



STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande
movimento artistico italiano
www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno XI-XII nn. 22-23
1 luglio 2024 - 30 giugno 2025

Giorgio de Chirico al Salon d'Automne del 1912: una recensione illustrata

In una lettera a Fritz Gartz [8 ottobre 1912], de Chirico confidava l'emozione provata nel vedersi citato nelle recensioni al Salon d'Automne di quell'anno, sua mostra d'esordio, annunciando il probabile invio di alcune riproduzioni che potessero aggiornare l'amico sul lavoro compiuto¹. A quella data, gli articoli si erano limitati a segnalare la sua presenza, con qualche refuso nella trascrizione del nome² e scarni commenti, non sempre pertinenti³, raramente forieri di una più profonda comprensione⁴. Neppure nei mesi seguenti sarebbero apparse valutazioni di diverso tenore, ma in quel contesto di giudizi sviati dalla collocazione dei dipinti nella sala dei pittori spagnoli⁵, o dispersi in un elenco di talenti disparati⁶, fa eccezione il medaglione pubblicato da Clément Morro in "La Revue Moderne des Idées, des Faits, des Hommes et des Œuvres", 25 novembre 1912, con la

riproduzione di *L'énigme d'un après-midi d'automne* (tagliato sul lato destro, ma con un margine più alto sopra l'acroterio del tempio: fig. 1)⁷.

Firma fedele della rivista, l'autore offriva informazioni che soltanto una conversazione diretta con il pittore poteva avergli fornito. Se si apprendeva dal catalogo del Salon d'Automne l'origine fiorentina ("né à Florence"), falsa ma eloquente di ascendenze ideali, nessun'altra fonte poteva chiarire circostanze e occasioni di una crescita artistica maturata fra la Grecia dell'infanzia, con il padre ingegnere ferroviario, e la Monaco di Baviera degli studi accademici. Quest'ultimo passaggio, poi screditato nei ricordi autobiografici, di fatto interrotto bruscamente, prima del conseguimento del diploma, sembrava

1. Lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz, t.p. Parigi 8 ottobre 1912, in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, n. 14, pp. 40-41 (con trad. it.); datata "Dienstag", ossia martedì 8 ottobre 1912. L'elenco delle recensioni in Gerd Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912: "La lassitude de l'infini" oder "La solitude"?*, "Studi OnLine", anno VI, nn. 11-12, 1 gennaio-31 dicembre 2019, pp. 12-14.

2. Louis Vauxcelles, *Le Salon d'Automne*, "Gil Blas", anno XXXIV, n. 13011, 30 settembre 1912, p. 3: "Chirizo [sic]".

3. Horace Ayraud-Degeorge, *Le Salon d'Automne*, "Le XIX^e siècle", anno CXXI, n. 15572, 2 ottobre 1912, p. [2]: "M. de Chirico peint assurément avec conscience et se rattache par sa manière à l'école de David".

4. Étienne Charles, *Le Salon d'Automne. III*, "La Liberté", anno XLVII, n. 17019, 2 ottobre 1912, p. 3: "Un charme mélancolique se dégage des compositions énigmatiques de M. Giorgio de Chirico [sic], qui semblent vouloir être des visions antiques"; per gli interventi successivi dello stesso autore su de Chirico, cfr. G. Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912*, cit., pp. 12-13.

5. Roger Allard, *Le Salon d'Automne*, "La Côte", anno III, n. 243, 18 ottobre 1912, p. 5: "Les Espagnoles sont nombreux. [...] Solana et de Zubiaurre ont envoyé des compositions curieuses et attrayantes. Les *Enigmes*, de Giorgio de Chirico, un italien qui se réclame de la même école peuvent retenir l'attention au même titre".

6. F. M. [Francis de Miomandre], *Le Salon d'Automne*, "L'Art et les Artistes", anno VIII, n. 92, novembre 1912, p. 87.

7. Clément Morro, *Quelques Exposants du Salon d'Automne*, "La Revue Moderne des Idées, des Faits, des Hommes et des Œuvres", anno XII, n. 18, 25 novembre 1912, p. 13. Il confronto della riproduzione con il dipinto oggi noto rivela altre differenze, ascrivibili in parte alle distorsioni del bianco e nero, in parte a ridipinture (ringrazio Paolo Baldacci per il controllo): la più vistosa riguarda l'inclinazione verso sinistra sia della trabeazione del frontone, sia della linea del muro di fondo; l'acroterio centrale ha una diversa definizione; il primo gradino davanti alla facciata del tempio è prolungato sino al margine sinistro della tela; la veste della figura piangente sembra bianca come la statua; infine, l'abaco dell'edificio a destra appare chiaro, anziché in controluce, ma un problema di sovraesposizione potrebbe aver provocato anche l'alone luminoso sul muro di fondo, consigliando forse il taglio della fotografia.

