ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO II n. 4
1 luglio - 31 dicembre 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 e realizzazione grafica
Lalla Pellegrino per STUDIO23ESIMO.IT

Segreteria
Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 1, 20121 Milano
e-mail info@archivioartemetafisica.org
Tel +39 02 89051406
Fax +39 02 89051554

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO II n. 4
1 luglio - 31 dicembre 2015

Sommario

Paolo Baldacci
Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918
p. 1

Paolo Baldacci e Gianluca Poldi
La camera incantata *e* Madre e figlio: *il metodo di lavoro di Carrà nel 1917 tra Villa del Seminario e la mostra alla Galleria Paolo Chini*
p. 20

Giuseppe Di Natale
Due lettere inedite di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà a Gaetano Boschi
p. 32

Alice Ensabella
"Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico".
La vendita della collezione Paul Eluard del luglio 1924
p. 39

Gerd Roos
Giorgio de Chirico und "sein" Perikles in den Jahren um 1925
p. 46

Paolo Baldacci

Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918

Le grandi mostre preparate con cura, non solo consentono un riesame attento e sotto nuova luce della documentazione di un intero periodo storico, ma permettono di fare utili confronti dal vivo di opere coeve di diversi autori e anche, come nel caso della mostra *De Chirico a Ferrara – Metafisica e avanguardie,* di effettuare analisi radiografiche e riflettografiche mai prima tentate.
La richiesta, per la mostra ferrarese di Palazzo dei Diamanti, di due opere di Carrà della donazione di Emilio e Maria Jesi, conservate a Brera ed eseguite nel 1917 a Villa del Seminario, ha fornito l'occasione per disporne il restauro e una serie di analisi, finanziate da Fondazione Ferrara Arte per quanto riguarda *La camera incantata* e da Banca Intesa per quanto riguarda *Madre e figlio*.
Queste analisi, e quelle ancora in corso, disposte in accordo con i proprietari delle opere dall'Archivio dell'Arte Metafisica, dovrebbero darci un quadro più intellegibile e completo di che cosa effettivamente accadde nella sua pittura quando, per combinazione della sorte e per insistenza di Soffici, Carrà entrò finalmente in contatto, alla fine di marzo del 1917, con i fratelli de Chirico.
Già ora, in seguito a riflessioni più attente e alle analisi fatte sui due dipinti di Brera, siamo in grado di stabilire alcuni punti fermi. Anzitutto, possiamo affermare con sicurezza che a Villa del Seminario, tra il 10 aprile e la sua partenza poco dopo la metà di agosto, Carrà portò a termine quattro quadri: *Solitudine, La camera incantata, La musa metafisica, Madre e figlio*. Avrebbe avuto il tempo per iniziarne un quinto ma non vi è nessuna certezza[1].
A parte ogni altra considerazione di carattere iconografico e stilistico, la ricostruzione è resa sicura da una doppia testimonianza di Carrà, che elenca le quattro opere con i titoli nelle sue memorie, ma soprattutto ne parla nella lettera inedita a Gaetano Boschi del 17 dicembre 1920 pubblicata in questo stesso numero di "Studi OnLine"[2]:

Mi affretto a rispondere alla sua lettera, dicendo che dei quattro quadri fatti all'ospedale tre sono stati venduti da tempo e l'ultimo che mi rimane si trova a Berlino, dove si è inaugurata in questi giorni una mia esposizione personale.
Si tratta del quadro di cui le invio la fotografia. Mi spiace di non poterla quindi accontentare come vorrei. Spero tuttavia che anche la riproduzione in bianco e nero le possa servire allo scopo.

Carrà invia a Boschi la foto, poi pubblicata su "L'Illustrazione Medica Italiana" nel marzo 1921, della prima versione di *Solitudine,* unico quadro di quel periodo di cui ancora disponeva. La *Musa metafisica* era stato infatti acquistato nel maggio del 1918 dal pittore Armando Spadini durante la mostra alla Galleria dell'Epoca a Roma, mentre *Madre e figlio* e *La Camera incantata* erano già passati, nel dicembre precedente, il primo alla raccolta Piccoli e il secondo a quella dell'avvocato Dello Strologo durante la

1 *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 222-223.
2 Carlo Carrà, *La mia vita*, (1943), in *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, p. 699 e Giuseppe Di Natale, *Due lettere inedite di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà a Gaetano Boschi,* "Studi OnLine", a. II, n. 4, 1 luglio-31 dicembre 2015, pp. 32-38.

personale milanese alla Galleria Chini[3].
Queste precisazioni sono importanti perché permettono di concludere che, mentre *Solitudine* subì le trasformazioni che conosciamo solo poco prima di essere venduto dallo stesso Carrà nel 1926 alla storica dell'arte zurighese Carola Giedion-Welker, gli altri tre quadri, non più in suo possesso fin dal 1918, ci sono conservati così come furono dipinti a Villa del Seminario ed esposti nella mostra alla Galleria Paolo Chini di Milano nel dicembre del 1917. Le tavole di "Valori Plastici" del 1919 e del 1921 (vedi nota 3) riproducono infatti i quadri nella condizione attuale.
Le numerose varianti in corso d'opera, i ripensamenti, le aggiunte e gli spostamenti di figure essenziali nell'economia della composizione, rivelate dalle riflettografie e dalle radiografie eseguite su *La camera incantata* e su *Madre e figlio* (per i quali si veda l'articolo in questo stesso numero di "Studi OnLine" a pp. 20-31), hanno dunque una particolare importanza perché rivelano che i "tempi lunghi" e i continui ripensamenti della pittura di Carrà non dipendono solo dal fatto che, lasciata Ferrara, egli sentì il bisogno di affrancarsi dall'iconografia troppo dechirichiana e di cancellarne molte tracce, ma sono inerenti al suo metodo di lavoro perché si riscontrano anche nei quadri che egli dipinse a Villa del Seminario e sui quali non ebbe poi più occasione di tornare[4].

Per seguire lo sviluppo dell'influenza di de Chirico su Carrà e i successivi tentativi da lui fatti per liberarsene, si può partire dai quattro quadri di Villa del Seminario.
Solitudine dipende profondamente dal dipinto *Les Jeux du savant*, datato maggio 1917, e dal disegno *La sposa fedele,* che presenta lo stesso tipo di manichino dalla schiena scarnificata, mentre la lavagna viene dalle composizioni di de Chirico con manichini in una stanza davanti alle lavagne, di cui Carrà sicuramente poteva conoscere almeno qualche disegno. La struttura della fuga prospettica, con la successione di vani e porte fino alla finestra sul fondo, era quasi identica a quella del quadro citato e fu modificata e semplificata nel 1926. **TAV. I**
La musa metafisica, sviluppa in forma di manichino il tema tipicamente carraiano della "Bambina/Antigrazioso". La solida struttura da bassorilievo romanico viene ingentilita dall'abito da tennista, preludio di una delle più riuscite figure metafisiche di Carrà, quella della *Figlia dell'Ovest*. La racchetta, che in forma lignea piatta funge da testa di manichino in un paio di quadri e disegni di de Chirico, è un motivo prediletto di Carrà, e tipicamente ferrarese in quanto il gioco della racchetta, antenato del tennis, sarebbe stato inventato o perfezionato proprio a Ferrara alla metà del '500 da Alfonso II d'Este che vi dedicò in città almeno sei edifici appositi. Le scatole con la carta geografica dell'Istria e con gli edifici sono invece interamente desunte da de Chirico così come l'eco della tenda indiana trasformata in tronco di piramide colorata. **TAV. II**
Nei tormentatissimi *Camera incantata* e *Madre e figlio* si realizzano i primi tentativi di Carrà per distinguersi dal compagno rielaborando i propri manichini in modo indipendente. Mentre quelli di de Chirico si avviano sempre più ad essere i sostituti simbolici di una condizione umana (il filosofo/

3 Vedi Federica Rovati, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Scalpendi, Milano 2011, p. 111 e nota 83. La presenza di *Madre e figlio* nella raccolta Piccolo è documentata dalla tavola f.t. in "Valori Plastici", a. III, n. 1, 1921, mentre la *Camera incantata*, riprodotta in "Valori Plastici", a. I, n. 6-10, giugno – ottobre 1919, è documentata come proprietà Dello Strologo solo nel 1930. La lettera inedita di Carrà a Gaetano Boschi attesta tuttavia che ambedue i quadri erano già venduti prima del dicembre 1920 e quindi conferma l'ipotesi di Federica Rovati che la vendita risalga alla mostra milanese, il cui successo commerciale è attestato da una cartolina di Carrà a Papini del dicembre 1917.
4 Le indagini in corso su *Solitudine* saranno probabilmente in grado di dirci se anche il primo stato del quadro, precedente le modifiche effettuate nel 1926, aveva avuto la stessa genesi tormentata.

poeta, il grande metafisico ecc.), quelli di Carrà affidano il loro impatto emotivo alla semplice somiglianza evocativa di esseri reali: il cranio di cuoio da parrucchiere con la cucitura e la parrucca ben posizionata al sommo, i busti femminili guarniti di elementi metallici ma anche ricoperti di stoffe variegate, il piccolo manichino maschile col vestito alla marinara ecc. La totale assenza di valenze simboliche in un'iconografia che si avvaleva solo di richiami e associazioni visive, ed era quindi concettualmente meno impegnativa, fece sì che i manichini di Carrà esercitassero sugli artisti della nuova oggettività e del dadaismo un'influenza superiore a quella dei manichini di de Chirico.

In ambedue i quadri appaiono oggetti, come la libbra metrica, il rocchetto di Ruhmkorff (generatore di alta tensione) e il misuratore di potenza graduato, che Carrà aveva visto nel laboratorio di fisica di Giuseppe Bongiovanni, il meteorologo e astronomo il cui studio si trovava in una delle torri del Castello Estense e che de Chirico e Savino avevano trasformato in una figura chiave della mitologia ferrarese. Una piccola interessante mostra degli strumenti usati da Bongiovanni, svoltasi contemporaneamente alla rassegna di Palazzo dei Diamanti ha permesso di fare questi interessanti raffronti[5]. **TAV. III**

Poco dopo la metà di agosto del 1917 Carrà lasciò Ferrara con due mesi di licenza che poi si trasformarono in definitivo congedo.

A Milano si accinse a preparare la mostra personale alla Galleria Paolo Chini che avrebbe avuto luogo a dicembre. Sulla mostra, che tra disegni, guazzi, collages e dipinti a olio presentava ben 73 opere del periodo futurista, cubo-futurista, antigrazioso e metafisico, ha svolto un articolato studio Federica Rovati, dal quale risulta che le opere metafisiche esposte erano le seguenti, tutte – tranne due – presenti nella mostra ferrarese:

1. *Il cavaliere dello spirito occidentale* 1917
   Ferrara 2015, n. 64
2. *L'ora del manichino* non identificato
16. *Il gentiluomo briaco** 1916-1917
   Ferrara 2015, n. 47
18. *Il Dio Ermafrodito* 1917
   Ferrara 2015, n. 41
19. *Natura morta* 1917
   Ferrara 2015, n. 49
20. *La camera incantata* 1917
   Ferrara 2015, n. 36
21. *La Musa Metafisica* 1917
   Pinacoteca di Brera
24. *La Pitonessa* 1917
   disperso
25. *Natura morta** 1917-1918-1919-20?
   Milano, collezione privata
26. *Solitudine** 1917-1926
   Ferrara 2015, n. 35
27. *Penelope** 1917-1919
   Ferrara 2015, n. 65
28. *Realtà metafisica** 1916-1917-19??
   Ferrara 2015, n. 39
29. *Natura morta*
   non identificato
30. *Madre e figlio* 1917
   Ferrara 2015, n. 37
65. *Studio per il quadro* L'Ermafrodito
   (disegno) non identificato

NB: i titoli seguiti da un asterisco sono quelli dei quadri che hanno avuto successive rielaborazioni sulla medesima tela; la prima data indica la prima versione, le altre date le versioni successive fino a quella attuale.

Escluse quelle non identificate, rimangono da prendere in considerazione otto opere, due delle quali, cioè il *Gentiluomo briaco* e *Realtà metafisica*, risalivano al 1916 e furono da Carrà modificate per adattarle al nuovo stile[6].

Il *Gentiluomo briaco*, come ho sostenuto nel catalogo della mostra ferrarese, non perde

5 *Fisica e Metafisica? La scienza ai tempi di De Chirico e Carrà*, Ferrara, Palazzo Turchi di Bagno, 14 novembre 2015 – 30 gennaio 2016.

6 Del *Gentiluomo briaco,* al quale Carrà mantenne la data '916 anche dopo gli interventi del 1917, esiste una descrizione lirica, ma indicativa degli elementi che poi furono tolti, su "La Voce" del giugno 1916. La versione di *Realtà metafisica* esposta alla Galleria Chini, rielaborata nel '17 con elementi desunti da de Chirico, era datata '916 sotto la firma sul parallelepipedo appena sotto il termometro. Ciò significa che il quadro manteneva, come il *Gentiluomo briaco,* una relazione ancora forte con l'originaria composizione del '16, che tuttavia non ci è dato di poter ricostruire se non con le analisi che si auspica di poter fare.

del tutto le caratteristiche del precedente periodo antigrazioso e si ricompone in uno spazio depurato e sobrio che mantiene le qualità migliori dell'artista senza troppo indulgere alla nuova iconografia, salvo che per il bastone "fieraiolo" a strisce colorate. Le nuove indagini in corso potranno sicuramente chiarire meglio quali furono le modifiche apportate alla precedente composizione, di cui abbiamo una sommaria e lirica sintesi letteraria scritta dallo stesso Carrà nel 1916.

Più complesso appare il problema di *Realtà metafisica*, oggi drasticamente ridotto di dimensioni (quelle originali erano circa 91,5 x 66,5 cm) e noto col titolo *Composizione TA*. Dalla foto del quadro esposto alla Galleria Paolo Chini, conservata nel fondo Carrà al MART di Rovereto, non è facile capire quale parte di esso possa conservare tracce della composizione del 1916: forse il frammento con la modanatura in gesso e i due strani "gambali" distesi orizzontalmente. Certo risalgono al rientro a Milano nell'agosto del 1917 la colonna di mercurio graduata applicata sul parallelepipedo chiaro (bianco?) e le lettere maiuscole, oltre alla "scatola" che contiene la casa con le due finestre e l'arcata, tutti elementi che derivano dal dechirichiano *Rêve de Tobie* dipinto a Villa del Seminario. Particolare curioso e per ora inspiegabile è quel piano sghembo, poi eliminato, che appare in basso a destra e sul quale posano delle forme geometriche che sembrano trasparenti: due coni e un parallelepipedo rettangolo. Esso trova comunque un riscontro nella riflettografia a infrarossi di *Madre e figlio*, che ci mostra, in basso a sinistra e sul piano di posa, delle forme geometriche ugualmente "trasparenti" (cubi sovrapposti, triangoli ecc.). La data in cui avvenne la riduzione della tela e l'ulteriore modifica allo stato attuale non è facile da stabilire e va probabilmente spostata a ridosso della Seconda guerra mondiale (il quadro compare nello stato odierno in una mostra Bolognese del 1948).

In questa sequenza non è facile collocare *La Pitonessa*, quadro oggi disperso e allora acquistato insieme ad altri dalla Marchesa Luisa Casati. Il titolo, sinonimo della *Pizia*, sacerdotessa vaticinatrice dell'oracolo delfico, indica una dimestichezza coi temi oracolari cari a de Chirico e anche l'iconografia è una delle più strettamente dechirichiane di questo periodo. Il quadro, che, stando alla dimensione della firma come appare nella fotografia, non doveva essere molto grande, potrebbe essere stato iniziato a Ferrara e portato a termine a Milano[7].

Per distinguersi da de Chirico in vista della mostra personale che stava organizzando, e soprattutto nell'eventualità che nella stessa mostra fossero esposte anche opere dell'amico rivale, Carrà mise in atto una strategia complessa.

Da un lato, per dare l'impressione di continuità più che di una frattura, gli sembrò necessario far vedere che due suoi temi classici, quello delle "forme di una donna" e quello del "cavaliere all'inseguimento", venivano ripresi col nuovo stile ed esposti accanto agli esemplari futuristi. Dall'altro fece il massimo sforzo per imprimere un suo carattere personale all'iconografia del manichino e a quella metafisica in generale, che in *Solitudine* e nella *Pitonessa* mostrava legami ancora troppo stretti con quella del compagno ferrarese. A questo scopo si servì dei mezzi più disparati, ricorrendo in pari misura alla pittura del Quattrocento, a Derain, come già aveva fatto nel periodo antigrazioso, e alle sculture polimateriche di Archipenko.

Penelope e il *Cavaliere dello spirito occidentale* erano esposti nella stessa sala in cui si potevano vedere sia *Simultaneità (Donna al balcone),* 1913, e *Forme di una donna,* 1913 (disegno), sia *La velocità scompone il cavallo* (noto anche come *Cavallo e cavaliere*), 1913, e *Ulano + Paesaggio belga*, 1915 (collage). Il cerchio si sarebbe chiuso se fossero stati esposti anche il collage

7 Una lettera a Francesco Meriano del 6 agosto 1917 ci informa che a quella data Carrà aveva già terminato il quarto quadro e quindi potrebbe aver dedicato i 10/12 giorni che ancora gli rimanevano ad iniziarne un quinto.

Inseguimento, 1915, oggi nella collezione Mattioli, e il dipinto perduto del 1913 *Forme e odori di una donna*, noto da una foto del 1915 sul "San Francisco Chronicle", di cui tuttavia era esposto lo studio preparatorio.

Le vicende di *Penelope* indicano senza possibilità di dubbio che il quadro subì la trasformazione attuale tra il 1919 e il 1920, cioè prima di essere consegnato a Mario Broglio per il ciclo di mostre di "Valori Plastici" in Germania[8]. Negli anni Trenta esso è pubblicato nello stato attuale come proprietà di Mario Girardon, il socio di Broglio a cui toccarono diversi quadri in seguito alla liquidazione della società tra il 1925 e il 1930. È sicuramente il quadro metafisico di Carrà che, tra tutti, mantiene l'impianto più futurista: infatti il manichino di profilo si inserisce in uno spazio chiuso analogo a quello di *Les Jeux du savant,* ma mostra echi assai evidenti della compenetrazione di piani geometrici che caratterizzava sia il disegno sia le due composizioni precedenti (*Simultaneità* e *Forme e odori di una donna*). **TAV. IV**

Nel dipinto, e questa mi sembra la novità più interessante, è anche possibile ravvisare la chiara influenza di alcune opere di Archipenko del 1913 e 1914: *Cirkus Medrano* (*Médrano I*), *Médrano II* e *Portrait de Madame Archipenko*[9]. L'influenza, già palese nella prima versione, lo è ancor più nella seconda risalente, come abbiamo visto, al 1919 circa, e si limita alla parte superiore della figura, dove l'elemento cilindrico che costituisce il collo e la combinazione di forme geometriche triangolari che forma la testa, piatte nella seconda versione ma di accentuata volumetria nella prima, rinviano chiaramente ai complessi polimaterici di Archipenko. La ripresa del processo creativo dello scultore russo, sul quale torneremo più avanti anche per quanto riguarda de Chirico, si fa ancora più evidente nella versione finale del 1919 per la sommaria e schematica riproduzione dei tratti anatomici che appaiono come dipinti su elementi costituivi di legno o metallo assemblati assieme, come nelle sculture di Archipenko. **TAV. V**

Veniamo ora al *Cavaliere dello spirito occidentale*, forse l'opera migliore di quell'epoca, in cui Carrà dimostra di aver assimilato ed elaborato in modo indipendente un proprio stile metafisico. Del quadro esiste una foto d'epoca che ce lo mostra nello stato in cui fu esposto a Milano nel 1917, identico a quello attuale.

La compenetrazione futurista dei piani, che in *Inseguimento* del 1915 si era trasformata in incastro geometrico di frammenti di carta di giornale incollati, diventa la riproduzione pittorica di un assemblaggio di legni tenuti assieme da chiodi raffigurante un manichino a cavallo, piegato nella posizione di chi è lanciato all'inseguimento, ma completamente immobile come una statua, così come immobile è il suo cavallo giocattolo, con le gambe anteriori e posteriori unite. La spazialità del quadro richiama atmosfere quattrocentesche che ricordano Paolo Uccello e Piero della Francesca. L'elemento che conferisce profondità alla composizione, e quel tanto di dinamismo spaziale necessario a liberarla dall'impressione "piatta" del puzzle, è la costruzione isodoma di blocchi di pietra che spartisce lo spazio sul fondo verso destra. Essa ricorda intensamente uno dei deteriorati affreschi delle storie dei santi eremiti dipinte da Paolo Uccello nel chiostro di San Miniato. Lo studio di Paolo Uccello si rivela d'altronde anche nella fissità scultorea del cavallo e

8 Le mostre in Germania iniziano a Berlino nell'aprile del 1921. Non sappiamo con precisione la data in cui *Penelope* fu consegnato a Broglio, ma, stando ad altri documenti che riguardano de Chirico e Morandi il passaggio deve essere avvenuto nella seconda metà del 1920. Da un contratto del 3 aprile 1921 tra Broglio e Girardon, *Penelope* risulta appartenere personalmente a Mario Broglio (vedi Flavio Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n. 26, Fondazione Cini, Venezia 2002, Appendice I, 3, p. 506).

9 Per le date e le informazioni su Archipenko mi riferisco all'importante tesi di dottorato di Ilaria Cicali, *L'opera di Archipenko: un artista nel contesto della scultura contemporanea. 1909-1914*, Università di Firenze/Université Paris Ouest Nanterre, 2013, che contiene l'intera catalogazione dell'opera di quel periodo. Ringrazio la dottoressa Cicali per avermene resa disponibile una copia e la professoressa Maria Grazia Messina per la segnalazione.

nella scelta della doppia fuga prospettica determinata dall'angolo dei due muri che si incontrano, come nel *Miracolo dell'Ostia profanata* della Galleria Nazionale di Urbino. Il lastricato geometrico azzurro e ocra è debitore, da un lato, sempre agli affreschi di San Miniato, ma per una altro verso ci conserva l'eco di una attenta osservazione del pavimento della *Flagellazione* di Piero, anch'essa conservata a Urbino. **TAV. VI**

Ma anche in questa calibrata spazialità quattrocentesca si inserisce l'apporto di Archipenko che Carrà utilizza per differenziarsi da de Chirico. Le losanghe colorate patriotticamente tricolori che caratterizzano il corpo del cavaliere e lo rendono differente dai manichini del metafisico vengono da un'altra famosa scultura di Archipenko, che Carrà, e anche de Chirico, conoscevano molto bene: *Carrousel Pierrot*, gesso dipinto della seconda metà del 1913 oggi al Museo Guggenheim di New York. La stessa decorazione a losanghe del corpo del manichino la ritroviamo nell'*Ovale delle apparizioni*, quadro del 1918, dipinto dopo la chiusura della mostra alla Galleria Paolo Chini sotto l'impressione della *Natura morta evangelica II* che de Chirico gli aveva inviato a Milano (la prima versione, più tozza, non si discosta sostanzialmente dalla seconda, che, come nel caso di *Penelope*, deve risalire al 1919-20).

