 2014, p. 169-171.
81 Der Text ist wiederabgedruckt in: De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 223-224; hier p. 223.
82 Das zentrale Stichwort für die weitere Entwicklung lautet bekanntlich "Tempera" und ist konkret mit einem Namen verbunden; cfr. De Chirico, *Memorie*, 1962, p. 125: "[...] una volta, mentre copiavo al museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff, che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture a olio, sono invece tempere grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera". Die Hinwendung zur Tempera geht einher mit einer grundsätzlichen Neubewertung der Zeichnung: sie bilde die Grundlage aller klassischen und damit nicht-dekadenten Kunst. In diesem Sinne wird der Essay "*Classicismo pittorico*" zu einem Hymnus auf den "demone lineare"; cfr. De Chirico, *Il meccanismo...*, p. 224-229. Dieser Aufsatz wurde 1920 im Juli-Heft von *LA RONDA* veröffentlicht und dürfte somit im Juni verfasst worden sein.

Riassunto

Il *ritorno al mestiere* di Giorgio de Chirico nel 1919 è generalmente interpretato come un completo rinnegamento del suo passato di avanguardista. Ma come deve essere realmente collocato nella biografia dell'artista questo ritorno a un lavoro di intense ricerche tecniche?

Il presente studio getta luce sui mesi del riallineamento pittorico di de Chirico. Nel 1919 il periodo metafisico finisce in una crisi provocata dalle stroncature critiche. Una nuova esperienza di "rivelazione", la "*rivelazione della grande pittura*", più tardi collocata dall'artista nello stesso anno e descritta come una vera e propria rinascita artistica, inaugura il suo "periodo del museo": mesi di deliberato apprendistato, durante i quali de Chirico copia opere degli antichi maestri come Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, e Raffaello. Le sue riflessioni su quest'ultimo, tuttavia dimostrano la sua persistente convinzione dell'esistenza di un "aspetto spettrale" nella figura umana che deve essere rivelato dall'arte. E dopo la fitta oscurità che caratterizza le sue stesure pittoriche nel "periodo del museo", una luminosità nuova distingue le copie di Michelangelo eseguite da de Chirico all'inizio del suo "periodo classico", probabilmente nei mesi di maggio e giugno del 1920.

Abstract

Giorgio de Chirico's *ritorno al mestiere* (*return to the craft*) in 1919 is generally interpreted as a total denial of his avant-garde past, but how should this return to a rigorously technical approach to painting be qualified in terms of the artist's biography?

This article examines the months in which De Chirico redefined his pictorial technique, starting with the crisis provoked by the slating reviews that sealed the fate of his metaphysical period in early 1919. Later that year, the painter experienced a "revelation", the "*rivelazione della grande pittura*" (*the revelation of great painting*), which he described as his artistic rebirth. This event inaugurated De Chirico's "museum period", during which time he undertook a self-enforced apprenticeship, meticulously copying the works of great masters like Lorenzo Lotto, Dosso Dossi and Raffaello, with the artist's reflections on the latter revealing his conviction that the human figure conceals a "spectral aspect" that must be revealed by art. The dense tenebrous hues that characterised the pictorial layers of the "museum period" eventually gave way to a new luminosity that distinguishes De Chirico's copies of Michelangelo's works, which signaled the beginning of his "classic period", probably around May-June 1920.