Quelques Exposants du Salon d'Automne

M. G. de Chirico

M. Georgio de Chirico est le peintre des sensations rares et il a fort bien adapté sa technique à ses préoccupations intellectuelles.

Dans ses deux tableaux : *l'Enigme de l'Oracle* et *l'Enigme d'un après-midi d'Automne*, l'artiste nous transporte dans un monde de rêve : une lumière immatérielle baigne ses compositions; toutes les choses paraissent frappées d'immobilité, de silence et de recueillement. L'artiste a noté un moment où son esprit, s'évadant de la simple réalité, prenait des choses et des êtres une compréhension plus élevée; un moment de lucidité intense, et il a su le fixer en des œuvres curieuses. Ses toiles sont des rêves de poète.

Le portrait de l'artiste par lui-même, qui se trouvait placé au-dessus des deux œuvres précédentes, nous le montre songeur, s'efforçant à scruter le mystère de la vie. Il est très bien, quoique, à mon sens, un peu sombre. Mais M. Georgio de Chirico peint bien plutôt les visions intérieures de son esprit que les images de la réalité.

M. de Chirico est né à Florence; il a longtemps vécu en Grèce, où son père était directeur d'une compagnie de chemin de fer. C'est dans ce pays que, pour la première fois, il s'est senti attiré vers l'Art, après une visite au musée d'Olympie, où *l'Hermès de Praxitèle* lui fit une impression telle qu'elle devait avoir sur la suite de son développement artistique une grande influence.

L'artiste a étudié à l'Académie de Munich et il semble bien que l'on retrouve un peu, dans ses œuvres, l'influence de Boeklin. M. de Chirico n'aime guère, parmi les peintres allemands, que ce maître et Klinger, surtout le premier, avec lequel, je le répète, on peut lui trouver une certaine parenté de vision.

Si l'on songe que cet artiste, exposant aujourd'hui

pour la première fois, n'a que vingt-quatre ans, l'on peut fonder sur lui les plus belles espérances, car c'est un travailleur et il a une haute idée de son art.

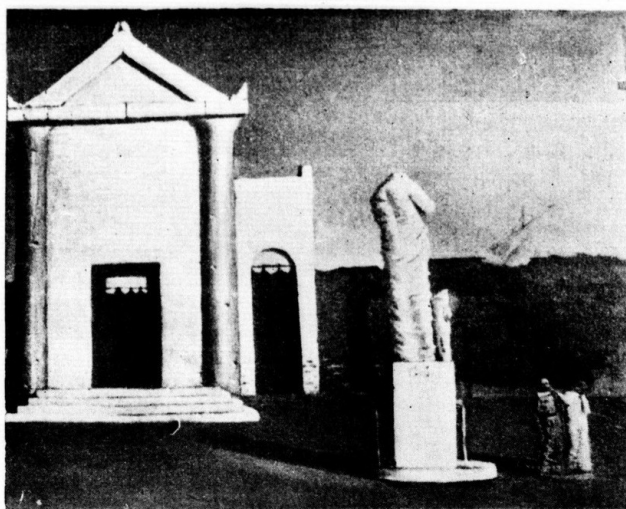
M. de Chirico pense exposer l'année prochaine un ensemble de ses œuvres; je ne saurais trop l'encourager à le faire. Je crois que cette exposition retiendra l'attention de la critique et du public lettré.

M. de Chirico a en art des idées très personnelles, qu'il se propose de nous faire connaître dans un livre auquel il travaille en ce moment.

M. Joseph Bernard

Le sculpteur Joseph Bernard a exposé, au récent Salon d'Automne, un ensemble d'œuvres remarquables :

Le Monument à Michel Servet (moulage pris sur l'œuvre originale qui a été érigée à Vienne l'année dernière) tend à rénover, impose même une conception robuste et géniale de la sculpture monumentale; la *Faunesse*, la *Fête des Pampres*, *l'Effort vers la nature*, *Sphinx moderne*, une série de *têtes de femmes*, pierres directes, c'est-à-dire formes sorties direc-



L'Enigme d'un après-midi d'automne, tableau de M. G. de Chirico

tière définitive, œuvres originales de l'artiste, puisque sa puissante maîtrise du dessin et sa connaissance de la matière lui permettent de réaliser dans toute la fraîcheur de sa conception et sans le secours d'intermédiaires qui défloront le plus souvent l'œuvre essentielle; la *Jeune fille à la cruche*, harmonie d'équilibre, dessin d'une grande pureté, fait songer aux antiques; le *Penseur*, les *Chants immortels*, la *Chanteuse* en marbre de Milan, la *Jeune fille à la draperie* et la *Jeune fille à la toilette*, de beaucoup de style, traitées pour le bronze, largement, d'une grande ampleur de lignes.