Si deve allo studio di Federica Rovati su Carrà "metafisico"[10] il primo suggerimento a rivolgere l'attenzione alle opere dello scultore russo, ben note a Carrà e a de Chirico non solo per averle viste al Salone degli Indipendenti nel marzo 1914, dove avevano suscitato scalpore, ma anche per il grande apprezzamento di Apollinaire, che ad esse aveva dedicato tutte le illustrazioni del numero di giugno 1914 de "Les Soirées de Paris". In particolare, la Rovati aveva notato assonanze tra la posizione stranamente inginocchiata del manichino femminile in un disegno di Carrà del '17 e la posizione disarticolata di *Médrano I*, oltre che il passaggio diretto, in un disegno di Carrà di quel periodo, del ricamo che orna il gonnellino della ballerina in *Médrano II* e, subito dopo, nel tronco di cono centrale che forma il corpo del manichino nell'*Ovale delle apparizioni*, 1918. **TAV. VII**

Da qui, approfondendo i passaggi di proprietà e la storia delle sculture, si è arrivati ad assegnare ad Archipenko un ruolo più importante di quanto non si potesse immaginare, anche per quanto riguarda lo sviluppo dei manichini di de Chirico, come vedremo più avanti.

Concludiamo, ora, per quanto riguarda il percorso di Carrà fino alla mostra milanese del dicembre 1917. Delle tre nature morte esposte che probabilmente appartenevano a questo periodo solo due sono identificate ed esistono tuttora: una è la *Natura morta con la squadra* oggi al Museo del Novecento di Milano, e l'altra la *Natura morta con testa di gesso* in collezione privata milanese. Il confronto di questi due quadri rivela un'attitudine creativa che potremmo definire quasi schizofrenica, di cui per altro Carrà, sensibilissimo ad ogni influsso esterno, aveva dato prova già in altri momenti, all'incrocio tra futurismo, cubismo e primitivismo. Certo è che a guardare le immagini delle opere esposte alla Galleria Paolo Chini sembra di trovarsi di fronte ad almeno tre pittori diversi, uno dei quali, ogni tanto, sferra dei colpi geniali di straordinaria modernità.

È quello che accade nella *Natura morta con la squadra*, dipinto che – come attesta la riproduzione nel catalogo della mostra romana alla Galleria dell'Epoca del maggio 1918 – uscì dallo studio dell'artista nel novembre o dicembre del 1917, senza ripensamenti, così come si presenta oggi.

Il quadro, che ebbe immediata ripercussione sull'opera di Morandi e fu subito preso a

10 F. Rovati, *Carrà metafisico negli anni di guerra 1917-1918* in: *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 18 luglio 2010), a cura di Paolo Baldacci, Guido Magnaguagno, Gerd Roos, Mandragora, Firenze 2010, pp. 69-75 ora in F. Rovati, *Carrà tra futurismo*… cit., pp. 129-135.

modello dal gruppo francese de "L'Ésprit Nouveau", fonde la lezione plastica del Derain 1911-12 – artista che Carrà, autore della monografia del 1924 di "Valori Plastici", conosceva molto bene – con la geometrica spazialità delle tarsie lignee quattrocentesche, che avevano in Ferrara e nel suo territorio il loro principale centro di irradiamento. L'architettura degli interni dechirichiani è ormai lontana e Carrà è riuscito a creare uno stile metafisico autonomo, anticipatore del purismo, senza "narrar favole strane" e privo di quelle "fabulose apparizioni" che tanto avrebbero irritato Roberto Longhi. **TAV. VIII**
A un livello molto inferiore si colloca la *Natura morta con testa di gesso*, quadro di nuovo tormentato e irrisolto, di cui sono noti da foto d'epoca due stati precedenti, il primo dei quali, con le zone cerebrali della testa in gesso dadaisticamente numerate e delimitate da un tratteggio, fu quello esposto a Milano nel dicembre del 1917. Le varianti successive (abolizione del tavolato prospettico, innalzamento della linea d'orizzonte con cancellazione della parte inferiore del busto, abolizione progressiva dei numeri, modifica del blocco di legno e del modellato della testa) risalgono con tutta probabilità al 1919 e conferirono al dipinto quell'atmosfera purista alla quale Carrà sembrava ormai mirare con determinazione. **TAV. IX**
Tra tutti i quadri della mostra milanese il più purista, insieme alla *Natura morta con la squadra*, è tuttavia *Il Dio Ermafrodito*, pubblicato, già nello stato attuale, in una tavola f.t. de "La Raccolta" nel marzo del 1918 come proprietà dello scrittore e editore Umberto Notari. Una lontana eco di de Chirico si conserva nella misteriosa porta socchiusa, che ritroveremo nel *Figlio del costruttore* e che deriva dal disegno *Il Ritornante* e dal quadro omonimo. Il tema del quadro, come ha chiarito Federica Rovati, testimonia di una comunanza di interessi e di letture che univa Carrà, Savinio e de Chirico, a riguardo della figura mitico religiosa dell'Ermafrodito e sulla tradizione esoterica della bisessualità "perfetta" delle più antiche divinità semitiche e mediterranee. Da un punto di vista formale, l'opera è del tutto indipendente dall'iconografia di de Chirico e segna una tappa importante verso il recupero di un filone espressivo autonomo che si ricollega al *Gentiluomo briaco* facendo da ponte con l'ultima versione del *Figlio del costruttore* e con *La figlia dell'Ovest*.

E ora, per concludere, torniamo ad Archipenko e al suo ruolo di ago della bilancia nel dare e avere tra Carrà e de Chirico.
Nato a Kiev nel 1887, Alexander Archipenko si era trasferito a Parigi ventunenne nel 1908 e aveva cominciato ad esporre nei Salons fin dal 1910. Nel 1913 era già celebre nell'ambiente delle avanguardie tanto da essere incluso tra i partecipanti del leggendario Armory Show di New York. Al Salone degli Indipendenti del marzo 1914 e nella successiva selezione presentata alla Galerie Giroux di Bruxelles in maggio raggiunse una notorietà mondiale per lo scandalo suscitato dalle sue sculture polimateriche *Médrano I* (seconda metà 1913), *Médrano II* (1913-14), e dai gessi *Carrousel Pierrot* (policromo, seconda metà 1913), *Boxe* (1913-14) e *Le Gondolier* (1914). Apollinaire gli dedicò le illustrazioni del numero 25 de "Les Soirées de Paris", del 15 giugno 1914, dove furono pubblicate *Femme à la toilette*, 1914, *Portrait de M.me Archipenko*, 1914, *Boxe* e *Statuette*, rispettivamente con le date 1913 e 1914.
Sia de Chirico, che viveva a Parigi e che fu una delle *vedettes* del Salon des Indépendants 1914, sia Carrà, che in quei mesi era nella Ville Lumière con Soffici e Papini, ebbero modo di vedere le sculture e le loro riproduzioni sui giornali. Ma quel che è rimasto per lo più inosservato è che l'acquirente di *Médrano II*, di *Carrousel Pierrot* e di *Boxe* fu il pittore fiorentino Alberto Magnelli, coetaneo e futuro grande amico di de Chirico, che al termine della sua permanenza a Parigi, nel mese di giugno, portò con sé le sculture in Italia sistemandole nella casa di famiglia a Firenze. Questo fece sì che, soprattutto *Médrano II* e *Carrousel Pierrot*, continuassero a esercitare

la loro influenza al di là del ricordo lasciato negli artisti dal memorabile ultimo Salone d'anteguerra.

Diversamente che per Carrà, le sculture di Archipenko ebbero un effetto quasi immediato sull'iconografia di de Chirico. Nelle loro prime formulazioni della primavera 1914, infatti, i manichini sono statue cha vanno via via assumendo l'aspetto di "uomini di sarti", cioè di manichini da sartoria con le imbastiture degli abiti ben visibili: *J'irai ... le chien de verre*[11], *La Vision du conspirateur*[12], *La Nostalgie du poète*[13]. Già nell'inverno successivo, tuttavia, il loro petto si presenta ricoperto di placche di metallo avvitate o inchiodate (*Le Vaticinateur* e *Le Duo*, 1914-15)[14]. Ancora in questa fase essi mantengono però un aspetto umanoide in molte parti del corpo modellate come quelle di fantocci di stoffa che imitano l'anatomia dell'uomo: il ventre molle, le gambe e soprattutto i piedi.

Alla fine del periodo di Parigi, il corpo dei manichini tende a non essere più visibile e nel periodo di Ferrara compaiono per lo più solo teste o busti, con grande varietà di formulazioni, sempre meno antropomorfiche e più artificiali o meccaniche. Quando il manichino si ripresenta intero, sul finire dell'estate del '17, è profondamente cambiato e ha assunto quella che diventerà con poche varianti la sua forma definitiva.

Nel cambiamento ebbe un ruolo importante una visita a Magnelli, preannunciata da una lettera del 29 marzo 1916: "sarò senza dubbio a Firenze domenica 2 aprile oppure lunedì e verrò a trovarti"[15].

Poco più di un anno dopo il rapido passaggio da Firenze, de Chirico dipinge *Il Trovatore* e *Il Ritornante* ricordando perfettamente molti elementi di *Médrano II*: la pedana di legno, che isola il personaggio dall'ambiente circostante conferendogli qualcosa di monumentale; le articolazioni da burattino e la soppressione di ogni somiglianza con l'anatomia umana; l'atrofizzazione del piede, che in Archipenko è quasi uno zoccolo – ripreso direttamente da Carrà – mentre in de Chirico rimane una escrescenza carnosa ma strutturata come il piede ungulato di un capripede, forse una velata allusione alla componente dionisiaca della gaia scienza dei *Troubadours*. **TAV. X**

Che de Chirico avesse ben presenti le sculture di Archipenko, compreso il *Médrano I,* che probabilmente andò distrutto proprio in quegli anni, è dimostrato anche dalla posizione inginocchiata su una pedana del manichino presente nel *Ritornante* (disegno del 1917 e quadro dell'inverno 1917-18)[16] e dal fatto che si ricorderà di questa prima versione di Médrano ancora nel 1925, dipingendo lo strano quadro intitolato *Le confiseur de Péricles.* **TAV. XI**

---

11 Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, n. 72, p. 252.

12 Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*... cit., n. 73, p. 253.

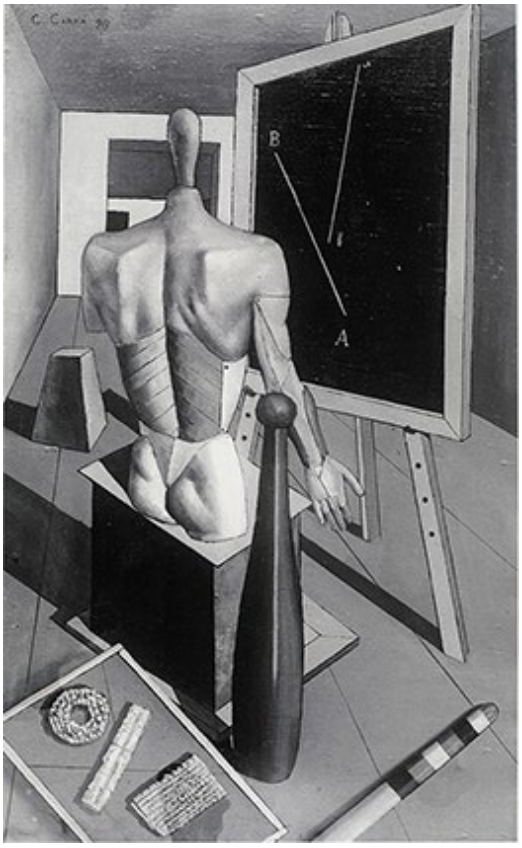
13 Ivi, n. 74, p. 254.

14 Gli apporti all'iconografia dei manichini dechirichiani sono numerosi e spaziano dalle suggestioni letterarie (Pulci, Savinio, Apollinaire) a quelle formali delle sculture di Brancusi, di Boccioni e di Archipenko o dei bozzetti teatrali di Gordon Craig e dello stesso Savinio. Vedi P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*... cit., pp. 256-263, e Giovanni Lista, *Giorgio de Chirico, Suivi de l'Art métaphysique*, Hazan, Paris 2009, p. 128 e seguenti. In particolare, il primo a trasferire le suggestioni formali di *Médrano II* (soprattutto il torace della marionetta in ferro battuto) nella descrizione dei personaggi dei *Chants de la mi-mort* (les hommes de fer forgé) fu Alberto Savinio, e sarebbe stato un suo bozzetto, oggi perduto, per la relativa pièce teatrale pubblicata sull'ultimo numero de "Les Soirées de Paris" (luglio-agosto 1914) a ispirare gli sviluppi iconografici del manichino di de Chirico (Raffaele Carrieri, *Giorgio de Chirico,* Garzanti, Milano 1942, s.n.p.).

15 *Magnelli*, a cura di Daniel Abadie, Centre Georges Pompidou, Paris 1989, p. 187.

16 Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*... cit., cat. D 84, p. 373.

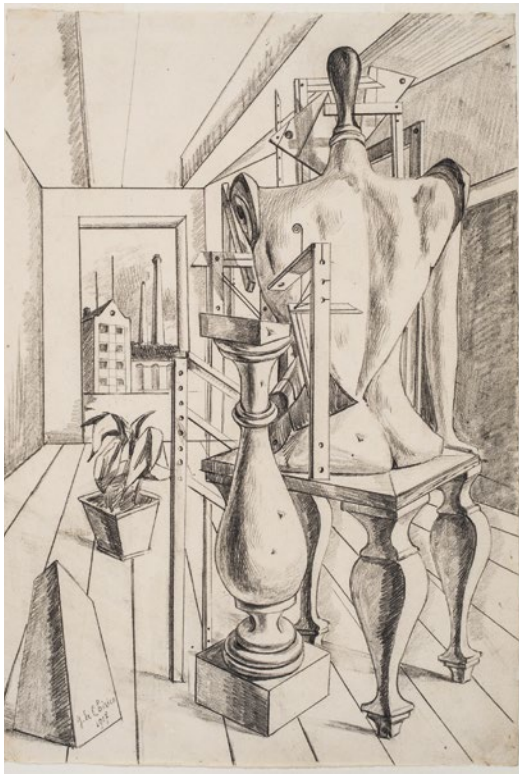
TAVOLA I



a.

b.

c.



d.

a. Carrà, *Solitudine*, 1917 (prima versione)
b. Carrà, *Solitudine*, ante 1926 (seconda versione)
c. De Chirico, *Les Jeux du savant*, 1917
d. De Chirico, *La sposa fedele*, 1917

TAVOLA II

a.

b.

c.

a. Carrà, *Antigrazioso (bambina)*, 1916
b. Carrà, *Musa Metafisica*, 1917
c. Carrà, *Figlia dell'Ovest*, 1919 (prima versione), "Valori plastici", n. 4-5, aprile-maggio 1919

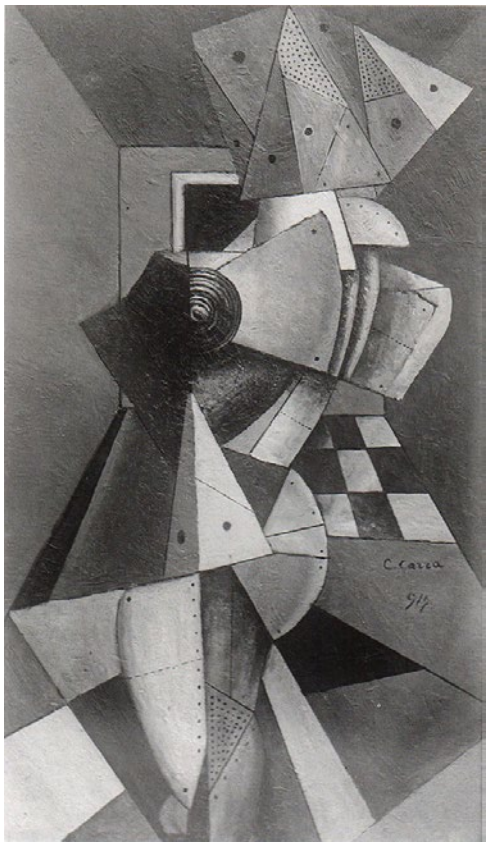
TAVOLA III

a.

b.

a. Carrà, *Camera incantata*, 1917
b. Carrà, *Madre e figlio*, 1917

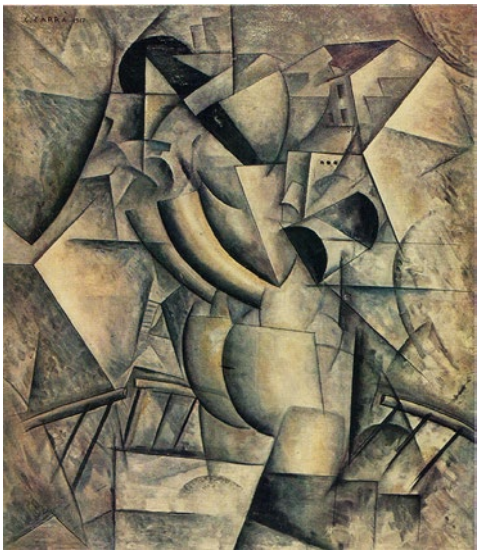
TAVOLA IV



a.

b.

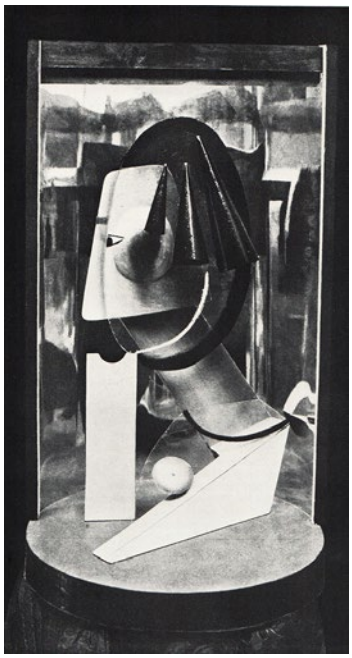
c.



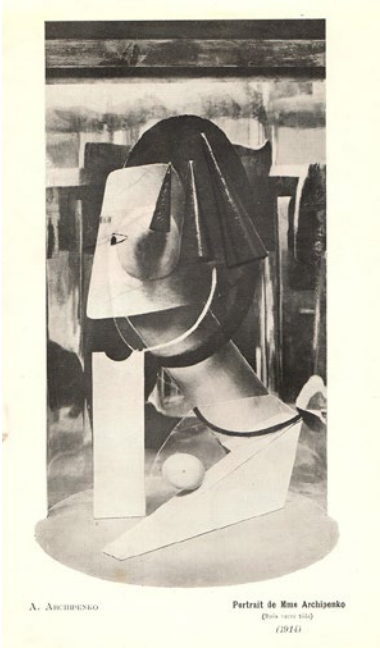
d.

a. Carrà, *Penelope*, 1917 (prima versione)
b. Carrà, *Penelope*, ante 1921 (seconda versione)
c. Carrà, *Forme e odori di una donna*, 1913
d. Carrà, *Simultaneità (Donna al balcone)*, 1913

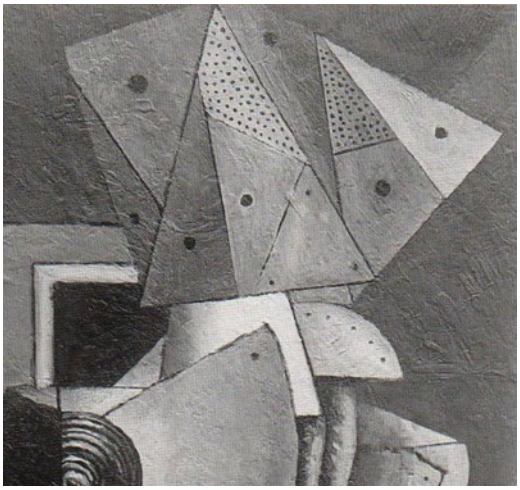
TAVOLA V



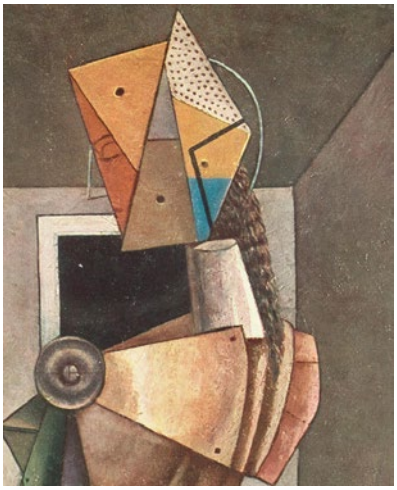
a.



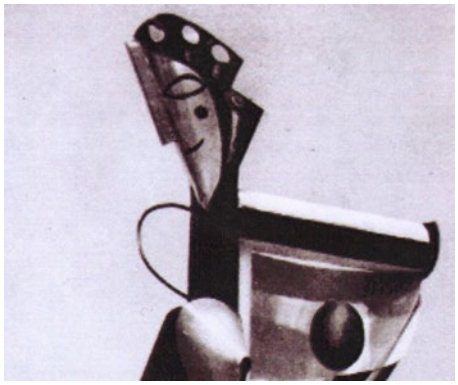
b.



c.



d.



e.

f.

a. Archipenko, *Portrait de Madame Archipenko*, 1914
b. Archipenko, *Portrait de Madame Archipenko*, 1914 “Les Soirées de Paris”, n. 25, 15 giugno 1914
c. Carrà, *Penelope* prima versione (part.)
d. Carrà, *Penelope*, 1917 (part.)
e. Archipenko, *Médrano I*, 1913
f. Archipenko, *Médrano II*, 1913-1914 (part.)

TAVOLA VI

a.

b.

c.

d.