Joseph Bernard est né à Vienne (Isère); son père était tailleur de pierres, véritable artisan, probe jusqu'au souci de la vie des œuvres d'art; on lui confiait des restaurations des monuments antiques qui abondent dans cette région du Dauphiné, des tom-

1. Clément Morro, *Quelques Exposants du Salon d'Automne*, in "La Revue Moderne des Idées, des Faits, des Hommes et des Œuvres", anno XII, n. 18, 25 novembre 1912, p. 13. Source gallica.bnf.fr/BnF

convalidare la continuità di un percorso creativo approdato alle opere esposte: *L'énigme de l'oracle* e *L'énigme d'un après-midi d'automne*, insieme all'*Autoritratto* del 1911, delle quali si individuavano i corretti referenti formali in area tedesca, fra Arnold Böcklin e Max Klinger – nomi che attestavano l'iscrizione a un'arte di pensiero nutrita di contenuti letterari, se non filosofici, che si atteggiava al profilo riflessivo e melanconico dell'autoritratto: “nous le montre songeur, s'efforçant à scruter le mystère de la vie”.

Se “les sensations rares” avevano un ampio spettro di significati nel linguaggio comune, definendo spiriti sottili, raffinati, sognatori, inquieti, nevropatici, insoddisfatti, con facili sconfinamenti in paradisi artificiali e piaceri illeciti, la dimensione intellettuale precisata da Morro ne delimitava l'accezione nel recinto di un'alta cultura, attingendo a un repertorio lessicale ben rodato nei confronti di Böcklin, sia nell'associazione del pittore a illustri poeti e filosofi tedeschi (Goethe, Schopenhauer, Nietzsche), sia nell'appellativo di “poeta” a lui direttamente attribuito⁸. “Ses toiles sont des rêves de poète” era anche l'interpretazione scelta per i dipinti dechirichiani; una definizione preziosa, perché già estesa dallo stesso de Chirico a Friedrich Nietzsche, nella lettera a Gartz [26 dicembre 1910], che esaltava Böcklin con uguale entusiasmo⁹.

Nel racconto di Morro, la vocazione del giovane pittore si era accesa visitando il Syngreion di Olimpia, inaugurato nel 1888 con statue e reperti scavati in loco sotto la tenace direzione di

Ernst Curtius¹⁰: “pour la première fois, il s'est senti attiré vers l'Art, après une visite au musée d'Olympie, où l'*Hermès de Praxitèle* lui fit une impression telle qu'elle devait avoir sur la suite de son développement artistique une grande influence”. Laneddoto avrebbe trovato, negli anni, ulteriori precisazioni: “de Chirico non smarriva il senso del classico né si dimenticava di aver amorosamente copiato da fanciullo l'Ermite Bacciforo del museo di Olimpia”¹¹; e ancora: “D'être mêlés à la vie des hommes, les dieux n'en devenaient que plus divins. J'ai senti cela à Olympie par une nuit de clair de lune en percevant du dehors, à travers les fenêtres du musée [...] la statue d'Hermès, chef-d'œuvre de Praxitèle”¹² – ed era stata forse quest'ultima, l'esperienza germinale dell'*Énigme de l'oracle*¹³.

Quando la vide de Chirico, la statua era mutila delle gambe, come lamentava Georges Perrot nel 1905:

Après la découverte de la tête, du torse, des cuisses et du tronc d'arbre auquel adhérait encore le bras gauche, on eut quelque espoir de retrouver, épars dans le champ de décombres, d'autres fragments de l'ensemble, mais les recherches les plus minutieuses ne donnèrent que de faibles résultats. On ramassa pourtant, à une assez grande distance, la tête de l'enfant. Ce qui manque à la statue, c'est tout l'avant-bras droit et le bas des jambes au-dessous du genou; on possède aussi, brisé à la hauteur de la cheville, le pied droit. Nous présentons la statue telle qu'on la voit au musée d'Olympie¹⁴.

8. Hanns Floerke, *Der Dichter Arnold Böcklin*, Müller, München 1905; cfr. Silvia Garinei, *Costruire nazioni. Questioni identitarie nell'arte e nella critica italiana e tedesca (1895-1915)*, Campisano editore, Roma 2018, pp. 144-151.

9. Lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz, Firenze [26 dicembre 1910], in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, cit., n. 7, pp. 23-24 (con trad. it.): “Wissen Sie erstens zum Beispiel wie heißt der tiefste Maler der in dieser Welt gemalt hat? [...] Ich werde es Ihnen sagen, er heißt, Arnhold [sic] Böcklin, es ist der einzige Mann der tiefe Gemälde gemalt hat. Wissen Sie jetzt wie der tiefste Dichter heißt? [...] – der tiefste Dichter heißt Friedrich Nietzsche [sic]”.

10. La titolazione del primo museo archeologico di Olimpia era un omaggio al banchiere Andreas Syngros (1830-1899) che ne aveva finanziato la costruzione, nonché i restauri dopo i ripetuti terremoti, come informava *Nouvelles archéologiques et correspondance. L'Hermès d'Olympie*, “Revue Archéologique”, tomo XIV, luglio-dicembre 1909, p. 464, rimpiangendo che la morte del mecenate avesse impedito di porre rimedio a nuovi danni: “Le musée d'Olympie [...] repose sur un sol doublement instable, secoué par les tremblements de terre et miné par les inondations du fleuve Alphée. [...] Il est aujourd'hui dans un tel état que non seulement la petite salle annexe où se trouve l'*Hermès*, mais encore la grande galerie qui abrite la *Victoire* de Pæonios et les frontons du temple de Jupiter, menacent de s'écrouler sur les chefs-d'œuvre qu'elles renferment”. L'edificio è stato irrimediabilmente compromesso dal sisma del 1953. Sul ruolo di Ernst Curtius nel promuovere gli scavi a Olimpia, cfr. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750-1970*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 77-91.

11. Giorgio de Chirico, [Autobiografia] (1919), in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 75; “l'Ermite Dionisoforo di Prassitele” è inoltre citato in Id., *Arnoldo Böcklin (1920)*, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 169.

12. Giorgio de Chirico, *Quelques perspective sur mon art (1935)*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 329: “Cette statue repose sur un socle très bas, ce qui fait que quand il y a des visiteurs elle paraît vivre aussi. On dirait qu'elle va bouger, parler et même se mettre à marcher, sortir, disparaître”; da verificare l'originaria collocazione dell'*Ermès* nella sala ad esso riservata all'interno del museo: su basse pedane erano collocate le sculture del tempio di Zeus, ma è un topos dechirichiano quello delle statue collocate a filo terra. Da verificare, inoltre, se l'*Ermès*, o almeno la sua sommità, fosse visibile dall'esterno del museo, attraverso l'apertura delle finestre: lo esclude Eugenio La Rocca, *L'archeologia nell'opera di de Chirico. Alcune note*, in *Giorgio de Chirico 1888-1978*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981-3 gennaio 1982), a cura di Pia Vivarelli, De Luca editore, Roma 1981, volume I, p. 32; ma si può forse valutare una veduta dal Grand Hotel de la Compagnie de Chemins de fer edificato sull'altura prospiciente il museo: una fotografia d'epoca in <http://arachne.dainst.org/entity/10755>.

13. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci, Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007, scheda n. 35, pp. 134-135.

14. Georges Perrot, *Praxitèle, Étude critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte*, Henri Laurens éditeur, Paris 1905, p. 24 e fig. 2.

Nell'allestimento museale era probabilmente posta su dei puntelli per suggerire la configurazione originaria, con l'unico piede reperito¹⁵, mentre le illustrazioni la mostravano senza sostegni su un fondo scuro¹⁶ o librata su un nimbo che suppliva all'assenza delle gambe, oppure proponevano ipotetiche integrazioni dei calchi in gesso¹⁷. Ma la condizione mutila dell'*Ermes*, come di altre divinità nella statuaria antica, rimase il perno della riflessione dechirichiana: "Dans un temple en ruine la statue mutilée d'un dieu a parlé une langue mystérieuse" è l'incipit di *Le sentiment de la préhistoire* – una scena anacronistica, se ambientata nell'antichità, perché contempla il responso di una divinità smarrita in un tempio diroccato; e invece situazione profetica, se letta in chiave autobiografica, attraverso una crisi fra la personale visione dell'*Ermes* ("la statue mutilée d'un dieu"), la remota tradizione oracolare ("une langue mystérieuse"), l'attualità dei ritrovamenti archeologici ("un temple en ruine"): "Cette vision vient toujours à moi avec une sensation de froid comme si un souffle hiémal s'étant avoyé d'un pays lointain et inconnu m'avait touché"¹⁸.