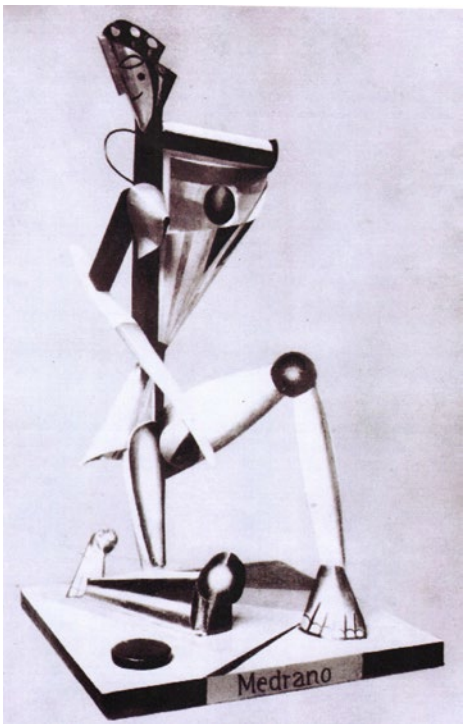
e. (1-2)

f.

g.

a. Carrà, *Il Cavaliere rosso*, 1913
b. Carrà, *Inseguimento*, 1915
c. Carrà, *Cavaliere dello spirito occidentale*, 1917
d. Paolo Uccello, *Storie dei santi eremiti*, Basilica di San Miniato al Monte, Firenze, 1447-1456 c.
e. (1-2) Paolo Uccello, *Miracolo dell'Ostia profanata*, 1467-1468 (part.)
f. Archipenko, *Carrousel Pierrot*, 1913
g. Carrà, *Ovale delle apparizioni*, 1918

TAVOLA VII



a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

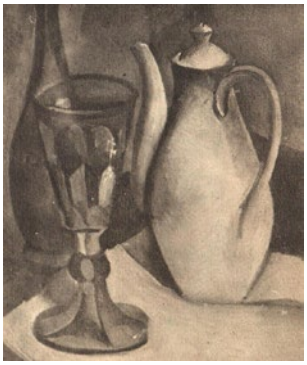
a. Archipenko, *Médrano I*, 1913
b. Archipenko, *Médrano II*, 1913-1914
c. Carrà, *Madre e figlio*, 1917-18
d. Carrà, *Angelo II*, 1917-1918
e. Archipenko, *Médrano II*, 1913-1914 (part.)
f. Carrà, *Giocatrice di dadi*, 1917
g. Carrà, *Ovale delle apparizioni*, 1918 (part.)

TAVOLA VIII

a.

b.

c.

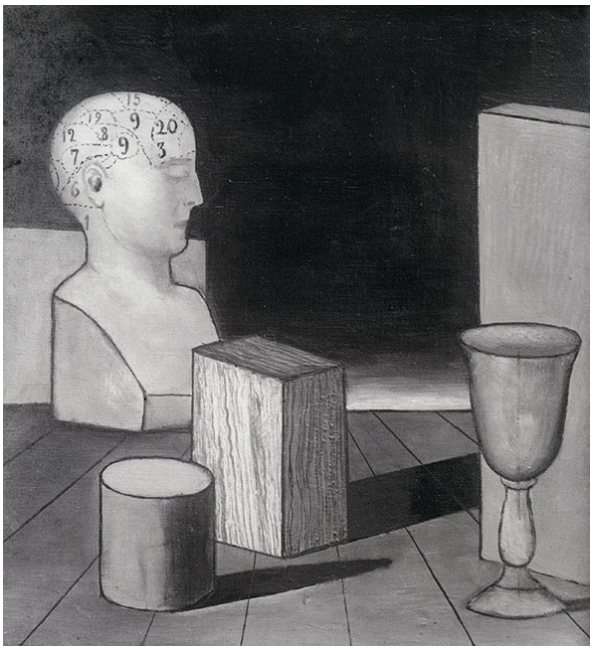


d.

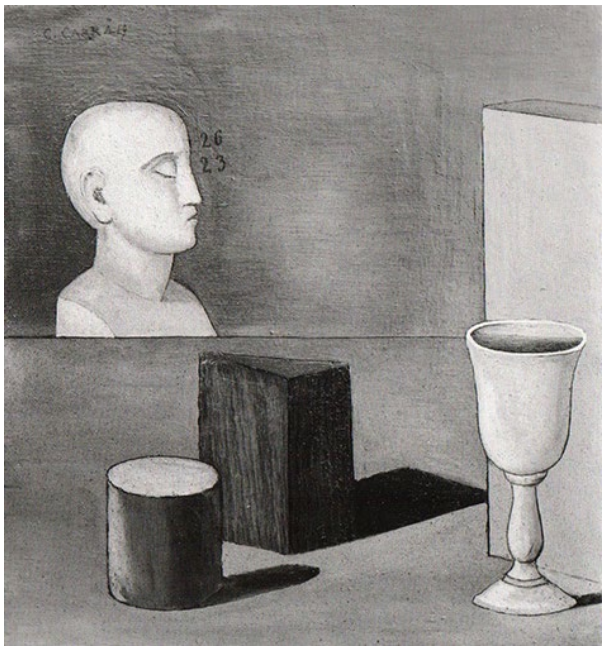
e.

a. Tarsia lignea, Palazzo Schifanoia, Ferrara (part.)
b. Carrà, *Natura morta con la squadra*, 1917
c. Derain, *La table*, 1911(part.)
d. Derain, *La cafétiére*, 1912 (part.)
e. Derain, *Nature morte*, 1912 (part.)

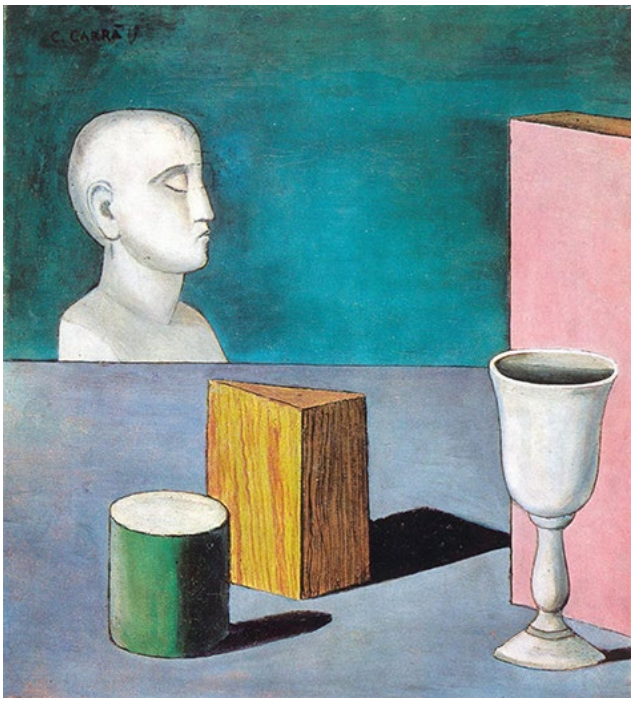
TAVOLA IX



a.



b.



c.

a. Carrà, *Natura morta con testa di gesso*, 1917 (prima versione)
b. Carrà, *Natura morta con testa di gesso*, 1919 (?) (seconda versione)
c. Carrà, *Natura morta con testa di gesso*, 1919

TAVOLA X

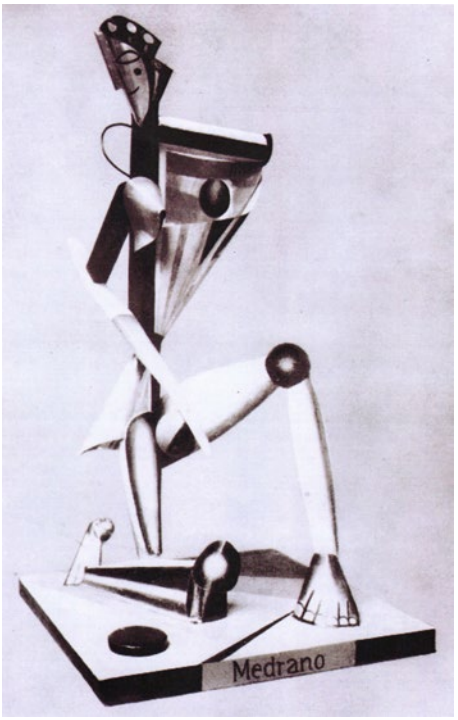
a.

b.

a. Archipenko, *Médrano I*, 1913
b. De Chirico, *Il Trovatore*, 1917 (part.)

TAVOLA XI

a.



b.

a. De Chirico, *Le confiseur de Péricles*, 1925
b. Archipenko, *Médrano I*, 1913

Paolo Baldacci e Gianluca Poldi

La camera incantata *e* Madre e figlio: *il metodo di lavoro di Carrà nel 1917 tra Villa del Seminario e la mostra alla Galleria Paolo Chini*

In occasione della mostra *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie,* tenutasi a Palazzo dei Diamanti dal 13 novembre 2015 al 28 febbraio 2016, Banca Intesa e la Fondazione Ferrara Arte hanno finanziato il restauro di due dipinti di Carlo Carrà appartenenti alla Pinacoteca di Brera, *La Camera incantata* (Fig. 1) e *Madre e figlio* (Fig. 4), ambedue del 1917. Durante il restauro, affidato allo Studio Carlotta Beccaria & C. di Milano, sono state effettuate anche analisi radiografiche e riflettografie in infrarosso dei due dipinti.

A fronte di un primo esame di *Madre e figlio,* recentemente effettuato dagli autori e direttori di quel restauro[1], intendiamo in questa sede integrare con ulteriori osservazioni l'analisi di questo quadro e nel contempo presentare il risultato delle indagini su *La Camera incantata*, allargando il discorso alla problematica tipica delle opere metafisiche di Carrà. Infatti, a differenza di de Chirico, che alla luce delle analisi scientifiche finora svolte[2] svolgeva un accurato studio preliminare della composizione effettuando rare e per lo più modeste modifiche in corso d'opera, i dipinti di Carrà della fine degli anni Dieci, come è dimostrato dalle fotografie dell'epoca, presentano talvolta numerosi interventi successivi con cambiamenti spesso radicali[3] e con un aumento di spessore della pellicola pittorica, che non di rado arriva a un millimetro e oltre.

Nel caso dei due dipinti in esame si può affermare con sicurezza che essi furono dipinti a Ferrara durante il soggiorno dell'artista insieme con de Chirico a Villa del Seminario (dai primi di aprile alla seconda metà di agosto del 1917). La documentazione fotografica dell'epoca testimonia che essi si presentano oggi così come furono esposti da Carrà nella mostra personale tenutasi a Milano alla Galleria Paolo Chini nel dicembre del 1917[4]. È importante tener presente che non si tratta di quadri sottoposti a rimaneggiamenti per nascondere particolari iconografici troppo simili a quelli di de Chirico, perché il fatto che essi presentino forti cambiamenti compositivi in corso d'opera indica come il ritornare più

* Gli autori ringraziano la dottoressa Marina Gargiulo della Pinacoteca di Brera per aver concesso di pubblicare e studiare le radiografie e riflettografie dei due dipinti. Un particolare ringraziamento a Luca Carrà (Archivio Carrà) e a Diego Brambilla (Studio Fotografico Perotti) per le preziose informazioni sul trasporto del dipinto *Madre e figlio* (vedi p. 28).

1 Una breve sintesi informativa riguardo ai risultati si trova, per quanto riguarda *Madre e figlio*, nel poster a cura di Andrea Carini e Marina Gargiulo, *L'underdrawing di Carrà. Recenti indagini IRR sui dipinti della Pinacoteca di Brera*, presentato al *VII Congresso Internazionale Colore e Conservazione* (Milano, 13-14 Novembre 2015) e nella scheda di restauro relativa a quest'opera, a cura di Carlotta Beccaria, nella pubblicazione in formato elettronico dedicata ai restauri di *Restituzioni 2016*, edita da Banca Intesa. Le analisi radiografiche (RX) e riflettografiche (IRR) sono state svolte dal Laboratorio Fotoradiografico della Pinacoteca di Brera, impiegando per queste ultime un sistema a scansione a distanza Osiris della Opus Instruments, operante fino a 1,7 micrometri.

2 Gianluca Poldi, *Sotto cieli smeraldo. Tecnica e materia del de Chirico ferrarese*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara 2015, pp. 103-113.

3 Le analisi condotte, anche in occasione della mostra citata, da Gianluca Poldi su altri dipinti di Carrà di quest'epoca e successivi indicano come le varianti in corso d'opera fossero per lui un metodo di lavoro almeno fino agli anni Trenta. Tra i pochi materiali diagnostici pubblicati può vedersi ad esempio *L'amante dell'ingegnere*, in G. Poldi, *Analisi riflettografica di alcuni dipinti della Collezione Mattioli*, in *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, a cura di Flavio Fergonzi, Milano 2003, pp. 416-417.

4 Si veda Paolo Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918,* "Studi OnLine", a. II, n. 4, 1 luglio-31 dicembre 2015, pp. 1-19.

volte con successive modifiche sullo stesso dipinto sia una caratteristica del lavoro di Carrà indipendentemente dal doversi distinguere dal compagno. Emerge insomma la figura di un pittore che si accosta all'opera senza avere in mente un progetto ben definito e completo, e addirittura disposto a modificare il dipinto anche dopo averlo terminato, accogliendo nuovi stimoli e proseguendo la riflessione e l'elaborazione sempre sulla medesima tela.

Il procedere pittorico di Carrà e gli alti spessori in gioco permettono, come vedremo, di ottenere da analisi come la radiografia (RX) e la riflettografia (IRR) – le più indicate per attraversare gli stati dell'opera e visualizzare elementi sottostanti invisibili a occhio nudo – informazioni spesso distinte. I raggi X impiegati in radiografia sono infatti più penetranti e, attraversando strati spessi di materia, posso rivelare costruzioni dipinte soggiacenti, come prime versioni e riutilizzi del supporto, o varianti dell'ultima versione visibile. La radiazione infrarossa (IR) adoperata in riflettografia è invece meno penetrante e consente di attraversare spessori meno ingenti di pittura e in specie, nella banda spettrale impiegata (1-1,7 micrometri, circa), quasi tutti i pigmenti tranne neri e blu di Prussia. L'immagine riflettografica conserva informazioni dell'ultima versione, a seconda della differente trasparenza dei pigmenti, e permette di visualizzare in nero e grigio il tracciato del disegno soggiacente o del disegno di contorno[5], più o meno contrastato: disegno che è in genere in Carrà quello delle ultime fasi dell'opera, dal momento che il segno della prima versione, a una profondità di centinaia di micron sotto la superficie, non è per lo più individuabile. Naturalmente il disegno può essere visualizzato solo nel caso in cui, come per inchiostri o pigmenti neri carboniosi, matita grigia o nera e carboncino, sia opaco all'IR e non trasparente come ad esempio accade con i medium grafici rossi.

Per questo motivo, a differenza di altri autori, nel caso di Carrà l'impiego congiunto di RX e IRR è preferibile e sovente necessario se si vuole avere un panorama più completo di quanto "accaduto" sotto la superficie dell'opera.

La Camera incantata

Nella *Camera incantata* (Fig. 1) la radiografia (Fig. 2) rivela anzitutto una prospettiva centrale con una porta o finestra aperta sul fondo, nella quale sembra di poter distinguere una figura. La traccia di questa apertura è ancora parzialmente visibile a occhio nudo nel dipinto attuale. La parete di fondo, nella quale la porta si apre, terminava in alto appena sotto il pomolo ligneo che chiude la spalla del manichino frontale senza testa in secondo piano. Tracce di una scatola prospettica con la linea d'incontro tra il soffitto e la parete di sinistra sono ancora visibili nella radiografia dietro il manichino. Per quanto nulla sia leggibile in modo definito, si può affermare

Figura 1
Carrà, *La camera incantata*, 1917

5 Quando si tratta di un tracciato lineare di contorno della "penultima" versione, realizzata sopra la precedente pittura e a sua volta coperta, ciò che si visualizza in IR è quasi sempre un segno che non possiamo definire disegno preliminare o soggiacente, potendosi trattare di quel disegno a pennello fine con cui nelle fasi finali Carrà perimetra le figure o le loro parti, sulla scorta delle modalità dechirichiane.

Figura 2
Il dipinto con sovrapposta la radiografia parziale

che la base del manichino – oggi formata da un cilindro che termina con un tronco di cono metallico e due cubi di ferro imbullonati, a cui è accostato un parallelepipedo a base trapezoidale sormontato da una squadra – era profondamente diversa, più tonda e larga, e in gran parte rivestita di stoffa a righe. Forse il manichino era più corto e dove adesso c'è la scollatura poteva esserci una testa. Ugualmente drastiche le modifiche nella parte destra, dove sembra che la testa di stoffa cucita sormontata dalla parrucca poggiasse su una base cilindrica appoggiata sul pavimento e non sul dado attuale, mentre davanti ad essa vi era una specie di vassoio triangolare con il peso (libbra metrica) interamente visibile. Tale testa sembra essere stata in origine più piccola e rastremata in basso come a formare un collo, venendo la parrucca aggiunta dal pittore probabilmente solo in un secondo tempo. Il vassoio rettangolare col pesce ha subito, rispetto all'angolatura attuale, almeno uno spostamento che ne ha mutato l'orientazione. Al margine destro della radiografia si nota, invece del quadrante nero graduato (probabilmente aggiunto dopo) una forma scura verticale (un tubo ?) che solo una RX completa avrebbe potuto chiarire.

Il frammento di tubo metallico al centro si vedeva per intero e il solido geometrico rosso con il galleggiante di sughero per la pesca fu dipinto per ultimo, insieme con il misuratore

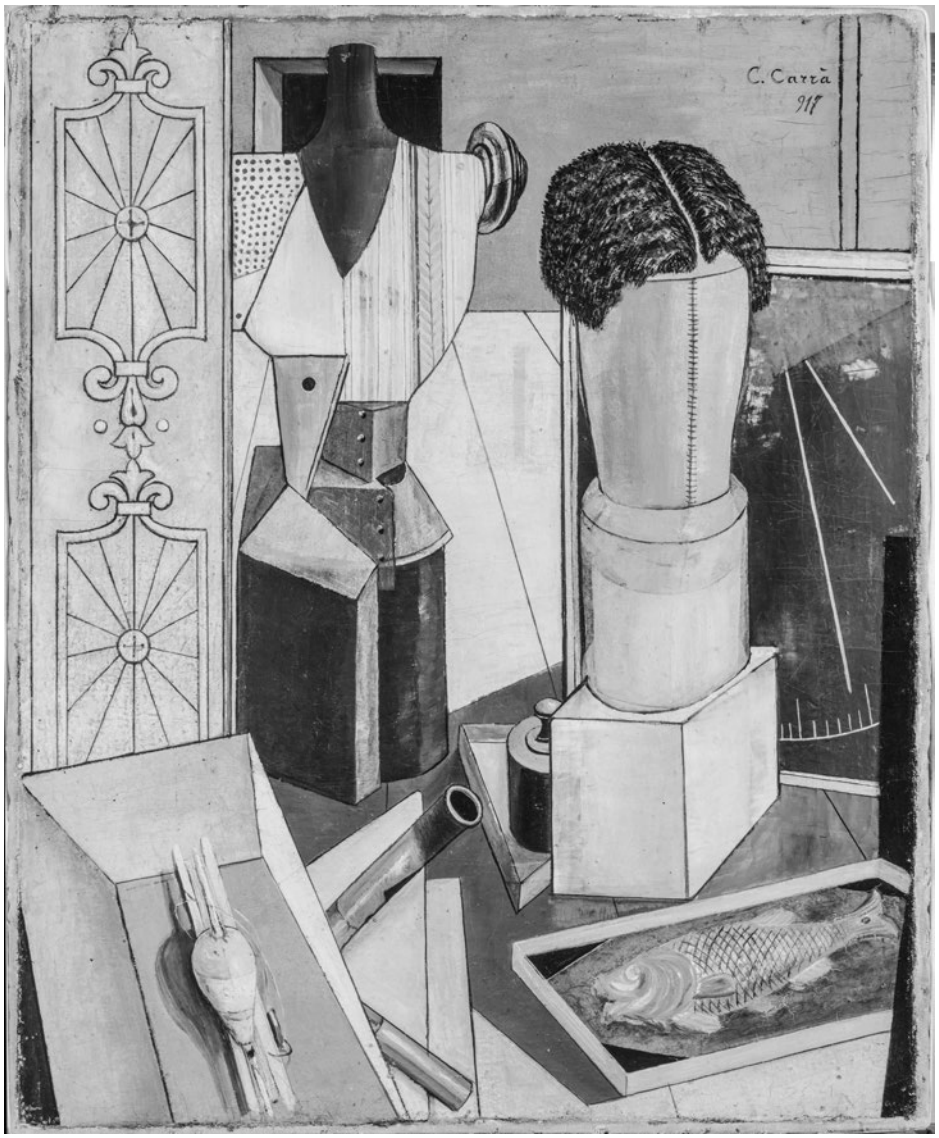


Figura 3
Riflettografia IR scanner del dipinto

graduato di pressione su fondo nero che si trova a destra dietro la testa con parrucca, e con la quinta murale di stucco bianco coi motivi a rilievo, che però potrebbe anche essere una striscia di carta da parati in finto rilievo.

Pochissime di queste varianti si possono cogliere anche dalla riflettografia a infrarossi (Fig. 3), nella quale invece appena si nota che le due aste indicatrici bianche sopra il quadrante nero a destra erano in origine più lunghe, congiungendosi in alto, e che il quadrante nero era diviso verso l'alto da una linea obliqua e colorato con pigmenti differenti nelle due zone.

Madre e figlio

In *Madre e figlio* (Fig. 4) l'impianto prospettico fu cambiato tre volte. Nella radiografia (Fig. 5), purtroppo incompleta, si vede chiaramente quale doveva essere la composizione originaria: la quinta sul fondo con il dettaglio enorme del metro da sartoria mancava del tutto, così come il manichino che rappresenta il figlio vestito alla marinara, il manichino femminile da sartoria era visto di profilo, col busto volto verso sinistra, come dimostrano il contorno nero e soprattutto il cono di legno modanato che chiudeva la spalla all'attacco del braccio, ben visibile nel centro poco sotto la testa a pomolo. La testa

era prevista in origine più alta e larga ed è stata in seguito ridimensionata.
Il manichino femminile posava su un parallelepipedo molto più alto della base

Figura 4
Carrà, *Madre e figlio*, 1917

attuale, e ciò indica che il punto di fuga doveva essere più basso rispetto a quello attuale. Al posto del manichino maschile, nel centro della stanza, si ergeva su una base rotonda, poi diventata la base del manichino, un elemento verticale che Carini e Gargiulo, pur in mancanza di evidenze visive particolarmente chiare, interpretano come un palo. In effetti, diversi disegni di Carrà (Figg. 6-9) collegabili alla composizione di questo quadro mostrano al centro della stanza, e talora accanto a un manichino maschile, un palo che penetra nel soffitto perforandolo, oppure una colonna con una figura femminile. I disegni, nessuno dei quali è uno studio preparatorio vero e proprio, dimostrano – esattamente come le indagini sui quadri – la varietà e l'estemporaneità, se così si può dire, delle diverse ispirazioni dell'artista, così come la mancanza di un progetto preciso, che veniva invece formandosi nel corso dell'esecuzione dell'opera.