Molte letture avevano nutrito la conoscenza dell'antica Gre-

cia, fra storia e mito¹⁹; fra i testi compulsati da de Chirico a Firenze c'era anche un articolo di Curtius sulle epigrafi reperte nei primi scavi a Olimpia²⁰, dove l'*Ermes* di Prassitele era stato rinvenuto nel 1877. Ma se quest'ultimo rischiava persino di apparire come un pezzo d'accademia all'interno del museo progettato da Friedrich Adler e Wilhelm Dörpfeld²¹, diversa era l'esperienza dei luoghi disseminati di grezze rovine, sia nel paesaggio fertile che circondava la stessa zona archeologica, quando di notte assumeva un aspetto selvatico²², sia nei territori aspri e inospitali come Delfi, dove operavano archeologi francesi²³, ed Eleusi, dissotterrata da una delegazione tedesca, o ancora nelle località microasiatiche, come Efeso, dove gli scavi proseguivano sotto direzione austriaca. Se Curtius aveva prospettato l'impegno a Olimpia come la resurrezione di una intera città²⁴, erano stati questi e altri scavi nei santuari oracolari a dissepellire il mondo preellenico nella sua dimensione profetica, fin dalle primitive forme di culto a Dodona, con la quercia consacrata a Zeus²⁵: "Le vent fait bruire le feuillage du chêne: c'est la voix d'un dieu qui se fait entendre"²⁶. In *Le sentiment de la préhistoire* de Chirico sgranava una serie di soggetti

15. Così appare il calco pervenuto a Berlino: <https://arachne.dainst.org/entity/1225904>; l'impegno finanziario della Germania negli scavi a Olimpia escludeva l'appropriazione degli originali, ma concedeva i diritti di riproduzione delle immagini e l'esecuzione di gessi: cfr. S. L. Marchand, *Down from Olympus*, cit., p. 84.

16. A partire da Ernst Curtius, Friedrich Adler, Gustav Hirschfeld, *Die Ausgrabungen zu Olympia: Übersicht der Arbeiten und Funde*, Verlag von E. Wasmuth, Berlin 1876-1881, volume III, tavv. VI-X, e volume V, tavv. VII-VIII.

17. Sulla scarsa qualità delle illustrazioni in riviste e libri, e sui calchi fantasiosamente integrati e riprodotti al posto dell'originale, si era pronunciato Salomon Reinach, *L'Hermès de Praxitèle*, "Revue Archéologique", tomo XI, gennaio-giugno 1888, pp. 1-4, che riproponeva, tav. I, la sagoma frontale sospesa nel vuoto; esempi recenti in Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Verlag von E. U. Seemann, Leipzig 1907, p. 275, fig. 503, che mostrava anche l'integrazione del braccio destro con la mano che regge un grappolo d'uva, e nella riproduzione in Maxime Collignon, *L'archéologie grecque*, Alphonse Picard et fils, Paris 1907, commentata da Georges Perrot, *Un inventaire des matériaux de l'archéologie classique*, "Journal des Savants", anno VI, ottobre 1908, p. 525: "Elle a été exécutée sur un cliché qui [...] semble avoir été pris sur le plâtre". Sull'erroneo calcolo proporzionale nel restauro integrativo delle gambe si sarebbe poi soffermato Oscar Arvid Antonsson, *The Praxiteles marble group in Olympia*, V. Petterson, Stockholm 1937, ritenendo la figura troppo slanciata rispetto all'altezza originaria.

18. Giorgio de Chirico, *Le sentiment de la préhistoire*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 21.

19. Su queste letture, cfr. Victoria Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): la scoperta dei registri della B.N.C.F., "Metafisica"*, nn. 11-13, 2013, pp. 171-211, e Nicol M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, con uno scritto di Paolo Baldacci, Scalpendi, Milano 2017.

20. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Registro delle opere date in lettura, 21 settembre 1910: Ernst Curtius, *Inscriben aus Olympia*, "Archäologischen Zeitung", anno XXXVI, n. 1878, pp. 82-85 (per questa lettura, cfr. nota 16).

21. Louis Bertrand, *Paysages de Grèce*, "Revue des Deux Mondes", anno LXXVIII, n. 3, 1 agosto 1908, p. 622: "j'aperçois nettement le quadrilatère de l'Altis. [...] A gauche, une échappée déplaisante sur un hôtel et sur le musée,

– ce dernier, hideux à voir: un pastiche de style dorique, polychromé, avec des applications en terre cuite!...", e pp. 631-632: "nous n'avons plus, pour notre édification, que les salles indigentes du *Syngrion*, le musée artificiel [...]. Presque rien de ce qu'on y voit n'est placé comme il convient. [...] Il faut répéter les mêmes regrets à propos des plus purs chefs-d'œuvre emprisonnés au *Syngrion*. Cette claustration dans des salles grises et nues leur ôte une bonne moitié de leur signification et de leur valeur [...] L'*Hermès* de Praxitèle et la *Victoire* de Pœonios [...] n'acquerraient tout leur sens et tout leur prix qu'en plein soleil [...]. Ici, au musée, ce ne sont que de superbes académies qui ont l'air d'attendre des élèves dans un atelier désert".

22. Ivi, p. 638.

23. Georges Perrot, *Lettres de Grèce*, "Revue archéologique", tomo XI, gennaio-giugno 1908, pp. 77-92; e L. Bertrand, *Paysages de Grèce*, cit., pp. 639-651: "Oh! non, Delphe n'est pas un pays pour touristes! [...] Il est impossible, certainement, d'installer dans ce sombre décor, dans toute cette dureté inexorable, la jolie Grèce-Trianon que l'on mit récemment à la mode chez nous: les Eros d'ivoire, les poupées de Tanagra, les petits génies funéraires qui papillonnent en déployant des guirlandes. Les gentillesses d'anthologie, chères à M. Anatole France, n'ont pas accès dans la caverne de Delphe. C'est un lieu sans gaieté!..."

24. S. L. Marchand, *Down from Olympus*, cit., p. 91.

25. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Registro delle opere date in prestito, 1 dicembre 1910: Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, seconde édition, revue et corrigée, Garnier Frères Libraires-Éditeurs, Paris 1886, p. 46: "dans la Grèce du nord, le sanctuaire le plus célèbre du dieu était celui de Dodone, où sa religion remontait jusqu'aux populations primitives de la Grèce, les Pélasges. [...] C'était là qu'on croyait entendre sa voix dans le murmure d'un chêne sacré, dont les puissants rameaux, agité au souffle du vent, annonçaient par leurs bruissements la volonté du dieu qu'on venait consulter. L'arbre prophétique de Dodone est déjà connu des personnages de l'*Iliade* [...]" (per questa lettura, cfr. nota 16). Sul mito identitario dei Pelasgi, cfr. Gregorio Nardi, «La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico, in *Origini e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Scalpendi, Milano 2011, pp. 61-63.

26. G. de Chirico, *Le sentiment de la préhistoire*, cit., p. 22.

pittorici immaginati nei templi eretti “le long des côtes arides de la Grèce et de l'Asie Mineure” e affini a *L'énigme de l'oracle*²⁷: “des vaticinateurs attentifs à la plainte du flot [...] serrés la tête et le corps dans leur chlamyde, attendant l'oracle mystérieux et révélateur”; quindi Eraclito, “l'Ephésien méditant dans la première lueur de l'aube sous les peristyles du temple de l'Artémis aux cent mammelles”; e infine, “dans l'obscurité d'un temple s'élevant au bord de la mer le coursier parlant et vaticinateur que le dieu glauque donna au roi d'Argo”²⁸. Soggetti irrealizzati, ma di recente sussunti in immagini più sintetiche e allusive: *La meditazione del mattino*, dove uomini e statue convivono in uno scenario antico, affacciato sul mare, e *La méditation automnale*, dove un lituo evoca la presenza di un aruspice.

Tracce archeologiche ed esperienze personali si intrecciavano nella memoria di un paesaggio tanto affascinante quanto instabile, la cui conformazione veniva incessantemente alterata dalle campagne di scavo²⁹; un territorio percorso da scosse telluriche, da esalazioni sulfuree cui si attribuiva l'origine della diffusa tradizione oracolare³⁰ e che forniva al pittore un paragone per spiegare in *Protée* il fenomeno della “rivelazione”, attraverso il ricordo del disagio fisico e psicologico che perdura dopo un terremoto: “Comme le tremblement de terre secoue

la colonne sur son plinthe, nous tressaillons jusqu'au fond de nos entrailles”³¹. Squassi sismici che per secoli avevano smembrato architetture e sculture, e di continuo minacciavano ogni ricomposizione di quegli stessi frammenti³².

Eppure, “toutes les choses paraissent frappées d'immobilité, de silence et de recueillement”, osservava Morro.