La palla, ora in basso a destra, si trovava sulla base accanto al presunto palo e davanti alla base era posata a terra una libbra metrica come quella che si vede seminascosta nella *Camera incantata.* La parte sinistra della composizione è molto meno leggibile, forse perché rimase incompiuta quando Carrà decise di modificare tutto: non è neanche ben chiaro se il tubo metallico già esistesse e proseguisse fin verso terra sulla sinistra oppure vi fosse una strana quinta sagomata, come pare più probabile (anche alla luce della fotografia riprodotta in Fig. 11). Quello che invece si percepisce chiaramente è che questa prima composizione era situata in una stanza priva di punto di fuga centrale, le cui due pareti principali si congiungevano appena a sinistra della testa del manichino del "figlio", dove ora termina la quinta bianca col metro applicato. Nella parete di destra era tagliata un'apertura che creava un vano profondo a causa dello spessore del muro, vano in cui si nota almeno una modifica.
Passando all'esame della riflettografia (Fig. 10), possiamo cogliere i due stati successivi del quadro, che non era firmato "C. Carrà 917", su una riga sola in basso a sinistra come adesso, ma "C. Carrà / 917" su due righe e in posizione più centrale (Fig. 10 part.). Questo particolare della firma fa pensare che con tutta probabilità l'opera uscì da Villa del Seminario con questa firma e un po' diversa da come è ora, assumendo l'aspetto attuale solo a Milano prima della mostra alla Galleria Chini. Proviamo a formulare delle ipotesi.
La firma attuale si sovrappone a una scatola parallelepipeda ripartita in riquadri che sembrano in parte colorati e in parte trasparenti, sulla cui faccia superiore due elementi triangolari rimandano a delle squadre, una chiara e una scura. Tale scatola è ben visibile sulla sinistra solo in IR, quindi appartiene a una fase successiva a quella individuata in radiografia, e fu infine

Figura 5
Il dipinto con sovrapposta la radiografia parziale svolta in occasione del recente restauro

ricoperta. Evidentemente la seconda firma fu apposta dopo che Carrà ebbe coperto tutto il pavimento dipingendovi le doghe di legno prospettiche e facendo pulizia di tutti gli altri elementi che prima lo ingombravano, chiaramente leggibili nella riflettografia: oltre al parallelepipedo a riquadri si vedono infatti altri elementi triangolari con gli occhielli per infilarvi il dito tipici delle squadre (una squadra con l'occhiello si intuisce anche nella radiografia, a sinistra della base rotonda al centro). Questo pavimento ingombro di figure geometriche si inseriva in una prospettiva centrale che continuava quella attuale delle pareti di destra e di sinistra, digradando a vari livelli ben leggibili nella riflettografia. Non sembra fosse prevista l'apertura, o porta, buia che si vede oggi sulla destra, alle spalle della "madre".

I due manichini presero probabilmente le loro forme attuali già a Villa del Seminario, quando fu ridotta la base del busto femminile (e l'inclinazione del pavimento) e furono inseriti, in basso a destra, la palla, il dado e, posto tra questi, il cilindro. Cilindro riconoscibile, vedremo, come rocchetto di Ruhmkorff, ossia un generatore di alta tensione. A Milano, invece, fu alzato il soffitto, creata la porta sul fondo, liberato il pavimento e creata anche la quinta col metro da sartoria, mentre la presenza del tubo in metallo fu ridotta e in parte nascosta dal curioso parallelepipedo rettangolo in graniglia giallo rosata.

Del dipinto esiste, nell'Archivio Carrà,

6

7

8

9

Figure 6-9
Carrà, disegni relativi al dipinto *Madre e figlio*, 1917

una fotografia (Fig. 11) che presenta quello che, alla luce della radiografia, possiamo indicare facilmente come il retro della prima versione, visibile infatti specularmente. La foto è stata eseguita tra il giugno e l'agosto del 1957 nello studio del restauratore Mario Rossi durante il trasporto dell'opera dalla tela originale al nuovo supporto. Della tela impiegata per l'adesione temporanea della pittura prima di essere collocata sul nuovo supporto si vedono i bordi. È particolarmente interessante, in questa foto, il contorno bianco degli oggetti che possiamo interpretare come linea perimetrale dei vari elementi o come un vero e proprio disegno sottostante. Tale tracciato di contorno è generalmente in Carrà scuro, nero in IR, e prodotto con un pennello sottile intinto nel colore nero carbonioso o,

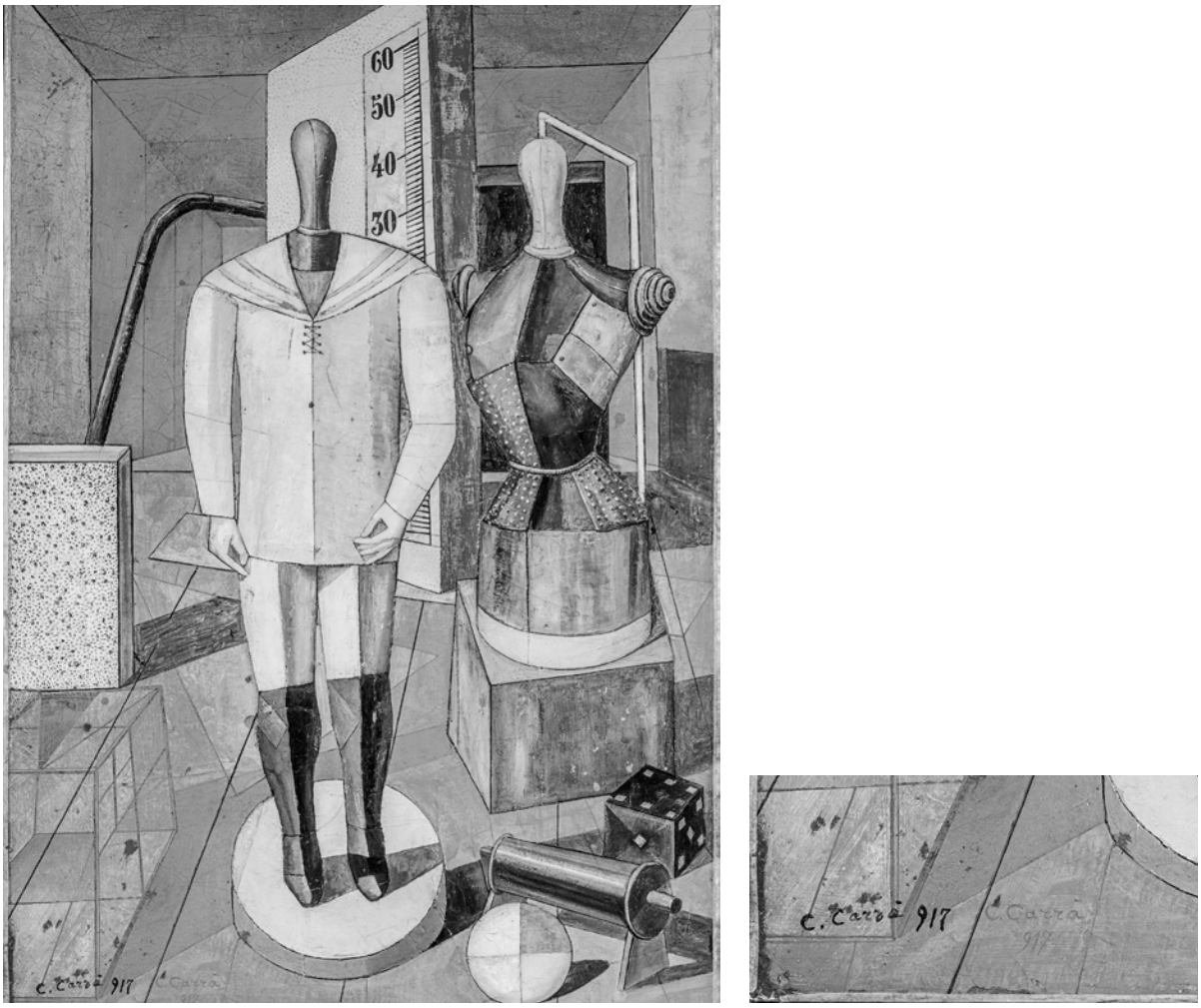


Figura 10
Riflettografia IR scanner del dipinto *Madre e figlio*

quando *underdrawing*, può essere svolto anche con un medium secco come la matita o il carboncino. Nel caso della figura 11, vedere il disegno in chiaro può non significare necessariamente che il segno originale fosse bianco, perché in tal caso non avrebbe avuto un colore così scuro (nero) in radiografia (Fig. 5), ma può indicare che nelle operazioni di trasporto la preparazione chiara (se tale era) è rimasta attaccata al disegno oppure, più probabilmente, che il disegno è rimasto attaccato alla preparazione così come parte del colore delle campiture adiacenti, tanto da far sembrare l'opera dipinta "a risparmio". Lo strappo, insomma, può aver comportato una maggior rimanenza di colore sulla tela originaria lungo i perimetri degli elementi, incluso il disegno preparatorio che non ha aderito alla pellicola pittorica rimanendo fissato sulla tela preparata. L'effetto è comunque inconsueto, così come inconsueto è trasportare un dipinto a olio su nuova tela, a meno che il supporto originario e la pittura fossero tanto compromessi da aver ritenuto che trasferire l'opera fosse la sola soluzione ragionevole.

L'analisi di *Madre e figlio*, infine, – permettendoci di scoprire diversi elementi geometrici successivamente cancellati – può essere d'aiuto per interpretare la fase in cui il dipinto oggi noto come *Composizione TA* si trovava nel 1917, quando fu esposto alla Galleria Chini col titolo *Realtà metafisica*[6].

Fig. 11
Il retro del dipinto liberato dalla tela originale, come risulta da una vecchia fotografia realizzata durante il trasporto da tela a tela (Archivio Luca Carrà, per gentile concessione). È leggibile specularmente solo la prima versione dell'opera

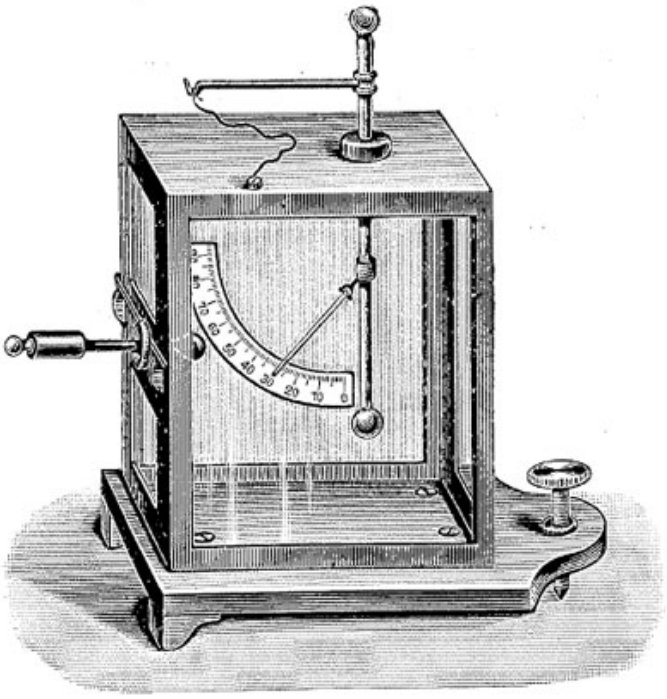
Strumentazione scientifica

Nei due dipinti sono riprodotti alcuni strumenti che erano presenti anche nel laboratorio di fisica dell'astronomo e meteorologo Giuseppe Bongiovanni: la libbra metrica, il rocchetto di Ruhmkorff e forse anche la tabella nera col misuratore graduato, da intendersi come un quadrante che probabilmente faceva parte di uno strumento per la misura di elettricità o carica elettrica, come un elettrometro, voltmetro o amperometro.
Per quanto riguarda questo quadrante nero con tacche e indicatore bianchi, è possibile si tratti di una rielaborazione personale, con fondo nero e tacche equidistanti anziché a distanze proporzionali, e di una semplificazione del quadrante di un elettrometro del tipo di quelli Kolbe (Figg. 12a, b), che giustificherebbe le due aste indicatrici (segmenti bianchi) di diversa lunghezza.

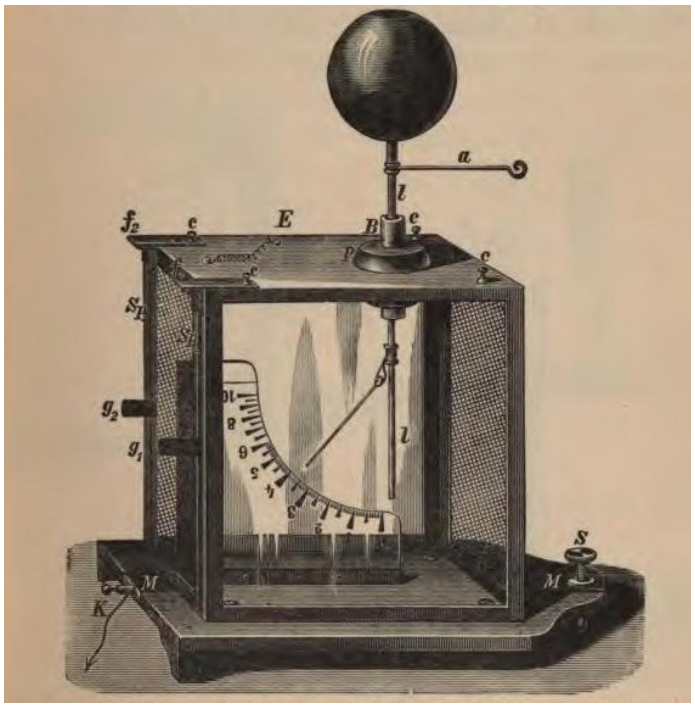
Carrà, come pure per altri versi De Chirico, si mostra particolarmente attento alla strumentazione scientifica che poteva vedere all'epoca, e proprio nel periodo ferrarese. In Carrà ciò non tanto forse per un interesse verso i temi della scienza e della misurazione (e dell'esattezza scientifica, quindi), quanto piuttosto per la suggestione esercitata su di lui dagli oggetti che aveva potuto osservare durante l'esperienza di Villa del Seminario, tanto da trasporre nelle opere di quel periodo parti di questi e altri strumenti, opportunamente semplificate e rielaborate, come elementi autonomi in dialogo con altri di diversa natura.
Alcune fotografie della sala della Villa del Seminario dedicata all'elettroterapia offrono importanti indicazioni in merito. Una bobina simile a un generatore di Ruhmkorff era, ad esempio, parte di un quadro elettrico che appare sulla parete di fondo della sala (Figg.

6 Cfr. P. Baldacci, *Archipenko tra Carrà* ...cit.

13, 14). Quello riprodotto dal pittore è simile a vari modelli di quegli anni (Fig. 15). Nella sala compaiono altri interessanti strumenti tipici di laboratori di fisica dell'epoca, in specie la macchina di Wimshurst, un generatore elettrostatico di tipo a induzione per produrre alte tensioni, collocata dietro l'uomo seduto al centro, presso la parete di fondo (Fig. 16).



12a



12b

Figura 12a, b
Due esempi di elettrometri di tipo Kolbe

Figura 13
Fotografia della sala della Villa del Seminario dedicata all'elettroterapia
(Verona, Archivio Eredi Boschi)

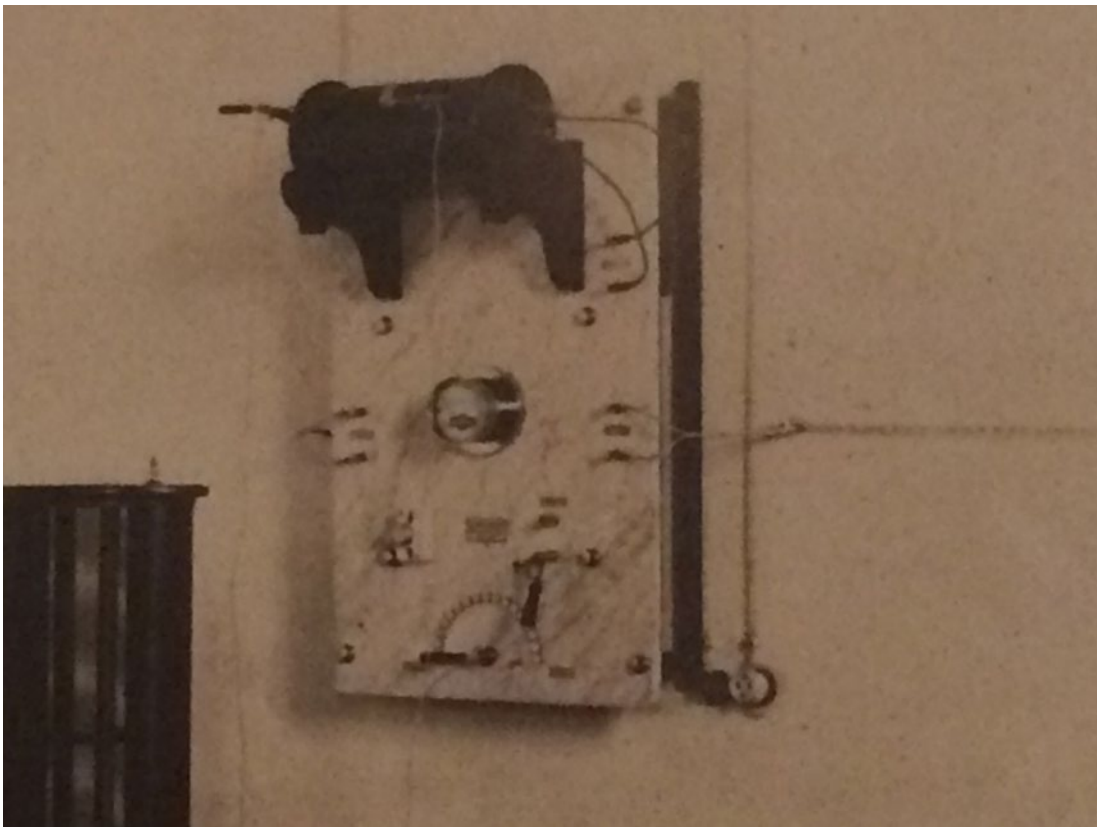


Figura 14
Dettaglio della fotografia precedente con ingrandimento della bobina tipo rocchetto di Ruhmkorff appesa alla parete destra

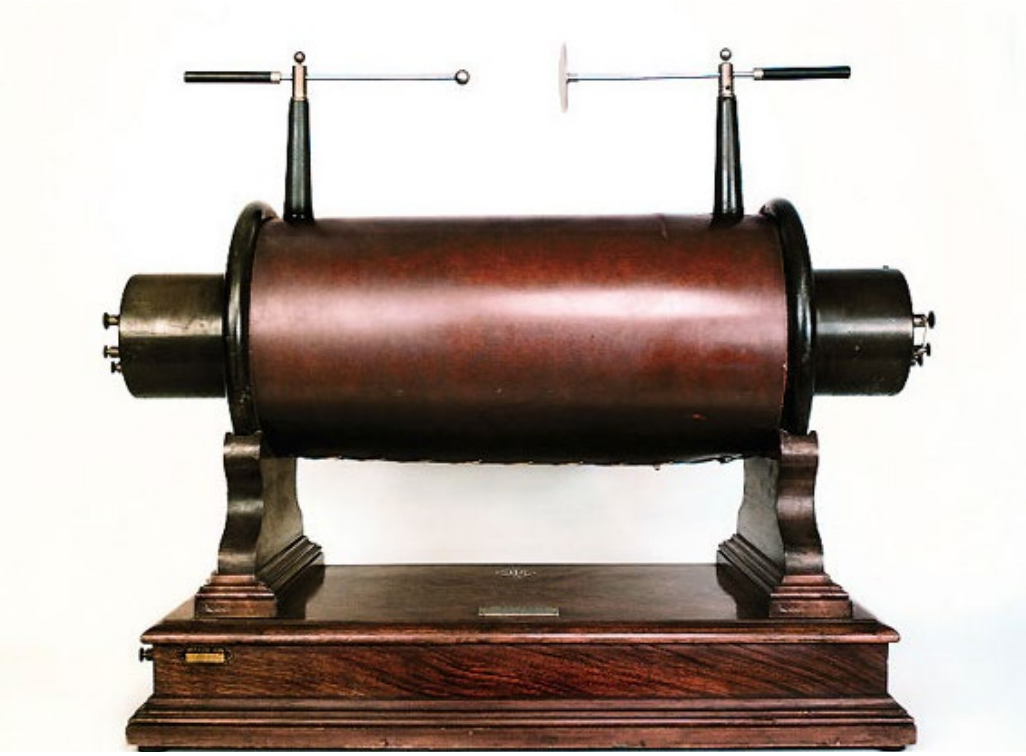


Figura 15
Esempio di rocchetto di Ruhmkorff conservato nel Museo di Fisica del Dipartimento di Fisica dell'Università "La Sapienza" di Roma (E. Balzarini, Premiato Stabilimento di apparecchi elettromedicochirurgici, Milano 1910)

Figura 16
Fotografia della sala della Villa del Seminario dedicata all'elettroterapia
(Verona, Archivio Eredi Boschi)

Giuseppe Di Natale

Due lettere inedite di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà a Gaetano Boschi

Quando, tra il dicembre 1920 e il febbraio del 1921, Gaetano Boschi[1], già direttore della Villa del Seminario a Ferrara, scrive a Carlo Carrà e a Giorgio de Chirico, sono trascorsi più di tre anni dal momento in cui i due artisti hanno lasciato l'ospedale militare di riserva per malati di nevrosi di guerra dove avevano trascorso quattro mesi[2] dipingendo alcuni dei capolavori che si sarebbero rivelati fondamentali per la storia della pittura metafisica ferrarese[3].

De Chirico si era da poco trasferito a Firenze, dove subiva il fascino dei maestri del Rinascimento, ne copiava i capolavori e studiava con accanimento la loro tecnica per perfezionare la propria[4], mentre Carrà, maturato lo studio su Giotto e Masaccio, rimaneggiava nella versione definitiva *Il figlio del costruttore* (1917 e 1921, olio su tela, 121 x 95 cm, collezione privata), opera tormentata che dalla prima impostazione dechirichiana si concludeva con esiti puristi, e dipingeva *Pino sul mare* (1921 olio su tela, 68 x 52 cm, collezione privata) facendosi interprete, in una chiave sintetica, del recupero della grande pittura della tradizione italiana.

Dalle lettere di risposta dei due artisti[5], si può dedurre che Boschi si sia messo in contatto con i suoi "ex pazienti" per chiedere le riproduzioni fotografiche di opere dipinte durante la permanenza nell'ospedale ferrarese, per presentarle a corredo di un articolo che Gustavo Tanfani, medico e psichiatra, avrebbe pubblicato, sotto la supervisione dello stesso

*Desidero ringraziare Eleonora Farina Gandini, nipote di Gaetano Boschi, per aver gentilmente messo a disposizione il materiale del suo archivio familiare.

1 Per un inquadramento dell'attività di Gaetano Boschi al tempo della guerra si veda Leonardo Raito, *Gaetano Boschi: sviluppi della neuropsichiatria di guerra (1915-1918)*, Carocci, Roma 2010.