L'énigme de l'oracle e *L'énigme d'un après-midi d'automne* generavano la convinzione che la pittura dechirichiana scaturisse da un processo intellettuale, non mimetico, di confronto con la realtà visibile; ed era stato certo de Chirico a fornire le parole con cui chiarire in quale senso “l'artiste nous transporte dans un monde de rêve”: non un mondo irreal o fantastico, ma il mondo concreto assunto da una prospettiva più elevata dell'ordinario, prossima a una meditazione trascendentale: “un moment où son esprit, s'évadant de la simple réalité, prenait des choses et des êtres une compréhension plus élevée; un moment de lucidité intense”. Il processo creativo seguiva le condizioni dell'itinerario ascetico delineato nel libro di Hermann Oldenberg, *Le Bouddha. Sa vie, sa doctrine, sa communauté*³³ che richiedeva distacco dalle abitudini terrene e annullamento di sé, come il pittore avrebbe poi ribadito:

27. Diverse ipotesi sull'ambientazione del dipinto: ad Atene, nel tempio di Athena Nike, con vista sul Pireo, secondo Fabio Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1992-8 febbraio 1993), a cura di Fabio Benzi, Mariagrazia Tolomeo Speranza, Carte segrete, Roma 1992, p. 48, e Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 85, nota 59; a Delfi, secondo Wieland Schmied, *Giorgio de Chirico – ein Student aus Athen an der Münchner Kunstakademie*, in *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutschen Künstler in Griechenland*, atti del convegno (Monaco di Baviera, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 13 aprile 2007), a cura di Christian Fuhrmeister, Birgit Jooss, München 2008, p. 88; a Mikrinita, presso Volo, sul monte Pelio, secondo Nikolaos Velissiotis, *La nascita della “Metafisica” nell'arte di Giorgio de Chirico*, Centro Ellenico di Cultura, Milano 2011, p. 11 (citato in Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 506, nota 2 [cap. 7]). Sulle fonti visive del dipinto, cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., pp. 79-80.

28. Secondo Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico, l'estetica del Classicismo e la tradizione antica*, in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, con uno scritto di Nino Frank, Edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, p. 38, il soggetto trovava appoggio in Pindaro, *Olimpiche*, I, nella storia di Pelope, il quale ricevette da Poseidone i cavalli con cui battere Enomao nella corsa e sposarne la figlia Ippodamia; la vicenda era peraltro raffigurata nel frontone orientale del tempio di Zeus a Olimpia: sulla rielaborazione delle statue di Ippodamia e di un attendente nel dipinto di de Chirico, *Le Revenant* (1918), cfr. E. La Rocca, *L'archeologia nell'opera di de Chirico*, cit., pp. 36-37. Il testo dechirichiano potrebbe però riferirsi al cavallo Arione, figlio di Poseidone, donato da Eracle ad Adrasto, re di Argo, come spiegava P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, cit., p. 328: “Le mythe d'Arion, le coursier merveilleux d'Adraste [...]”, offrendo altre nozioni sui cavalli del dio, pp. 328-329: “chevaux ailés, chevaux merveilleux, doués de la raison et de la parole, comme ceux dont Poséidon avait fait présent à Pélée et qui trainent devant Troie le char d'Achille; comme ceux encore qui assurent à Pélops la victoire sur (Enomaos); la vicenda di Pelope vi è raccontata a p. 646: in nessun caso sono attribuiti ai cavalli poteri divinatori.

29. G. Ferrot, *Lettres de Grèce*, cit., su Delfi.

30. P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, cit., p. 322: “C'est donc à Poséidon que les Grecs attribuaient les tremblements de la terre: croyance

qui s'explique en un pays où de tels phénomènes se produisent surtout dans les îles, à l'isthme de Corinthe, sur les côtes d'Achaïe, et où ils sont souvent accompagnés de l'éruption de volcans sous-marins”, e p. 364: “Il n'est pas douteux que, sur cette côte d'Achaïe, si souvent ravagée par les tremblements de terre, le culte de Gæa ait eu une signification particulière et que les habitants de la contrée aient voulu, par de pieux hommages, apaiser une déesse dont la colère avait de si terribles effets. A Olympia, il y avait un sanctuaire et un autel de Gæa [...]. A Delphes, [...] c'était Gæa qui, avant Théraïs et Apollon, avait occupé l'oracle. On attribuait donc à Gæa une puissance divinatoire antérieure à celle des autres divinités; idée qui ne peut nous étonner, si nous songeons que le sein de la terre est la source de ces gaz qui, en s'exhalant de certaines cavernes, produisaient sur le cerveau des hommes un trouble qu'ils considéraient comme un délire inspiré; que de la terre également jaillissent ces fontaines dont l'eau communiquait à ceux qui en buvaient une vertu prophétique”.