2 Carlo Carrà racconta: "Intanto la vita d'ufficio mi diventava sempre piú insopportabile e parallelamente anche lo stato della mia salute peggiorava, finché si rese necessario ricoverarmi in un nevrocomio fuori di Ferrara. Il direttore dell'ospedale, colonnello Gaetano Boschi, vero scienziato in materia di malattie nervose, mi usò molti riguardi e mi fece assegnare una cameretta acciocché io potessi dipingere, pensando egli rinfrancarmi nel fisico e nel morale. In questa camera dipinsi: *Solitudine, La camera incantata, Madre e figlio, e La musa metafisica*. Contemporaneamente alla attività pittorica andavo svolgendo quella letteraria, collaborando con scritti di vario genere alle riviste di quel tempo". Carlo Carrà, *La mia vita*, (1943), in *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, p. 699. E Giorgio de Chirico: "In quel tempo capitò a Ferrara Carlo Carrà; vi capitò non so se per caso o altrimenti e giunse al deposito dello stesso reggimento ove ero io. Ci trovammo più tardi in una specie di ospedale, o piuttosto di convalescenziario che era sito a pochi chilometri da Ferrara. Io approfittai della relativa tranquillità del luogo per lavorare un po' di più. Questo convalescenziario era un antico convento pieno di corridoi, di sale enormi e di un numero infinito di camerette. Ottenuto il permesso dal direttore potei installarmi in una di quelle camerette e lavorare tranquillamente per qualche ora ogni giorno. Quando Carrà mi vide fare i quadri metafisici andò a Ferrara a comprare tele e colori e si mise a rifare, ma alquanto stentatamente, gli stessi soggetti che facevo io, e tutto ciò con una spudoratezza ed un *sans-gêne* veramente ammirevoli". Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, (1962), Bompiani, Milano 1998, p. 105.

3 *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 221-225.

4 Paolo Baldacci e Gerd Roos, *L'estetica metafisica dell'umana figura: l'uomo e i suoi canoni. Firenze, Roma, 1920-1924*, in *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio – 27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007, p. 33.

5 Le lettere scritte da Boschi non sono invece state rinvenute.

L'ILLUSTRAZIONE MEDICA ITALIANA

Sfumato il sogno che aveva nutrito per Cesare Borgia, Nicolò Machiavelli, in una lettera famigliare al Guicciardini, esprimeva la speranza che Giovanni de' Medici potesse essere finalmente il Principe liberatore ch'egli da tanto tempo invocava per l'Italia.

Le condizioni politiche dell'Italia erano, in quell'epoca, tristissime. Eserciti stranieri scendevano, di tratto in tratto, dalle Alpi, portandovi la più sistematica devastazione: dentro, i piccoli Stati, gelosi e invidiosi l'un dell'altro, si guerreggiavano perpetuamente. Quale via di salvezza all'infuori di un condottiero pronto e gagliardo, capace di purgare l'Italia da ogni milizia straniera e di asservire sotto un solo dominio — qualunque esso fosse e comunque esso si stabilisse — i cento Principi imbelli che se ne dividevano la signoria?

Ma Giovanni delle Bande Nere, come del resto Cesare Borgia, non aveva nè genio, nè valentia strategica, nè vedute di grande politico. Condottiero di soldati, non aveva neppure saputo trarre dai servigi prestati ai vari Principi l'utile che gli altri capitani di ventura erano facilmente riusciti ad ottenere. Animato da impulsività selvaggie, non inebbriantesi che guidava e condotteri prima di lui, verso uno scopo fermo ed unico della loro volontà: la gioia di farsi una vita composta come un'opera d'arte, il ritmo sapiente di azioni brutali in apparenza, ma combinate e concentrate per un disegno superbo, egli non li conobbe, nè li possedette. (Gauthier).

Quattro anni prima che il condottiero morisse, Sangallo ne scolpì il busto; più tardi Tiziano, su una maschera presa dal cadavere, ne ritrasse l'effigie su una tela.

Iconografia neurologica di guerra.

Non soltanto le visioni grandiose della guerra guerreggiata, i personaggi combattenti con le armi e i condottieri di esercito hanno offerto ispirazione alle arti figurative (Meissonier, Prudhome, Fattori, G. A. Sartorio, Nomellini, Saletti, Carpi, per non citarne che qualcuno fra i più notevoli), ma anche le povere funzioni logistiche della Sanità Militare.

Le figurazioni relative alla Sanità Militare riguardano per lo più l'assistenza al ferito nel posto immediato dell'azione quando sono più drammatici l'aspetto, le circostanze, l'ambiente. Eppure anche la paziente e pedante opera ospedaliera di una specialità fine e fredda, come la Neuropsichiatria, ha trovato i suoi iconografisti: artisti che hanno saputo penetrare l'animo dei ricercatori e dei sanitari-soldati, appassionarsi alla originalità e alla suggestività degli ambienti creati secondo gli intendimenti del programma curativo perfino ideato *ex novo* in armonia con la novità della casistica, delle contingenze, delle finalità.

Così mi è dato qui riprodurre (fig. 1) un cartello-réclame del pittore Carlo Parmeggiani disegnato per un Comitato di signore ferraresi costituitesi in « Comitato pro mutilati funzionali » (secondo l'espressione coniata dal Golgi per indicare i neurotici) allo scopo di raccogliere i mezzi per correlare degli adatti istrumenti di diagnosi e di cura il primo Ospedale sorto in Italia durante la guerra per *nervosi non mentali*, successivamente diventato un abbozzo di Centro Neurologico, l'Ospedale Villa del Seminario di Ferrara. Il pittore, già rivelatosi alla Esposizione di Roma del 1911 come uno dei più elevati disegnatori nelle sue scene bibliche, ora sta assimonamente e gloriosamente raggiungendo il suo stile definitivo, che attraverso le più libere manifestazioni impressionistiche lo riconduce alle fonti del puro Quattrocento, da cui trae l'ispirazione e la forza per costruire modernamente. Egli ci rappresenta qui un paralizzato di guerra con figura e disegno a carattere decorativo, nobile nella espressione di sofferenza come un Cristo, su uno sfondo che sarebbe di croce se non fosse ingentilito dalla eleganza del fregio.

Notiamo pure che in questo, come in altri lavori decorativi (l'*ex libris* della Gisentiana) egli riproduce l'autoprofilo stilizzato.

MAGNESIA MONTECATINI
SOLFORATA
cura e guarisce le affezioni catarrali e cutanee
Istituto Farmacologico "Val Olona"
FAGNANO OLONA (Milano)
« NELLE MIGLIORI FARMACIE DEL REGNO »

37

Figura 1a

L'ILLUSTRAZIONE MEDICA ITALIANA

Ed ecco l'arte futurista, in apparenza sconcertante ma ricca di sapiente disegno, del pittore Carlo Carrà. « Le mie sensazioni inserite nel *Principio delle evidenze* scorsoso dallo che letro del quadro alle parti, e non possono più tollerare le linee tremolanti degli impressionismi », egli scrive nella prefazione al Catalogo delle sue opere per la Mostra Nazionale di Milano del Dicembre 1917. « A coloro che hanno qualche dimestichezza non potranno sfuggirele forze di certi riflessi rettilinei e curvilinei che corono nei movimenti che hanno cessato di svolgersi, alla guisa che i pensieri bene espressi si adagiano volentieri nella inesorabilità della Logica ».

Nel quadro ad olio riprodotto nella figura 2 si vedono commisti, nella sintesi spesso schematica della pittura futurista, la prospettiva delle corsie, il torso d'uomo che provoca l'indagine e la cura del Sanitario, diventato quasi « *massaggiatore* » del lavoro neurologico, i pezzi del croquette del giuoco dei birilli, la tavola nera della scuola per analfabeti, il vassoio con i biscotti dell'« ora del tè ». Questo quadro si trova ora esposto a Berlino in una mostra personale dell'Autore.

Fig. 1. — C. PARMEGGIANI. Cartella réclame pro Mutilati funzionali.

Fig. 2. — C. CARRÀ — Impressioni dell'Ospedale Neurologico « Villa del Seminario », Ferrara.

Fig. 3. — Impressioni umoristiche dell'Ospedale Neurologico « Villa del Seminario », Ferrara.

Fig. 4. — A. ALEXEEFF — Ritratto del prof. Boschi.

Fig. 5. — A. ALEXEEFF — Simulazione elettrica di un nervo allo scoperto durante l'intervento chirurgico (Disegno)

38

Figura 1b

L'ILLUSTRAZIONE MEDICA ITALIANA

Un celebre artista di varietà trasse invece dalla consuetudine col sito inspirazione per un gruppo di figurazioni satiriche (fig. 3). Ecco l'entrata e l'uscita e, a caratteri salienti, l'indicazione di Lucca quale mèta principale dell'uscita. L'indicazione è poco lusinghiera per i risultati curativi della psiconevrosi, dato che Lucca, e precisamente il Manicomio diretto dalla zelante competenza del prof. Cristiani, era la mèta dei psiconeurosici nei quali si fosse riconosciuta l'opportunità di una cura più schiettamente psichiatrica. Ecco gli alberelli, simili a piccoli giuocattoli, alludere alla meschinità del passatempo nel parco, troppo semplice per il viaggiatore navigato...; ecco la beffa dello spettacolo di burattini offerto periodicamente ai ricoverati, battezzato con la scritta « *Odeon* »; ecco l'occhio del Maggiore medico Dirigente, inevitabile come quello del Padreterno; la lacuna delle frutta nel pranzo nei giorni sfortunati; i simboli superstiziosi del psicastenico, la caricatura del canottaggio sul Po di Volano.

Il Centro Neurologico di Bari ha inspirato l'opera di un noto maestro russo, il pittore Alessandro Alexeeff di Mosca. Egli ha dipinto il ritratto del Direttore, il prof. Gaetano Boschi, spiritualissimo ritratto (fig. 4) dove l'artista ha voluto impartire al suo soggetto una esilità ascetica, volutamente esagerando le caratteristiche della realtà (non ha detto Winthler che ogni buon ritratto deve essere un po' caricatura ?); lo ha pure gravato d'anni e di preoccupazione, e ha dissimulato volutamente grado e fregi.

Un giorno il paziente assisteva ad un intervento sullo sciatico con stimolazione diretta del tronco nervoso messo a nudo, lo seguì nel suo taccuino e ne trasse il disegno che riproduciamo (fig. 5) delizioso per delicatezza di tratti e per profondità di prospettiva serena.

Ed egli stesso, desideroso di contribuire all'opera consolatrice, che era pure negli intenti del programma ospedaliero, corredò la Cappella dell'Istituto di una grande pala raffigurante San Nicola che sorregge un ferito (fig. 6).

Quanta pietà e quanta forza, quale vastità di visione nella espressione del Santo che si rivolge alla umanità per dirle: « Umanità cosa hai fatto? », mentre sorregge la vittima fidente!

Fig. 6. — A. ALEXEEFF — S. Nicola di Bari che sorregge un ferito (Pala d'altare).

GUSTAVO TANFANI.

L'Ideoplastica e la genesi delle Razze.

Nel principio fu l'Idea, — e l'Idea fu e rimase madre di ogni cosa, non soltanto nel dominio dell'attività umana, ma nella natura, nella storia, nella vita dell'individuo come in quella dei popoli. In un modo impreviso dai nostri scienziati, rimasti, nella maggioranza, materialisti, l'Idea crea le forme, agendo sull'evoluzione e determinando gli avvenimenti.

Accenniamo brevemente alle belle ricerche dello Schrenck-Notzing da una parte, e a quelle più recenti del Geley dall'altra, ricerche che dimostrano la realtà dei fenomeni di materializzazione, stabilendone definitivamente il meccanismo intimo. Esperimentati, nel quali ogni possibilità di inganno volontario od involontario sembra esclusa, fanno vedere che certi « medium » dotati d'un psichismo soprannormale, — per mezzo di un processo che in più di un dettaglio ricorda la generazione naturale —, producono una sostanza plastica finissima che, durante la esperienza, rimane in contatto o in rapporto col « medium », e che, sotto gli occhi degli assistenti, si forma spontaneamente, s'organizza e crea organi umani, figure presentanti ogni carattere di vita e di realtà, ma d'esistenza effimera. Sono le idee del « medium » (o quelle da lui suggerite da agenti esteriori) che di questo modo s'esprimono immediatamente in forme nate da una materia dapprima informe.

Ora, l'*ideoplastica*, creazione di forme dall'Idea, si produce non soltanto in questi fenomeni di fisiologia soprannormale; essa regge in egual modo i fenomeni di biologia « normale ». Ci è parso interessante esaminare se la genesi delle Razze, in grazia di cotesto nuovo principio, riceva una interpretazione più soddisfacente di quella data dalla Scienza classica.

Cos'è dunque una Razza umana? Chè, per evitare i malintesi, conviene prima di tutto intenderci sulla significazione da darsi a questo concetto. Per gli uni, nazionalisti di tutti paesi, l'idea di razza, applicata al caso loro, è un feticcio, un idolo, in cui nome tutti i delitti di lesa umanità non solo son tollerati, ma divengono atti meritorii, — per gli altri, scienziati per i quali non contano che le relazioni quantitative, numeriche, la razza si riduce ad un semplice fantasma, del quale non resta che il colore dei capelli ed un numero, l'indice (rapporto fra la lunghezza e larghezza) del cranio.

A parer nostro — benchè il concetto di razza naturalmente non possa mai pretendere di distruggere la solidarietà umana —, esso nondimeno possiede un'esistenza ben reale, essendo un insieme di caratteri fisici e mentali difficili da analizzarsi, ma che in modo intuitivo s'impongono al nostro spirito.

« E' la comunità di caratteri fisici », diranno gli scienziati della vecchia scuola, « che crea la comunità di idee ». « E' al contrario e sopra tutto la comunità di idee, l'uniformità della compagine mentale, che crea uniformità di caratteri fisici », oseremo noi pretendere. Ciò che è primario, in base ad ogni cosa, vi è rassomiglianza non dei corpi, ma degli spiriti. La parte spet-

39

Figura 1c

Boschi, qualche mese dopo[6]. (Figg. 1a, 1b, 1c)

Grazie alla risposta di Carrà, sappiamo con certezza che l'artista portò a termine solo quattro quadri nei mesi trascorsi a Villa del Seminario, e forse ne iniziò un quinto, oggi perduto[7]. Carrà invia a Boschi la foto di *Solitudine* (1917-1926, olio su tela, 91,5 x 55,5 cm, collezione privata), che infatti, nella sua prima versione, compare a corredo dell'articolo senza però una data e con il titolo fantasioso *Impressioni dell'Ospedale Neurologico "Villa del Seminario", Ferrara*. Nel suo scritto, che propone un'indagine alquanto superficiale dell'influenza della neuropsichiatria sugli artisti sottoposti alle cure e ai trattamenti, l'autore Tanfani definisce "futurista" il dipinto di Carrà e lo legge come la trasposizione in pittura dei luoghi e delle vicende che caratterizzavano il tempo trascorso dai malati nell'ospedale ferrarese:

6 Gustavo Tanfani, *Iconografia neurologica di guerra*, in "L'Illustrazione medica italiana", a. III, n. 3, marzo 1921, pp. 37-39. Nell'articolo sono riprodotte opere di Carlo Parmeggiani, Carlo Carrà, Alexandre Alexeeff e un disegno eseguito da un anonimo che illustra in un linguaggio naif le sue esperienze nell'ospedale ferrarese. Rodolfo Liboni, docente presso l'Opera Don Calabria – Città del ragazzo (Villa del Seminario, 1857), sta lavorando a un articolo per decifrare questo curioso disegno autobiografico.

7 *De Chirico a Ferrara* 2015, cit. p. 222 e p. 223.

Nel quadro […] *si vedono commisti, nella sintesi spesso schematica della pittura futurista, la prospettiva delle corsie, il torso d'uomo che provoca l'indagine e la cura del sanitario, diventato quasi* 'mannequin' *del lavoro neurologico, i pezzi del croquete dei giuochi del birillo, la tavola nera della scuola per analfabeti, il vassoio con i biscotti dell''ora del thè!'*[8].

In effetti, da un commentatore estraneo ai temi dell'arte contemporanea e all'iconografia metafisica, gli elementi sopra menzionati potevano essere facilmente travisati. Oggi sappiamo invece che tutti questi elementi – le prospettive, la lavagna, i birilli e i biscotti – avevano dei precisi significati ed erano stati desunti da Carrà dai quadri di de Chirico.

Nell'articolo di Tanfani, l'assenza di riproduzioni di opere di de Chirico è dovuta al fatto che l'artista non inviò a Boschi nessuna fotografia, ma gli propose l'acquisto di un suo quadro, affare che però non si concluse mai.
Non è inoltre da escludere che il celebre psichiatra possa aver scritto ai due pittori anche per indagare la loro disponibilità a donare alcune delle opere eseguite nel corso della degenza a Villa del Seminario, ciò che forse spiegherebbe l'invio da parte di de Chirico del proprio tariffario e l'incipit della lettera di Carrà. È molto probabile, infatti, che l'intenzione di Boschi, appassionato d'arte e di letteratura, fosse quella di collezionare opere dei propri pazienti, anche se non si può escludere il progetto di uno studio più ampio sul rapporto tra le arti e la psichiatria.

8 G. Tanfani, *Iconografia neurologica…* cit., p. 38.

16-12-920

Milano

Carissimo Professore,
Mi affretto a rispondere alla sua lettera, dicendo le che dei quattro quadri fatti all'ospedale tre sono stati venduti da tempo e l'ultimo che mi rimane si trova a Berlino, dove si è inaugurata in questi giorni una mia esposizione personale.
Si tratta del quadro ~~da~~ di cui le unisco la fotografia. Mi spiace di non poterla quindi accontentare, come vorrei. Spero tuttavia che anche la riproduzione in bianco e nero, le possa servire allo scopo -
Gradisca, caro Professore, i miei più sentiti ossequi -

Suo
Carlo Carrà

Via Vivaio, 16 -

N. B.
Mi spiace non poterle mandare l'indirizzo di Chirico. So che si trova a Firenze. Altro non so.

Figura 2

Lettera di Carlo Carrà a Gaetano Boschi, Milano,16 dicembre 1920
Per gentile concessione degli eredi Farina (Fig. 2)

16 – 12 . 920

Milano

Carissimo Professore,
Mi affretto a rispondere alla sua lettera, dicendo che dei quattro[9] quadri fatti all'ospedale tre sono stati venduti da tempo e l'ultimo[10] che mi rimane si trova a Berlino, dove si è inaugurata in questi giorni una mia esposizione personale[11].
Si tratta del quadro di cui le invio la fotografia[12]. Mi spiace di non poterla quindi accontentare come vorrei. Spero tuttavia che anche la riproduzione in bianco e nero le possa servire allo scopo -
Gradisca, caro professore, i miei più sentiti ossequi -

Suo

Carlo Carrà

Via Vivaio, 16.

N.B.
Mi spiace non poterle mandare l'indirizzo di Chirico. So che si trova a Firenze. altro non so.

---

9 Si tratta di *La musa metafisica*, *La camera incantata, Madre e figlio* (tutti a Milano, Pinacoteca di Brera) e *Solitudine* (collezione privata). *La Pitonessa* (opera andata dispersa), potrebbe essere il quinto quadro iniziato a Ferrara e portato a termine a Milano.
10 *Solitudine*, olio su tela, 91,5 x 55,5 cm, collezione privata.
11 *Das junge Italien*, Berlino, Nationalgalerie, 7 aprile – (?) maggio 1921. Mostra organizzata da "Valori Plastici" a Berlino, poi proseguita ad Hannover, a Gottinga, ad Amburgo e a Dresda.
12 La fotografia in bianco e nero che Carrà spedisce a Boschi sarà pubblicata nell'articolo di G. Tanfani, *Iconografia neurologica…* cit, p. 38, come fig. 2, senza data e con il titolo *Impressioni dell'Ospedale Neurologico "Villa del Seminario", Ferrara*. Si tratta della prima versione del dipinto, che Carrà rimaneggerà dopo il 1921, presumibilmente nel 1926, cancellando gli elementi desunti dall'iconografia dechirichiana come i biscotti e il bastone di zucchero colorato, asciugando la figura del manichino e spostando la posizione della porta nella prospettiva.

Firenze 9 Marzo

Egregio professore,

In risposta alla Sua gentile lettera le comunico che tutti i quadri che dipinsi al Seminario sono stati già acquistati da tempo dal mercante parigino Paul Guillaume (59 rue La Boétie). In Italia la mia produzione è monopolizzata da Mario Broglio, proprietario dei "Valori Plastici". Sono queste due persone che hanno pure facoltà di riprodurre i miei lavori.

In ogni modo, se Lei vuol avere qualcosa di mio, Le potrei inviare un disegno, o una pittura, ed ecco i prezzi minimi che farei, memore della gentilezza usatami:

Pittura: Composizione: £ 1000 (mille)
" " (Testa - natura - morta) " 600 (seicento)
Disegno incorniciato in passe partout. " 150 (centocinquanta)

non compresa ~~[illegible]~~ la spedizione

Figura 3b

Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Gaetano Boschi, Firenze, 9 marzo [1921]
Per gentile concessione degli eredi Farina (Figg. 3a, 3b)

Firenze, 9 marzo [1921]

Egregio professore,
In risposta alla Sua gentile lettera le comunico che tutti i quadri che dipinsi al Seminario[13] sono stati già acquistati da tempo dal mercante parigino Paul Guillaume[14] (59, rue La Boétie). In Italia la mia produzione è monopolizzata da Mario Broglio, proprietario dei "Valori Plastici". Sono queste due persone che hanno pura facoltà di riprodurre i miei lavori.
In ogni modo, se Lei vuol avere qualcosa di mio, Le potrei inviare un disegno, o una pittura, ed ecco i prezzi minimi che farei [*cancellatura*] memore della gentilezza usatami :
- Pittura : Composizione : £ 1.000 (mille)
" - Testa - o natura- morta " 600 (seicento)
Disegno montato su passepartout. "1.50 (cencinquanta)
Non compresa la spedizione
In attesa d'una sua risposta, la prego di credermi
suo dev. mo
Giorgio de Chirico

Via Ricasoli, 44[15]

13 A Villa del Seminario, tra l'aprile e l'agosto del 1917, de Chirico dipinse cinque quadri: *Composizione metafisica*, *Le Rêve de Tobie*, *Les Jeux du savant*, *Interno metafisico (con piccola officina)*, *Interno metafisico (con sanatorio)*, pubblicate in Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, p. 361, pp. 364-367.
14 De Chirico si sbagliava: delle opere dipinte nell'ospedale ferrarese, infatti, solo *Composizione metafisica* e *Le Rêve de Tobie* furono inviate a Paul Guillaume, mentre le altre tre erano in deposito da Mario Broglio a Roma.
15 Com'è noto, questo è l'indirizzo della casa dello zio di Giorgio, Gustavo de Chirico.

Alice Ensabella

"Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico". *La vendita della collezione Paul Eluard del luglio 1924*

Il 27 giugno 1924 la rivista parigina "Comoedia" annuncia una singolare vendita d'arte moderna all'Hotel Drouot:

M. Paul Eluard, poète subtil et savoureusement mystique du groupe Dada, avait brusquement disparu il y a quelques mois sans que sa famille ni ses amis puissent obtenir le moindre renseignement sur sa retraite. Or, on nous signale la présence aux Nouvelles-Hébrides de cet ami de la grande aventure qui vient de donner l'ordre de disperser, le 3 juillet, à l'Hôtel des Ventes, sa collection de tableaux, déjà célèbre; elle contient en effet quelques-unes des meilleures toiles de Georges Chirico, Picasso, Braque, etc., ainsi que de curieuses peintures de Max Ernst, lesquelles avaient servi de prétexte à M. Paul Eluard pour ses poème[1].

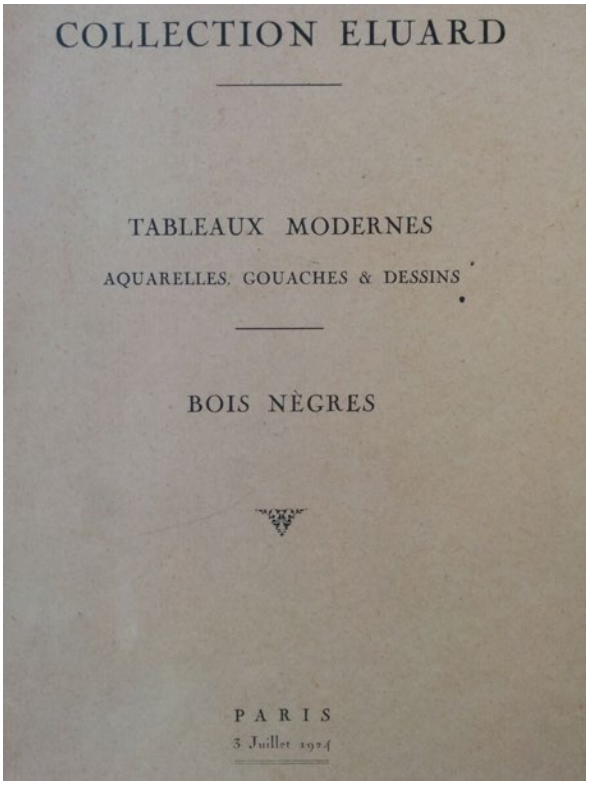
Come raccontato nelle prime righe di questo annuncio, la vendita di una parte della collezione di Paul Eluard ebbe luogo in circostanze particolari. Prima di parlare nel dettaglio delle opere passate all'asta, è opportuno soffermarsi brevemente a chiarire la cause di questo evento. Nel marzo 1924, l'inattesa e brusca partenza di Eluard per il Pacifico aveva infatti gettato scompiglio tra i membri del gruppo surrealista, in particolare in André Breton, che pur dispiaciuto per l'allontanamento dell'amico ammirò la determinazione e la imprevedibilità del suo gesto[2]. La notizia della partenza di Eluard fece tuttavia scalpore in generale nel mondo intellettuale parigino, che conosceva il poeta e la sua opera, ma che fu soprattutto incuriosito dalle presunte motivazioni della sua inattesa decisione. Si vociferava infatti che Eluard fosse partito in preda ad un momento d'ira, esasperato dall'ormai insostenibile triangolo amoroso creatosi tra lui, la moglie e Max Ernst, che dall'estate precedente viveva con la coppia a Eaubonne.
Gala, spiazzata dalla partenza del marito e in gravi difficoltà economiche, chiese aiuto alla famiglia Eluard. I genitori di Paul però, ritenendo la situazione con Max Ernst del tutto inaccettabile, acconsentirono ad aiutarla alla sola condizione che questi se ne andasse. Gala rifiutò, trovandosi quindi costretta a valutare soluzioni alternative. In una lettera del 27 marzo 1924, pochi giorni dopo la partenza di Eluard, Simone Breton racconta la situazione dell'amica alla cugina Denise Lévy a Strasburgo:

Eluard est disparu depuis lundi, en emportant 17 000 F et menaçant dans un pneu son père de tuer le premier qu'il enverrait pour le faire chercher. […] *Il est parti. André dit qu'on ne le reverra jamais. Gala reste avec 400 F, la petite, et dans une situation impossible à cause de Max Ernst. Ses beaux-parents ne la soutiendront que s'il part. Et il est tout ce qui lui reste. André l'a vue aujourd'hui, calme. Elle veut travailler* […][3].

1 Petite Courrier, *Un poète retrouvé, une collection perdu*, in "Comoedia", a. XVII, n. 4207, venerdì 27 giugno 1924, Parigi, p. 3. Per approfondimenti sul tema e sulla generale presenza dei de Chirico nella collezione di Paul Eluard, si rimanda a: Alice Ensabella e Gerd Roos, *Les oeuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Eluard. Une documentation*, Allemandi, Milano, in corso di pubblicazione. Nello specifico il capitolo IV si occupa della *Vente Eluard*.
2 Marc Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, Parigi 1999, pp. 228-229.
3 La lettera è pubblicata in versione integrale in: Georgiana Colvile, *Simone Breton. Lettres à Denise Lévy 1919-1929*, Éditions Joëlle Losfeld, Parigi 2005, pp. 169-171.

Tuttavia alcune settimane dopo Eluard si mise in contatto con la moglie, che si organizzò immediatamente per raggiungerlo in Asia. Le spese che Gala doveva sostenere da settimane e la necessità di liquidità per affrontare il viaggio, la portarono quindi alla decisione sicuramente presa per suggerimento, o comunque con il consenso, del marito di vendere una consistente parte della loro "déjà célèbre" collezione d'arte moderna.
Non stupisce la curiosità che un simile evento suscitò nel milieu artistico ed intellettuale parigino, sia per l'avvincente storia di amore e gelosia che ne era la causa, sia per l'eccentricità e l'arditezza delle opere che componevano la collezione. L'attesa nei confronti della vendita è confermata dalla lettera di Jean Paulhan a Francis Ponge del 2 luglio: "Tu ne veux pas venir demain à la vente Eluard? Il y aura des Chiricos splendides. Si oui, rendez-vous à la porte de l'Hôtel Drouot (rue Drout) à 2 h. moins 10. Je t'attendrai. [...]"[4]. Che la vendita sia stata memorabile è attestato dal fatto che essa è ricordata nel libro di André Fage, *Le Collectionneur des peintures modernes* (1930)[5], come una delle vendite più importanti del periodo.

La *Vente Eluard* ebbe quindi luogo nella sala n. 6 dell'Hotel Drouot il 3 luglio 1924 (Figg. 1, 2). Alphonse Bellier, grande protagonista dell'arte moderna a Drouot, ne fu il *commissarie priseur*. L'expertise fu invece affidata al mercante e gallerista Léonce Rosenberg[6]. Le oltre 60 opere vennero esposte il 2 luglio al grande pubblico, che, in parte per


COLLECTION ELUARD

TABLEAUX MODERNES

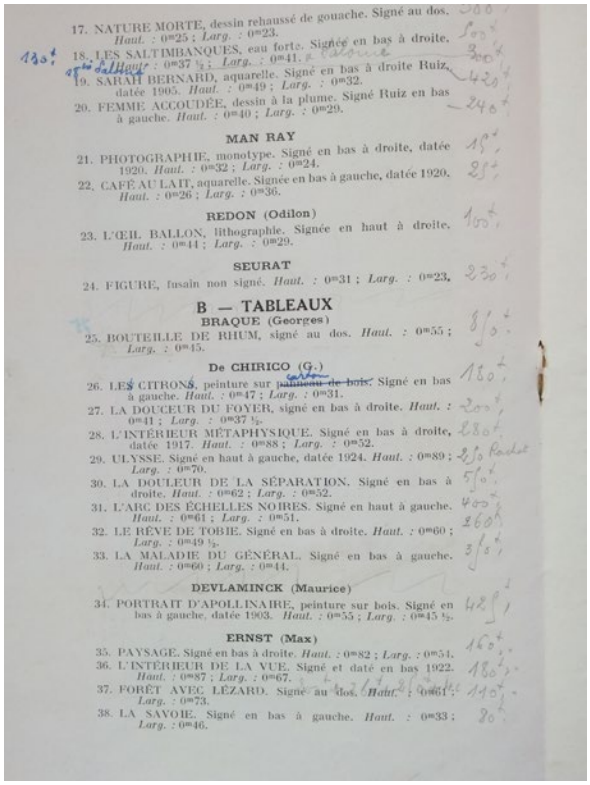
AQUARELLES, GOUACHES & DESSINS

BOIS NÈGRES

PARIS

3 Juillet 1924

Figura 1
Copertina del catalogo della vendita Eluard, Archives de Paris, D149E3 3


17. NATURE MORTE, dessin rehaussé de gouache. Signé au dos. *Haut.* : 0m25 ; *Larg.* : 0m23.
18. LES SALTIMBANQUES, eau forte. Signée en bas à droite. *Haut.* : 0m37 ½ ; *Larg.* : 0m41.
19. SARAH BERNARD, aquarelle. Signé en bas à droite Ruiz, datée 1905. *Haut.* : 0m49 ; *Larg.* : 0m32.
20. FEMME ACCOUDÉE, dessin à la plume. Signé Ruiz en bas à gauche. *Haut.* : 0m40 ; *Larg.* : 0m29.

MAN RAY

21. PHOTOGRAPHIE, monotype. Signé en bas à droite, datée 1920. *Haut.* : 0m32 ; *Larg.* : 0m24.
22. CAFÉ AU LAIT, aquarelle. Signée en bas à gauche, datée 1920. *Haut.* : 0m26 ; *Larg.* : 0m36.

REDON (Odilon)

23. L'ŒIL BALLON, lithographie. Signée en haut à droite. *Haut.* : 0m44 ; *Larg.* : 0m29.

SEURAT

24. FIGURE, fusain non signé. *Haut.* : 0m31 ; *Larg.* : 0m23.

B — TABLEAUX

BRAQUE (Georges)

25. BOUTEILLE DE RHUM, signé au dos. *Haut.* : 0m55 ; *Larg.* : 0m45.

De CHIRICO (G.)

26. LES CITRONS, peinture sur ~~panneau de bois~~ carton. Signé en bas à gauche. *Haut.* : 0m47 ; *Larg.* : 0m31.
27. LA DOUCEUR DU FOYER, signé en bas à droite. *Haut.* : 0m41 ; *Larg.* : 0m37 ½.
28. L'INTÉRIEUR MÉTAPHYSIQUE. Signé en bas à droite, datée 1917. *Haut.* : 0m88 ; *Larg.* : 0m52.
29. ULYSSE. Signé en haut à gauche, datée 1924. *Haut.* : 0m89 ; *Larg.* : 0m70.
30. LA DOULEUR DE LA SÉPARATION. Signé en bas à droite. *Haut.* : 0m62 ; *Larg.* : 0m52.
31. L'ARC DES ÉCHELLES NOIRES. Signé en haut à gauche. *Haut.* : 0m61 ; *Larg.* : 0m51.
32. LE RÊVE DE TOBIE. Signé en bas à droite. *Haut.* : 0m60 ; *Larg.* : 0m49 ½.
33. LA MALADIE DU GÉNÉRAL. Signé en bas à gauche. *Haut.* : 0m60 ; *Larg.* : 0m44.

DEVLAMINCK (Maurice)

34. PORTRAIT D'APOLLINAIRE, peinture sur bois. Signé en bas à gauche, datée 1903. *Haut.* : 0m55 ; *Larg.* : 0m45 ½.

ERNST (Max)

35. PAYSAGE. Signé en bas à droite. *Haut.* : 0m82 ; *Larg.* : 0m54.
36. L'INTÉRIEUR DE LA VUE. Signé et daté en bas 1922. *Haut.* : 0m87 ; *Larg.* : 0m67.
37. FORÊT AVEC LÉZARD. Signé au dos. *Haut.* : 0m61 ; *Larg.* : 0m73.
38. LA SAVOIE. Signé en bas à gauche. *Haut.* : 0m33 ; *Larg.* : 0m46.

Figura 2
Lista delle opere di de Chirico, catalogo della vendita Eluard, Archives de Paris, D149E3 3

4 *Jean Paulhan, Francis Ponge: correspondance, 1923-1968*, a cura di Claire Boaretto, Gallimard, Parigi 1986, p. 32.
5 André Fage, *Le Collectionneur des peintures modernes*, Les Editions Pittoresques, Parigi 1930.
6 L'annuncio della vendita viene anche riportato sulle pagine del numero di giugno de "L'Effort Moderne", la rivista diretta dallo stesso Rosenberg: "Collection Eluard. Œuvres par Braques, Camoin, De Chirico, Derain, Devlaminck [sic], Max Ernst, Metzinger, Marie Laurencin, Picasso, Survage, etc...Vente le 3 Juillet, exposition publique le 2 Juillet, par le ministère de M. Bellier, commissaire-priseur assisté de M. Léonce Rosenberg, directeur de l'Effort Moderne, expert".

curiosità, in parte per serio interesse, accorse numeroso.
Analizzando il catalogo delle opere in vendita è possibile proporre una serie di considerazioni.
La prima riguarda la qualità (e la quantità) delle opere che Eluard era stato in grado di radunare in nemmeno quattro anni d'attività di collezionista[7]. Oltre ai grandi nomi del periodo, Braque, Picasso, Derain, Modigliani, Laurencin, Gris, la collezione stupisce per la sua portata rivoluzionaria, che vede schierata la prima scuderia surrealista praticamente al completo. Per la prima volta troviamo infatti riunite nello stesso luogo, in una sorta di esposizione collettiva (che anticipa non solo la nascita del gruppo, ma anche la mostra alla Galerie Pierre del dicembre 1925) opere di Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia, André Masson e Giorgio de Chirico.
In secondo luogo, a seguito di uno studio sistematico dei cataloghi di vendite all'asta del primo dopoguerra[8], è stato possibile determinare che per tutti questi artisti, con la sola eccezione di de Chirico[9], la *Vente Eluard* rappresentò il primo ufficiale ingresso sul mercato.
Il recente ritrovamento del verbale della vendita, presentato per la prima volta in questa sede, ha permesso di aggiungere preziose informazioni a quelle sopracitate[10]. Questo documento, di fondamentale importanza per gli studi sul mercato artistico che nasce attorno al movimento surrealista, riporta infatti i nomi degli acquirenti delle opere e anche i loro prezzi di vendita.
Grazie a questa scoperta è stato quindi possibile stabilire la prima quotazione sul mercato dei futuri surrealisti e di individuare i loro primi collezionisti.
Si evince da questa prima vendita pubblica "surrealista" che furono i membri del gruppo stesso, o personaggi ad esso vicini[11] ad aggiudicarsi la maggior parte delle opere di Man Ray, Ernst, Picabia, Masson e de Chirico. Inoltre compaiono tra i presenti in sala nomi interessanti come: il giovane Pierre Loeb, prossimo ad aprire la propria galleria al 13 di rue Bonaparte, che acquistò il *Portrait d'Apollinaire* (cat. 34) di Vlaminck; e i neo sposi Charles e Marie Laure de Noailles che si aggiudicarono *La Savoie* di Max Ernst (cat. 38), con ogni probabilità la prima opera dell'artista tedesco che entrò nella loro collezione.

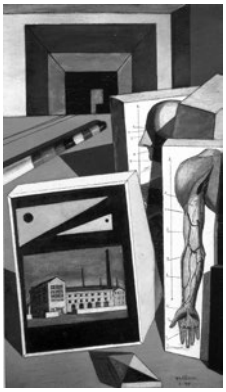
Tra le 61 opere in vendita, 8 erano di Giorgio de Chirico[12]:

7 Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Droz, Ginevra 1982, p. 23.
8 Queste ricerche sono condotte da chi scrive nell'ambito di una tesi di dottorato. Tale ricerca vuole indagare le caratteristiche e le dinamiche del mercato artistico che nasce attorno al movimento surrealista negli anni della sua formazione e nei suoi primi anni di attività (1919-1930).
9 Si veda per esempio la vendita del 19 febbraio 1921: *Le rêve du 7ème marin* (Toile. Haut.: 0m60; Larg.: 0m45; oppure la vendita del 30 aprile 1921: *La révélation du solitaire* (Toile. Haut.: 0,77 Larg.: 0,53 m).
10 *Vente Eluard*, 2-3 juillets 1924, Ventes année 1924, Fonds Alphonse Bellier, Archives de Paris, Parigi.
11 Il principale acquirente delle opere dei futuri surrealisti è André Breton, che si aggiudica più di dieci opere di diversi artisti.
12 *Catalogue des Tableaux, Aquarelles, Gouaches, Dessins, Estampes & Photographies* (Commissaire-Priseur: Alphonse Bellier), Hôtel Drouot, 3 luglio 1924, Catalogues de ventes 1-18 juillet 1924 – mf35 – boite 18 – Bibliothèque de l'INHA, Parigi.

26. Les citrons[13] (Fig. 3)
Peinture sur panneau de bois. Signé en bas à gauche. Haut.: 0m47; Larg.: 0m31.

Figura 3

27. La douceur du foyer[14]
Signée en bas à droite. Haut.: 0m41; Larg.: 0m37,1.



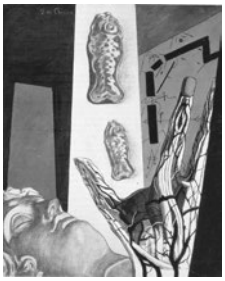
28. L'intérieur métaphysique[15] (Fig. 4)
Signée en bas à droite, datée 1917. Haut.: 0m88; Larg.: 0m52.

Figura 4

29. Ulysse[16] (Fig. 5)
Signée en bas à droite, datée 1924. Haut.: 0m89; Larg.: 0m70.

Figura 5

30. La douleur de la séparation[17]
Signée en bas à droite. Haut.: 0m61; Larg.: 0m52.

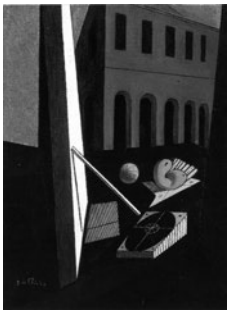


31. L'arc des échelles noires[18] (Fig. 6)
Signée en haute à gauche. Haut.: 0m61; Larg.: 0m51.

Figura 6

32. Le rêve de Tobie[19] (Fig. 7)
Signée en bas à droite. Haut.: 0m60; Larg.: 0m49 1/2.

Figura 7



33. La maladie du général[20] (Fig. 8)
Signée en bas à gauche. Haut.: 0m60; Larg.: 0m44.

Figura 8

13 *Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio-14 settembre 1997) a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1997, n. 23, p. 42.
14 Opera non identificata.
15 Si veda Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, n.129, p. 365.
16 Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di Giorgio de Chirico. 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano 1984, n. 232, p. 117.
17 Opera non identificata
18 Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*... cit., n. 75, p. 255.
19 Ivi, n. 128, p. 364.
20 Ivi, n. 64, p. 242.

Nel verbale della vendita le opere di de Chirico corrispondono agli stessi numeri del catalogo, dal 26 al 33 (Fig. 9). Il principale acquirente risulta essere André Breton, che si aggiudicava in questa occasione ben 4 delle 8 opere dell'artista italiano nonostante parlerà più tardi di quadri venduti a "vils prix" .

Il primo, *La douceur du foyer* (cat. 27) acquistato per 200 frs[21], viene indicato come "tableau" nel catalogo di vendita, mentre appare come "dessin" nel verbale. A tutt'oggi non è stato possibile identificare l'opera e quindi non sappiamo quale dei due documenti sia sbagliato.

Breton acquistava anche l'*Intérieur métaphysique* del 1917 (cat. 28) per 280 frs, *L'arc des échelles noires* (cat. 31) per 400 frs e *Le Rêve de Tobie* per 260 frs (cat. 32).

Les citrons (cat. 26), opera del 1923 sulla quale figura l'iscrizione "*Ego quoque in Arcadia vixi.*", fu aggiudicata per 180 frs a Frédérique Paulhan, padre di Jean Paulhan, direttore della *Nouvelle Revue Française*. *La maladie du général* (cat. 33) andò invece a Marcel Raval per 350 frs e *La douleur de la séparation* (cat. 30) ad un certo Clément, per 550 frs. Purtroppo, per quanto riguarda quest'ultimo dipinto, ad oggi non è stato ancora possibile identificare l'opera, né il suo acquirente.

Il solo quadro invenduto è *Ulysse* (cat. 29): l'indicazione "*vendeur*" a fianco della quotazione di partenza dell'opera ce lo conferma. Il quadro, non trovando acquirenti, rimane in possesso di Gala. La sua presenza nella collezione Eluard è infatti confermata qualche tempo dopo da un altro documento, una sorta di inventario della collezione, databile attorno al 1925[22].

Per quanto riguarda i prezzi, le opinioni dei contemporanei circa la riuscita della vendita, che ha realizzato un totale di 28.809 frs, appaiono divergenti. Agli occhi di Rosenberg è stata un successo. Così scrive infatti a Léger in una lettera del 10 luglio dello stesso anno:

Ensuite que la vente Eluard a très bien marché. 4 fois les prix de la vente Kahnweiller [sic] *pour certains tableaux qui en venaient. Par contre Vlaminck, Camoin, Kisling et Utter flanchaient carrément. La peinture de Vlaminck qui, à la vente Kahnweiller* [sic] *avait fait 2 800 sans les frais aurait atteint à peine 1 200 francs, si je n'avais pas eu un ordre de 2 000 francs d'un de mes clients. Malheureusement Metzinger s'est mal vendu.*

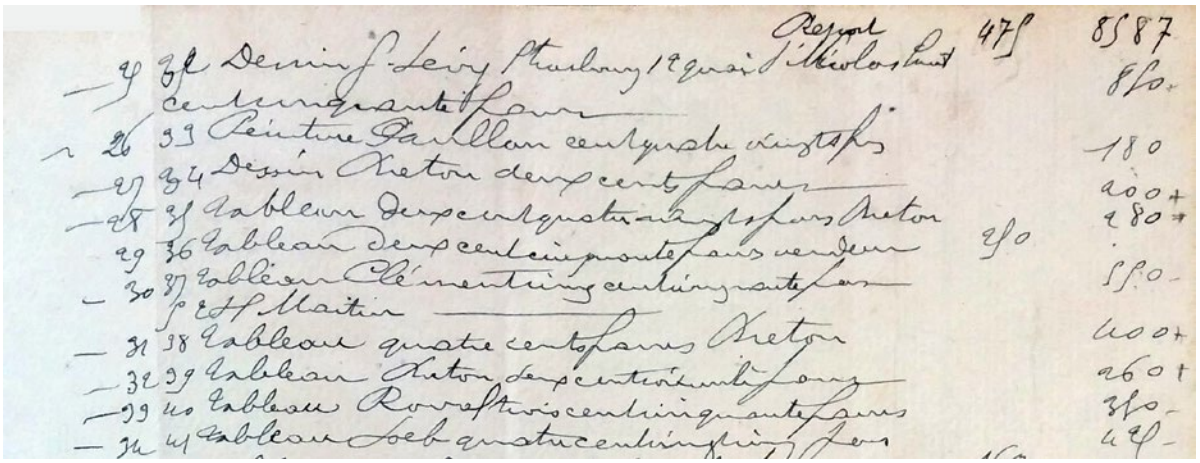


Figura 9
Opere di de Chirico con relative indicazioni nel verbale della vendita Eluard, Archives de Paris, D149E3 3

21 I prezzi indicati tra parentesi sono riportati sia sul verbale della vendita, sia annotati a mano sul catalogo conservato presso la Bibliothèque de l'INHA.

22 Cfr. A. Ensabella, G. Roos, *Les oeuvres de Giorgio de Chirico…* cit. In particolare si veda il capitolo VI, *L'"inventaire Marcenac"*.

Une toile de 25 a péniblement atteint et grâce a moi, 200 francs[23].

Positiva è anche la recensione nel numero del 6 luglio del giornale "Liberté":

Dans les ventes récentes, nous relevons celle de la collection de M. Eluard composée de peintures ultra-modernes que viennent de faire Mr Bellier et l'expert, Léonce Rosenberg. Nous avons constaté une hausse sensible sur les Picasso; leur cote a été bien supérieur à celle de 1922 à la vente Kahnweiler, où on les payait moins de 1 000 francs; aujourd'hui, ils ont fait entre 1 500 et 2 400 francs; Le Fumoir *et* La Guitarre *ont fait 2 900 et 2 400 francs; un de Vlaminck a atteint 2 400 francs; le* Portrait d'Apollinaire *par de Vlaminck a été acheté 425 francs; une aquarelle de Marie Laurencin, 820 francs; une peinture d'Odilon Redon, 1 000 francs. Le "cubisme" se défend bien! Plusieurs œuvres de ces artistes d'avant-garde ont été acquises par M. le comte Charles de Noailles*[24].

È chiaro come entrambi i commenti si focalizzino sui ricavati delle opere cubiste, che dopo le catastrofiche dispersioni delle collezioni di Wilhelm Uhde e Daniel-Henry Kahnweiler, stavano lentamente recuperando la propria quotazione sul mercato. In questi rapporti non si fa tuttavia alcun cenno agli "émergents", all'epoca ancora troppo sconosciuti per essere oggetto di valutazioni economiche. Per molti, come già detto, si trattava della prima apparizione nel sistema delle vendite pubbliche, non vi erano pertanto termini di paragone per valutarne l'effettivo valore sul mercato.
Solo agli occhi dei futuri surrealisti i prezzi di vendita delle opere risultarono modesti, per non dire inaccettabili. Negli anni '50 Breton commenterà la vendita con queste parole: "Les tableaux et objets primitifs qu'il avait réunis avec amour sont dispersés à vils prix."[25].
Le opere di Ernst, Picabia, Man Ray, Masson e de Chirico fruttarono somme piuttosto modeste e, come noto, conosceranno un certo successo economico solo negli anni appena successivi. Come spiega André Fage nel suo commento alla *Vente Eluard* di soli sei anni più tardi:

M. Paul Eluard est un jeune poète surréaliste dont l'œuvre fondamentale: Capitale de la Douleur *exprime une esthétique et une inspiration nouvelles. Les tableaux qu'il avait réunis marquent donc les tendances artistiques les plus récentes et qui, encore hésitantes en 1924, se sont affirmées par la suite. Si cette vente s'était produite quelques années plus tard, elle aurait réalisé un total environ de trente à cent fois supérieur, autant qu'on puisse en juger par les cotes actuelles des peintres qui y figurent* [...][26].

Questo vale per molti degli artisti emergenti della vendita, ma evidentemente soprattutto per de Chirico. Continua Fage:

Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico*, alors un des chefs de l'école surréaliste (7 à cette vente) qui allait bientôt connaître des prix élevés. Heureux ceux qui ont pu acheter ici ses tableaux à 200 et 250 fr!*[27].

De Chirico rappresenta infatti un caso particolare. Se a quella data non può sperare di raggiungere le cifre di Picasso o Redon, è senza dubbio l'artista che tra gli "emergenti"

23 La lettera è integralmente pubblicata in Christian Derouet, *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires. (Correspondances Fernand Léger – Léonce Rosenberg. 1917-1937)*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. (Hors-Série/Archives), Centre Pompidou, Parigi, 1996, pp. 146-147.
24 P. H., *La curiosité – Hôtel Drouot*, "Liberté", 6 luglio 1924. La recensione è riportata anche in: C. Derouet, *Fernand Léger* ... cit., p. 147, nota 2.
25 André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud.* [Nouvelle édition revue et corrigé], NRF - Gallimard, Parigi 1969, p. 102.
26 A. Fage, *Le Collectionneur*... cit., p. 197.
27 *Ibidem*.

primeggia. Come già detto, il pittore italiano non era nuovo alle sale di Drouot ed era l'unico a quella data, assieme a Masson[28] ad essere rappresentato da un gallerista (Paul Guillaume), trovandosi quindi in una posizione di superiorità rispetto ai colleghi surrealisti.

Se le fotografie di Man Ray sono vendute per 15/25 frs, i dipinti di Max Ernst oscillarono tra gli 80 e i 160 frs, quelli di Masson non superarono i 260 frs, de Chirico raggiunse con *L'arc des échelles noires* i 400 frs, circa la stessa cifra versata da Pierre Loeb per il *Portrait d'Apollinaire* di de Vlaminck[29].

Né Breton né Fage tuttavia avevano torto nelle loro considerazioni circa i prezzi di vendita delle opere dell'artista italiano. Se non catastrofici, come invece riteneva Breton, alcuni casi ci confermano che all'epoca le opere di de Chirico avevano già raggiunto somme più alte: *Le Revenant* era stato venduto a Jacques Doucet per 1000 franchi, o ancora, *Le retour du poète*, fu proposto da Simone Breton alla cugina Dénise Levy poco dopo il ritorno di Eluard per 700 franchi[30].

È possibile che un tale abbassamento di prezzi fosse dovuto alla fretta di Gala e alle sue impellenti necessità economiche. La vendita della collezione Eluard rappresenta comunque per de Chirico e per i futuri surrealisti, un momento cruciale. Salvo rari casi precedenti, è in questa occasione che viene definito per la prima volta il valore delle loro opere sul mercato. Se consideriamo poi gli acquisti dei de Noialles e la presenza di Pierre Loeb, che ospiterà la prima collettiva del gruppo nel 1925, capiamo l'importanza che questa vendita ebbe per creare delle relazioni commerciali che si sarebbero consolidate nei mesi successivi.

Inoltre, per Giorgio de Chirico, la vendita del 3 luglio 1924 segna il primo contatto documentato tra la sua opera e il suo futuro gallerista Léonce Rosenberg. Come noto Rosenberg, durante il viaggio fatto in Italia in compagnia di Léger, nell'estate di quell'anno avrebbe cercato invano di incontrare de Chirico, che conobbe invece solo qualche mese dopo, nel novembre 1924, in occasione del suo soggiorno parigino. È quindi possibile che l'interesse di Rosenberg per Giorgio de Chirico sia maturato proprio nelle sale dell'Hotel Drouot, e che, colpito dai suoi dipinti e, presumibilmente, dalla loro discreta quotazione sul mercato, abbia deciso proprio in quella occasione di proporgli di collaborare con la Galerie de l'Effort Moderne.

28 Nello stesso anno Masson firma un contratto con Kahnweiler. La sua prima personale si tenne pochi mesi prima alla Galerie Simon, dal 25 febbraio all'8 marzo 1924.

29 Come indicato nel verbale e nel catalogo di vendita, il quadro è venduto a Pierre Loeb per 425 frs.

30 Così scrive Simone a Denise: "[…] D'autre part: Eluard te vend tout de suite, moyennant paiement rapide de 700 F (le prix qu'il l'a payé) un très beau et très grand Chirico ancien: *Le Retour du poète*. J'ai di que c'était presque sûr. Le veux-tu? Réponse immédiate. (Si tu lui envoies de l'argent: M. Eugène Grindel, Av. Enoch, Eaubonne.)" in G. Colvile, *Simone Breton* ... cit., p. 207.

Gerd Roos

Giorgio de Chirico und "sein" Perikles in den Jahren um 1925

1924 verbrachte Giorgio de Chirico den gesamten Monat November in Paris. Dort wurde im Théâtre des Champs-Elysées erfolgreich Pirandellos Komödie *La Giara* inszeniert, wofür er die Kostüme und das Bühnenbild entworfen hatte. Dort verkehrte im Kreis von André Breton und war anwesend, als Man Ray im *Bureau de recherches surréalistes* die berühmte Photographie der Gruppe aufgenommen hat. Dort begann de Chirico aber auch mit den Vorbereitungen für eine umfangreiche Ausstellung bei Léonce Rosenberg, mit der er sich im Mai des darauffolgenden Jahres in der französischen Hauptstadt zu präsentieren und nach zehnjähriger Abwesenheit neu zu positionieren gedachte. Zurück in Rom, verfasste er eine Eloge auf die ihn immer wieder inspirierende Stadt, welche im Februar 1925 in der "Rivista di Firenze" seines Freundes Giorgio Castelfranco gedruckt wurde. Sie gipfelte in dem vielzitierten Satz:

Come Atene ai tempi di Pericle, Parigi è oggi la città per eccellenza dell'arte e dell'intelletto. È lì che ogni uomo, degno del nome d'artista deve pretendere il riconoscimento del suo valore[1].

Offensichtlich war zu diesem Zeitpunkt längst die Entscheidung gefallen, aus einem provinziellen und kleingeistigen Italien in die *ville lumière* zu emigrieren, die er hier hymnische feierte – wenn auch mit einem wenig originellen, längst zum Topos geronnenen Vergleich. Der berühmte Staatsmann tritt dabei als Repräsentant einer Epoche auf, die gemeinhin zu den fruchtbarsten und glücklichsten Perioden der Geschichte der Künste in Europa gerechnet wird.

Mit Blick auf die Ambitionen eines jeden wahren Künstlers scheint de Chirico hingegen einen Satz über das perikleische Zeitalter zu variieren, den er 1910 in der mehrbändigen *Griechischen Geschichte* von Ernst Curtius gelesen hatte:

Denn seitdem Athen aus seiner bescheidenen Stellung hervorgetreten war, wurde es ein Mittelpunkt der griechischen Welt, und wer sich in seiner Kunst etwas Besonderes zutraute, wusste, dass es keinen besseren Ort gäbe, um Anerkennung und Verdienst zu finden[2].

Perikles ist aber auch eine bislang unbeachtete Gestalt in der privaten Mythologie von de Chirico. So avancierte der Athener um 1925-1926 zum Thema einer erstaunlichen Anzahl von Gemälden. In *Périclès* (Fig. 1) setzte der Maler einen bärtigen Mann mit einem stilisierten griechischen Helm ins Bild, wobei der Kopf im Profil gegeben wird. Antikisch

1 Der Text ist wiederabgedruckt in: Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, Polemica, Autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi 1985, S. 267-217; hier S. 271.

2 Ernst Curtius, *Griechische Geschichte*, (Fünfte verbesserte Auflage), Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1879, Band II, S. 266. De Chirico lieh sich im August, September und Oktober 1910 in der Biblioteca Nazionale in Florenz immer wieder eine italienische Ausgabe dieser umfangreichen Schilderung aus; cfr. Victoria Noel-Johnson, L*a formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911). La scoperta dei registri della B.N.C.F.* in: "Metafisica", Roma, n. 11/13, 2013 (veröffentlicht erst im Mai 2014), S. 171-211. Für eine ausführliche Analyse seiner Lektüre cfr. Nicol Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica, Milano e Firenze 1909-1911*, Allemandi, Milano (im Druck).

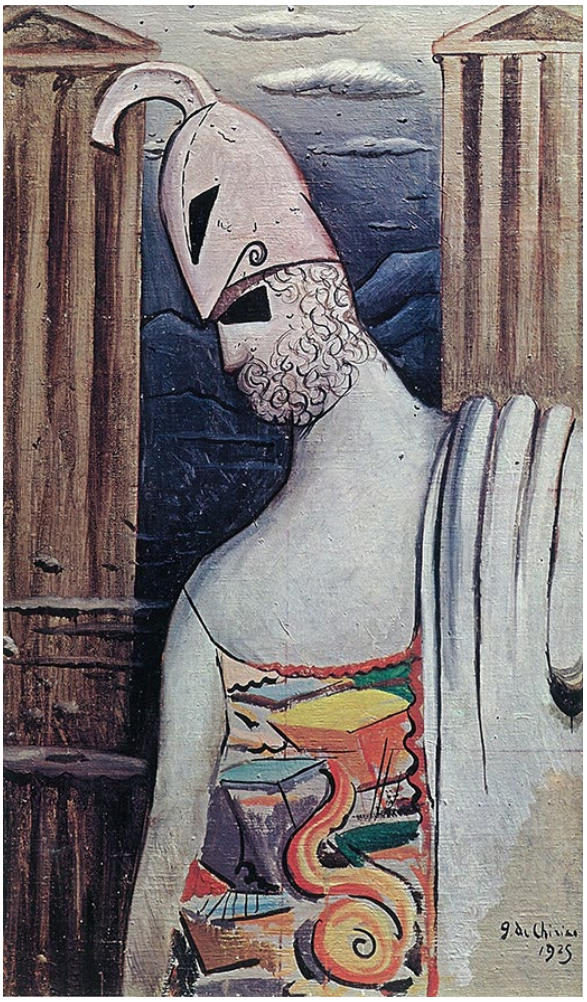


Figura 1
Giorgio de Chirico, *Périclès*, 1926, Öl auf Leinwand, 107x65 cm, Privatsammlung

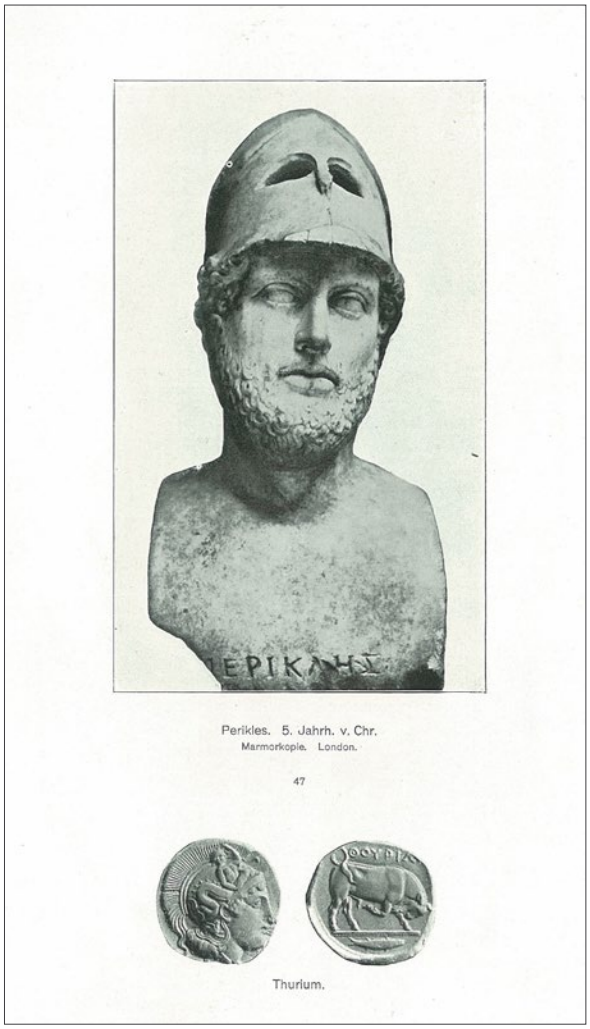


Figura 2
Perikles, British Museum, London

in einer über die Schulter geworfenen Chlamys gewandet, trägt er darunter eine Art Leibchen, das knallbunt mit Abbreviaturen von Ornamenten bemalt ist - "interessant der kubistische *Perikles*"[3], so merkte dazu ein Schweizer Kritiker 1927 an.
Dieser Perikles wird im Mittelgrund symmetrisch zur Linken und zur Rechten von zwei Tempelfassaden hinterfangen, deren Säulen extrem in die Länge gezogen sind. Sie bilden den Rahmen für die gebirgige Landschaft des Hintergrunds, die von einem blauen, von Wolken durchzogenen Himmel überwölbt ist. Auf den ersten Blick absurd anmutend, setzen sich die Wolkenbänder zwischen der Figur und dem Tempel zur Linken bis an den unteren Bildrand fort - offenbar sind weder der Protagonist noch die beiden Bauwerke 'geerdet', sondern sie scheinen vielmehr zwischen den Wolken zu schweben. Haben wir es hier also mit einer Erscheinung zu tun?

Als klassisch gewordene ikonographische Attribute verweisen der gepflegte, ziselierte Bart, insbesondere aber der Helm unverkennbar auf die tradierten Bildnisse des Atheners. Man denke nur an die berühmte

3 Cfr. Sandra Gianfreda, «*Was am meisten italienisch und am meisten künstlerisch ist». De Chiricos Beteiligung an der Ausstellung* Italienische Maler *im Kunsthaus Zürich von 1927*, in: *Giorgio de Chirico. Werke 1909–1971 in Schweizer Sammlungen*, Katalog der Ausstellung (Winterthur, Kunstmuseum, 23. August – 23. November 2008) hrsg. von Gerd Roos und Dieter Schwarz, Richter Verlag, Düsseldorf, S. 105-130.

Herme aus dem British Museum (Fig. 2). Der Helm des Perikles ist aber bereits in der Antike zum Gegenstand einer zweifachen Lesart - high and low - geworden. Bei Curtius hatte de Chirico über das Amt des Feldhauptmanns in Athen gelesen:

Es kam auch vor, dass die zehn Feldherrn eines Jahres aus den zehn Stämmen gewählt wurden, Perikles aber außerordentlicher Weise aus der gesamten Bürgerschaft hinzugewählt wurde. So fiel während der Zeit seiner Verwaltung der ganze Schwerpunkt des öffentliche Lebens in dies Amt; als Strateg hat er die wichtigsten Gesetze durchgebracht; als solcher war er der dirigierende Präsident der Republik, und der Helm, mit welchem er sich von den Bildhauern darstellen ließ, diente nicht dazu, seinen spitzen Schädel zu verstecken, über den die Komödiendichter spotteten; sondern er bezeichnete das Feldherrnamt als den Kern seiner öffentlichen Stellung, und es wird auch ausdrücklich überliefert, dass die von Jahr zu Jahr verlängerte Strategie die eigentliche Grundlage seiner den Staat beherrschenden dynastischen Vollmacht gewesen sei[4].

Bei de Chirico ist allerdings nicht der Helm an sich das höchst irritierende und verstörende Moment in der Darstellung seines Perikles, sondern das schwarze, längliche und stumpfe Dreieck, das an der Stelle des Auges sitzt. Dabei handelt es sich offensichtlich nicht um eine Binde oder um eine Brille, sondern um einen scharf konturierten Schlagschatten, der – paradoxerweise – durch jenen Einschnitt im Helm geworfen zu werden scheint, durch den der Blick der Kämpfenden nach Außen überhaupt erst ermöglicht wird.

Den Schlüssel zur Lektüre dieses Motivs finden wir in dem bilderreichen Roman *Hebdomeros*, den de Chirico 1929 in Paris veröffentlicht hat. In dem assoziativ von Szene zu Szene springendem Erzählfluß erlaubt sich der Protagonist an einer Stelle eine reflexive Abschweifung, bevor er sich als Redner an eine große Zahl von Zuhören - und zwar exakt “deux mille six cent soixante-quinze” - wendet:

Mais enfin il reprit contact avec la réalité et alors il évoqua les matinées de septembre sur les hauteurs sacrées qui dominent la ville; aussitôt des voix se levèrent: — L’acropole, l’acropole! — «Non, dit-il avec un fin sourire; il ne s’agit cette fois-ci ni d’accroc*, ni de* Paul*; et bien qu’il y ait même un Périclès ce n’est pas celui auquel vous tous instinctivement pensez, celui que la peste implacable terrassa à la fin d’une chaude journée d’été et qui fut le tendre ami des peintres, des sculpteurs, des architectes et des poètes; le Périclès que je vous présente est borgne et pour cacher cette infirmité il porte son casque enfoncé sur la tête jusqu’au milieu du nez; mais il a quand même du style et une certaine élégance surtout lorsque d’un geste négligé il jette sa chlamyde sur l’épaule gauche; ses jambes longues et cagneuses, loin de le rendre ridicule, rappellent, anachronisme à part, les vieux picadors, que l’âge a éloigné de l’arène mais qui de l’arène ont toujours la nostalgie; il tient dans sa gauche une monnaie et contemple longtemps en silence, la tête un peu renversée en arrière, d’un oeil (c’est le cas de le dire puisqu’il est borgne) attendri le profil d’une femme gravé sur une des faces*[5].

Dieser Passus erweist sich in mehrfacher Hinsicht als aufschlußreich. Nicht nur dank des eingangs erfolgten, scherzhaften Hinweises auf die Akropolis ist unmißverständlich, dass es zuerst um den historischen Politiker und

4 E. Curtius, *Griechische Geschichte*, Band II, S. 231.
5 Giorgio de Chirico, *Hebdomeros – le peintre et son génie chez l’écrivain*, Paris, Editions du Carrefour 1929, S. 122-124.

Kunstförderer geht. Über diesen Perikles lesen wir bei Plutarch:
Das Kind hatte im ganzen nach seinem Äußeren durchaus keinen Fehler; nur war der Kopf sehr groß und unverhältnismäßig. Deswegen zeigen auch seine Abbildungen fast ohne Ausnahme einen Helm auf dem Haupte, weil die Künstler, wie es scheint, ihm keine Schande anthun wollten[6].

Spielerisch mit derartigen historischen Quellen umgehend, verleiht de Chirico dem tradierten Motiv des Versteckens eines Mangels im *Hebdomeros* allerdings einen anderen Sinn. Jetzt geht es nicht mehr darum, mit dem Helm den alles andere als ästhetischen "Meer-Zwiebelkopf" des Atheners zu verbergen, sondern die Einäugigkeit des bei der Rede des Protagonisten gleichfalls anwesenden Zeitgenossen gleichen Namens zu verdecken.

Im Romantext haben wir es also mit einer nicht nur qua Attribut, sondern auch qua Namen erfolgenden Verdoppelung der Gestalt des Perikles zu tun. Die historische Persönlichkeit gibt – scheinbar – nur das Modell für einige äußerliche Charakteristika eines der Zeitgenossen von Hebdomeros ab. In dem Gemälde von 1925 scheint uns denn auch der der Gegenwart zugehörige, "einäugige" Perikles entgegenzutreten, wenn man die visuelle Leerstelle des schwarzen 'Schattens' als entsprechende Metapher liest. Paradoxerweise allerdings ist diese Gestalt in ein antikisierendes Ambiente gestellt worden, wodurch wiederum eine Identifizierung mit der historischen Persönlichkeit suggeriert wird. Die wie eine Abbreviatur eines Tempels auftretende Architektur weist dabei auf den von Perikles initiierten Bau des Parthenon hin. Und selbst die Wolken sind als ein entsprechender Verweis zu lesen. Laut Plutarch hatte ein griechischer Komiker ihm einst unter Anspielung auf das häßliche Haupt das Epitheton "Köpfeversammler" verliehen – ein Ausdruck, den jeder neuzeitliche Plutarch-Kommentar für erklärungsbedürftig erachtete: er sei eine "Anspielung auf das homerische 'Wolkenversammler', - ein Beiwort des Zeus, […]"[7].
Liest man die - scheinbar – zwei verschiedenen Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Epochen zugehörigen Merkmale indes als eine Überblendung, so haben wir es im Roman von 1929 mit einem "Revenant" zu tun, einem "Wiedergänger" also. Dieser erscheint dem 'Original', also der ursprünglichen Gestalt, durch äußere Attribute zum Verwechseln ähnlich, ist aber eben nicht identisch, insofern es sich um unterschiedliche Zeit- und Realitätsebenen handelt - "un Périclès ce n'est pas celui auquel vous tous instinctivement pensez".
Folgerichtig haben wir es in dem Gemälde *Périclès* von 1925 nicht mit dem geschichtlich faßbaren Perikles zu tun, sondern mit dessen Transformation in einen "Revenant". Die Frage, ob es sich hier nicht tatsächlich um die Darstellung einer Erscheinung handeln sollte, hatten wir ja bereits eingangs bei der Beschreibung gestellt.

Périclès steht somit in einer Reihe mit denjenigen historischen Politikern, welche als Wiedergänger die Bildwelt der 10er Jahre bevölkert hatten. André Breton weiß 1926 über die Faszination zu berichten, die solche "fantômes" auf seinen ehemaligen Freund ausübten:

Si réticent qu'il se montre aujourd'hui sur ce point, Chirico, avoue encore qu'il ne les a pas oublies. Dans un moment de confiance dont il doit maintenant se repentir, il m'en a même nommé deux: Napoléon III et Cavour, et m'a laissé entendre qu'il avait entretenu avec eux

6 Plutarch, *Perikles*, Kap. 5, S. 6, zitiert nach folgender Ausgabe: *Plutarchs ausgewählte Biographien*, (Deutsch von Eduard Eyth), Langenscheidsche Verlags-Buchhandlung, Berlin o. J.
7 Plutarch, *Perikles*, Kap. 5, S. 6, Fußnote 1.

un commerce suivi. Si, comme je le pense, on fait plus tard grand cas de sa contribution à l'histoire fabuleuse d'une époque dont nous ferions remonter l'avènement plus loin que nous, et non cependant à celui du romantisme mais peut-être aux environs de l'année 1860, il ne sera pas sans intérêt de savoir que l'une des dates les plus importantes à en retenir est pour Chirico celle de l'entrevue sans témoins de Napoléon III et de Cavour à Plombières. C'est, dit-il, à sa connaissance, la seule fois que deux fantômes ont pu se rencontrer officiellement*, et de sorte que leur inimaginable délibération fût suivie d'effets réels, concrets, parfaitement objectifs. Je ne sais au nombre de combien sont les équivoques personnages de cette espèce dont s'est au cours des heures peuplée la solitude de Chirico mais, sans qu'il leur accorde à tous la même importance, ils pourraient bien être légion*[8].

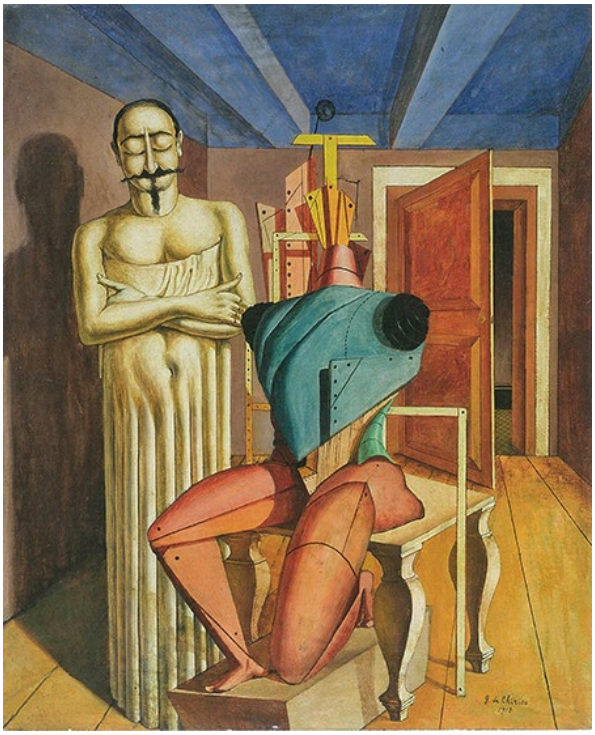


Figura 3
Giorgio de Chirico, *Le Revenant*, 1918, Öl auf Leinwand, 94x78 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

Die ominöse Begegnung zweier Wiedergänger stellt ein Element der komplexen Ikonographie, die de Chirico 1918 in *Le Revenant* (Fig. 3) zur Anschauung gebracht hat[9]. Mit dem Protagonisten des *Périclès* von 1925 haben

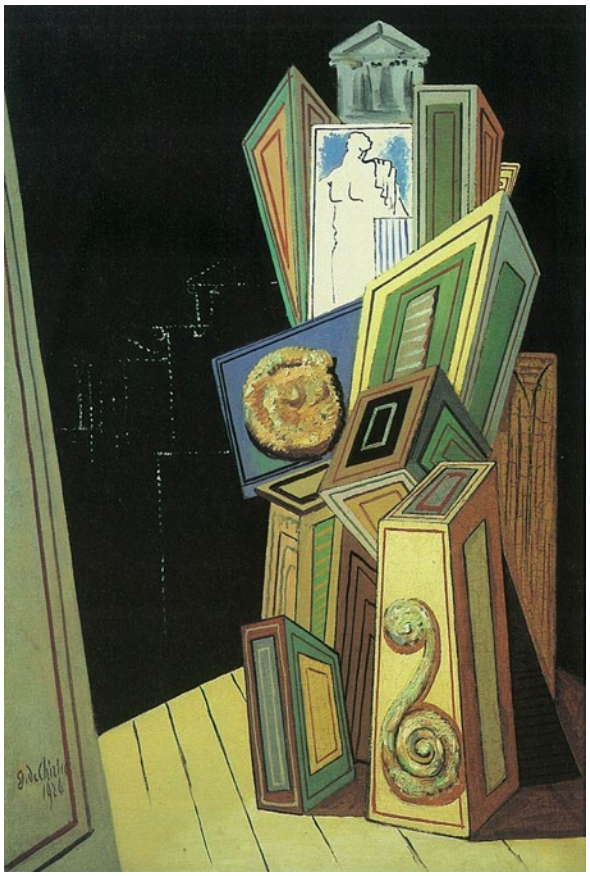


Figura 4
Giorgio de Chirico, *La nuit de Périclès*, 1926, Öl auf Leinwand, 93x58,5 cm, Privatsammlung

wir nunmehr eine weitere historische Gestalt vom gleichen Typus namhaft machen können. In der zitierten Passage aus *Hebdomeros* hatte de Chirico zwei grundlegende Themen angeschnitten, mit denen 'sein' persönlicher Perikles konnotiert ist: Tod und Kunst. Ein weiteres Motiv zeichnet sich in dem Gemälde *La nuit de Périclès* (Fig. 4) von 1926 ab. Formal verschmolz er hier zwei ikonographische Linien seines eigenen Oeuvres. Die eine geht von *Il grande metafisico* von 1917 aus, dessen in die Höhe strebende Assemblage unterschiedlichster Gegenstände unver-

8 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, in: "La Revolution Surrealiste", Paris, n. 7, 1926, S. 3-6; hier S. 5.
9 Cfr. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio – 27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Venezia, Marsilio Editore, S. 96-99.

Figura 5
Diomedes von Cumae, Museo Nazionale, Neapel

kennbar das Modell auch für die Konstruktion von 1926 abgab. Die andere Linie variiert das ebenfalls um 1917 in Ferrara entwickelte und 1925 dann in einer Serie von Gemälden wiederaufgegriffene Motiv des "Bild-im-Bild". Diese Konfiguration erlaubt es, zwei verschiedene Realitätsebenen kontrastierend und dennoch kohärent in einer Darstellung zu vereinen. Zwei der "Bilder-im-Bild" greifen im Übrigen sogar direkt auf die Ikonographie der Ferrareser Jahre zurück: Beide Male wird ein fraglos süßes Gebäck mit Zuckerglasur in diesem Modus präsentiert.

Die Figur im "Bild-im-Bild" in *La nuit de Périclès* zitiert unverkennbar die berühmte Statue des *Diomedes* von Cumae (Fig. 5), erweitert sie aber durch ein schwer zu deutendes Element, bei dem es sich um einen brusthohen Säulenstumpf handeln könnte. Wofür aber steht diese Gestalt? Personifiziert sie exemplarisch die von Perikles geförderten Künste? Oder verkörpert sie den Typus des jugendlichen Helden, gar den titelgebenden Protagonisten, "sa chlamyde sur l'épaule gauche", wie es im *Hebdomeros* heißt?
Den krönenden Abschluss der Konstruktion bildet die Abbreviatur der Front eines griechischen Tempels, wie sie schon rechts und links im Mittelgrund des 1925 entstandenen *Périclès* zu sehen war. Sie dürfte als Zeichen für die von Perikles initiierte, intensive Bautätigkeit zu lesen sein, die bekanntlich in der Errichtung des Parthenon auf der Akropolis gipfelte. Und allein durch einige Ketten von punkartig leuchtenden Lämpchen konturiert, zeichnet sich eben dieses *Gesamtkunstwerk*, der Athener Burgberg mit seinen verschiedenen Tempeln, vor dem nächtlich schwarzen Himmel im Hintergrund ab: Die *ville lumière* der Antike.
La nuit de Périclès erweist sich also als ein Monument für jenen historischen Perikles, "qui fut le tendre ami des peintres, des sculpteurs, des architectes et des poètes", wie es Hebdomeros formuliert hat.
Klärungsbedarf besteht allerdings noch hinsichtlich der Wahl des Titels – sollte er auf einen Traum des Perikles von der eigenen Größe hindeuten? Oder träumt dieser Perikles von seiner Rolle als Baumeister, der Kubus um Kubus aufeinanderschichtet, gewissermaßen eigenhändig "bauend"?

Rätselhaft bleibt ein drittes Gemälde, das

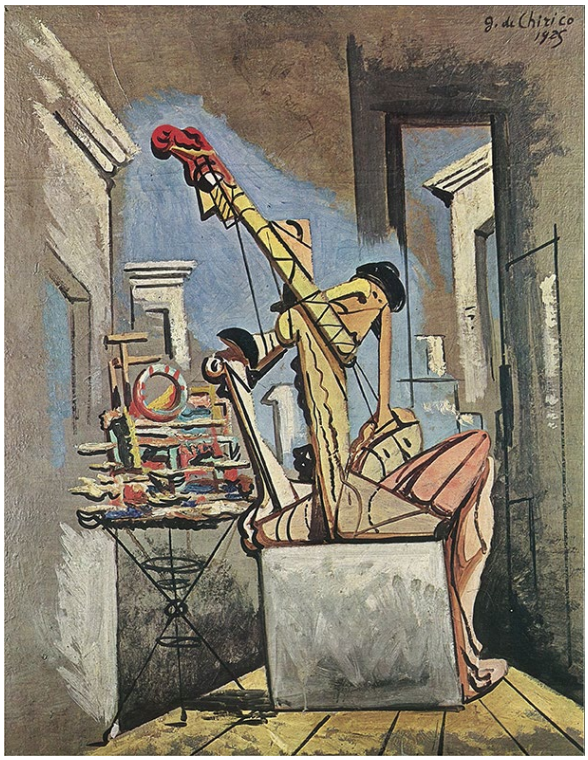


Figura 6
Giorgio de Chirico, *Le confiseur de Périclès*, 1925, Öl auf Leinwand, 100x82 cm, Privatsammlung

ebenfalls 1925 entstanden ist und den Titel *Le confiseur de Périclès* (Fig. 6) trägt. Die Gestalt des Protagonisten ist unverkennbar nach dem Modell des berühmten *Vaticinateur* von 1914 geformt. Die blockhafte und geschlossene Gestalt dieses typischen Manichino wird ein Jahrzehnt später allerdings in eine höchst fragile, artifizielle Assemblage von bemalten Holzleisten unterschiedlichster Formen aufgelöst. Pate stand dabei, wie wir heute wissen, die Serie der Medrano-Skulpturen von Alexander Archipenko[10]. Neben der Figur ist auf einem antikisierenden Dreifuß allerlei Naschwerk angehäuft, Zuckerkringel und Gebäck als die den Titel rechtfertigenden Bildelemente. Zur Erinnerung: auch in *La nuit de Périclés* sind zwei Süßigkeiten dargestellt worden. Sollte damit auf eine – "menschliche, allzumenschliche" – Leidenschaft des Staatsmanns angespielt werden?

Ein anderes, mehrfach anzutreffendes Thema der Perikles-Ikonographie bei de Chirico ist der Tod des griechischen Staatsmanns. Hebdomeros zum Beispiel charakterisierte ihn identifizierend als "celui que la peste implacable terrassa à la fin d'une chaude journée d'été [...]". Bereits Mitte der 20er Jahre hatte de Chirico den poetischen Text *Sur le silence* verfaßt, eine Hymne auf die Stille, welche die Atmosphäre bestimmter Orte kennzeichnet. Dazu zählen die mit autobiographischer Intonation beschworenen Lesesäle der Bibliotheken, in welchen man "dans un silence solennel" illustrierte Abhandlungen zu den verschiedensten Bereichen der Natur-und Geisteswissenschaften studieren könne. Als visuell orientierter Künstler hebt er jedoch weniger auf die Texte als auf das jeweilige Bildmaterial ab, welches er sogar exemplarisch skizziert:

[...]*; et puis encore l'Histoire: César, entouré de ses légions dans la vallée conquise*[11]*; Périclès mourant de la peste, au milieu de ses parents et de ses amis éplorés, et encore des soldats dans les uniformes qui à travers les âges changent de forme et de couleurs* [...][12].

Welche Bildbände zur antiken Geschichte er dabei vor Augen hatte, wissen wir nicht. Die literarische Quelle jener Illustration über die letzten Momente im Leben des Perikles dürfte jedoch ein Passus bei Plutarch gewesen sein:

10 Cfr. Paolo Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico, 1914-1918,* "Studi OnLine", a. II, n. 4, 1 luglio-31dicembre 2015, pp. 1-19.
11 Diese Illustration könnte eine Inspirationsquelle für das Gemälde *Légionnaire romain dans le pays conquis* von 1925 gewesen sein: *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, n. 9. Öl auf Leinwand, 92x73 cm; zerstört.
12 G. de Chirico, *Il meccanismo ...*, S. 264.

Als er bereits seinem Ende nahe war, saßen die vornehmsten Bürger und seine noch am Leben gebliebenen Freunde bei ihm. Der Gegenstand ihres Gesprächs war seine Tugend und Kraft in ihrer ungewöhnlichen Größe. Sie ermaßen den Wert seiner Thaten und rühmten die Menge seiner Trophäen, denn es waren deren neun, die er als siegreicher Feldherr im Namen der Stadt errichtet hatte[13].

In der griechischen Antike setzte sich ein Siegeszeichen (*Tropaion*) aus einer turmartigen Anhäufung und Aufschichtung der Waffen und Rüstungen der unterlegenen Soldaten zusammen. Ein solches Monument

Figura 7
Tropaion, Illustration aus dem 19, Jahrhundert

wurde in der Regel an einem signifikanten Punkt der Schlacht[14] (Fig. 7) errichtet.

Der Hinweis auf derartige Siegeszeichen in Verbindung mit dem Tod jenes Athener läßt sofort an die Serie der fünf Trophäen-Bilder denken, die de Chirico im Herbst 1926 geschaffen hat. In einer Fassung – *Trophée*

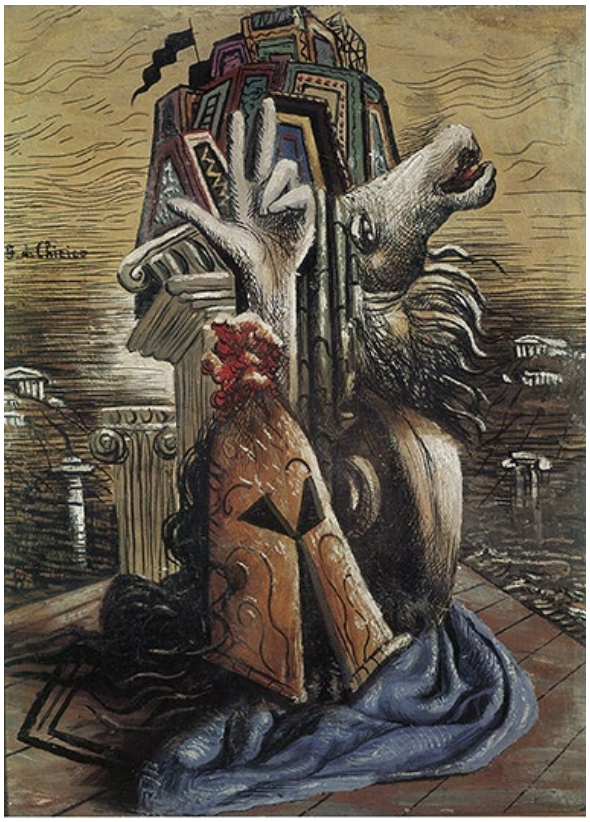


Figura 8
Giorgio de Chirico, *Trophée*, 1926. Öl auf Leinwand, 100x75 cm, Privatsammlung

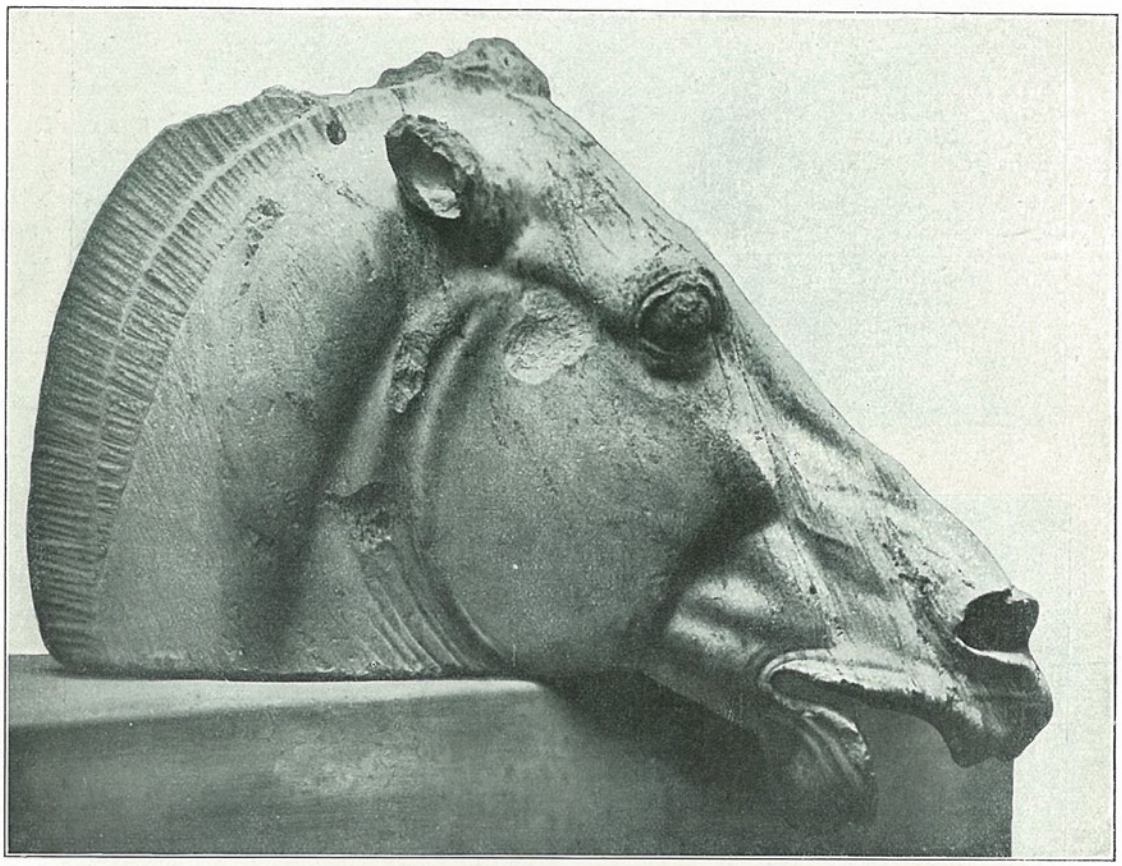
(Fig. 8) – plazierte er an die Basis des Monuments einen griechischen Helm, der ein fester Bestandteil der tradierten Ikonographie des historischen Perikles ist und den in stilisierter Form auch der "Revenant" Perikles von 1925 auf dem Kopf trägt.
Als de Chirico Ende September 1926 gegenüber Léonce Rosenberg den Verkauf dieser Arbeit quittierte, bezeichnete er sie als "'Le trophée '(avec tête de cheval)"[15], um sie von den anderen vier Fassungen zu unterscheiden. Das Vorbild des hier in Klammern erwähnten, zweiten zentralen Bildelements ist trotz einiger Modifikationen

13 Plutarch, *Perikles*, Kap. 29, S. 47.
14 Die Illustration stammt aus: Wilhelm Wägner, *Hellas. Das Land und Volk der alten Griechen*, (Bearbeitet von Fritz Baumgarten), Verlag von Otto Spamer, Leipzig, 1902, S. 365.
15 *Lettere di Giorgio de Chirico a Léonce Rosenberg, 1925-1939*, in: "Metafisica", Roma, n. 9/10, 2010 (veröffentlicht erst im Februar 2012), S. 377-406; hier S. 386.

exakt zu identifizieren: es handelt es um die die einzige erhaltene Pferdebüste vom Ostgiebel des Parthenon[16] (Fig. 9). Diese berühmte Skulptur wird heute im British Museum aufbewahrt. Bei de Chirico ist der pentelische Marmor allerdings "in Fleisch und Blut" verwandelt worden. Das bereits in den frühen 20er Jahren viele Gemälde grundierende Pygmalion-Motiv, das Verlebendigen von Skulpturen also, kehrt somit in einem neuem Gewand wieder.

In Kontext der Perikles-Ikonographie bei de Chirico steht die "tête de cheval" offensichtlich als pars pro toto für die von dem Förderer der Künste initiierte Bautätigkeit, in die auch den Bildhauer Phidias eingebunden war. In *Trophée* setzte er 1926 also dem historischen Perikles ein Denkmal. Durchaus im Sinne einer Rangordnung verweist der Helm an der Basis auf die militärische Dimension des Feldherrn und Strategen, des siegreichen Heerführers also, während der Pferdekopf an der Spitze die Rolle des Atheners als Freund und Förderer aller Künste exemplarisch in Erinnerung ruft.

Führt man sich schließlich erneut vor Augen, daß jener Pferdekopf ein (ver-) lebendig(t) es Wesen vorstellt, so bleibt abschließend zu fragen: Sollte man ihn nicht als eine Metapher für Redewendungen wie "der Schöpfer stirbt, die Schöpfung lebt" oder "der Künstler ist vergänglich, die Kunst ewig" zu lesen haben? *Vita brevis, ars longa?*



Pferdekopf. Aus dem Ostgiebel des Parthenontempels in Athen.
Um 435 v. Chr. Pentelischer Marmor. London.

Figura 9
Pferdekopf vom Ostgiebel des Parthenon, British Museum, London

16 Cfr. *De Chirico* 2007, S. 69.