31. Giorgio de Chirico, *Protée*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 40. Sull'esperienza dei terremoti che colpirono la Grecia durante l'infanzia di de Chirico, cfr. Id., *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, p. 14; una media annua di 275 scosse nel periodo 1893-1899 è riferita in Fernand de Montessus de Ballore, *Les tremblements de terre. Géographie séismologique*, Avec une Préface par M. A. de Lapparent, 89 cartes et figures et 3 cartes hors texte, Librairie Armand Colin, Paris 1906, p. 264: “chiffre hors de proportion avec l'exiguïté du territoire”, con una grafica eloquente degli epicentri sismici, fig. 40, fra i quali Volo e Atene.

32. L. Bertrand, *Paysages de Grèce*, cit., pp. 642-643: “la terre de Pythô n'est pas sûre! Elle tremble continuellement. [...] Lorsque j'y étais, – tout à coup, [...] un grondement sourd retentit, pareil à un roulement de tonnerre. Une secousse suivie d'un fracas d'explosion se propagea à travers la terrasse, et les colonnes restaurées frémirent sur leurs bases... D'un jour à l'autre, toutes ces ruines qu'on a si laborieusement exhumées peuvent disparaître encore une fois, ou rouler dans la gorge des Phétriades”; e *Nouvelles archéologiques et correspondance. L'Hermès d'Olympie*, cit.

33. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Registro delle opere date in prestito, 4 maggio 1910: Hermann Oldenberg, *Le Bouddha. Sa vie, sa doctrine, sa communauté*, Traduit de l'allemand par A. Foucher, Avec une Préface de M. Sylvain Lévi, deuxième édition française revue et augmentée d'après la troisième édition allemande, Félix Alcan éditeur, Paris 1903 (per questa lettura, cfr. nota 16, in particolare N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica*, cit., pp. 85-91).

“Voilà ce que sera l'artiste de l'avenir; quelqu'un qui renonce tous les jours à quelque chose; dont la personnalité devient tous les jours plus pure et plus innocente”³⁴. Sul fenomeno della rivelazione e dell'ispirazione profetica si era soffermato Auguste Sabatier, *Esquisse d'une philosophie de la religion d'après la psychologie et l'histoire*, insistendo sulla facoltà poetica provocata da uno stimolo visivo: “Toutes nos sensations et tous nos sentiments sont accompagnés d'images. [...] Une idée dérive d'une image, et, pour faire éclore celle-ci, une impression externe ou interne est nécessaire”³⁵. Ma per illustrare la propria esperienza in *Méditations d'un peintre*, in quella stessa fine 1912 che vedeva uscire la recensione di Morro, de Chirico citava Arthur Schopenhauer, *Métaphysique et esthétique*: “il suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants, que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus”³⁶; e aggiungeva un riferimento esplicito a Nietzsche, *Ecce Homo*³⁷: “Lorsque Nietzsche parle de la conception de son Zarathoustra et qu'il dit: 'J'ai été surpris par Zarathoustra', dans le participe surpris se trouve toute l'énigme de la révélation qui vient tout-à-coup”³⁸.

Questa densità di nutrimenti e riflessioni giustificava il commento di Morro: “M. de Chirico a en art des idées très personnelles, qu'il se propose de nous faire connaître dans un livre auquel il travaille en ce moment”; un progetto confidato per tempo a Gartz³⁹ e al quale si possono raccordare vari testi redatti in seguito: appunti sparsi o brevi scritti di carattere più compiuto e scanditi da un titolo (*Protée, Point de musique, Sur l'optimisme, Impressionnisme et sensationnisme*), forse destinati a un volume di taglio aforistico ma in prima battuta recepiti, con qualche variante, in *Méditations d'un peintre*⁴⁰. Si potrebbe anzi supporre che la struttura di questo testo, che vede *Point de musique* (senza titolo) posto come un inciampo fra due

riflessioni sulla pittura e sul meccanismo della rivelazione, dovesse comporre un saggio dei diversi argomenti trattati nel volume in cantiere e allo stesso tempo offrire qualche delucidazione su ragioni e contenuti dei dipinti presentati al Salon d'Automne. La calligrafia pulita del manoscritto, così dissimile da altri fogli fitti di correzioni e biffature, avverte che esso fu composto in vista di una pubblicazione⁴¹, con un titolo ambizioso e la firma “Georgio de Chirico” che corrisponde al nome registrato nel catalogo dell'esposizione⁴². Alcune inflessioni discorsive confermano la destinazione a un pubblico di lettori, o di uditori (“je tâche de prouver”, “figurez-vous”, “vous aurez”, “je dirai maintenant”), mentre lasciano trapelare il timore di non essere compreso che accompagnava allora in de Chirico l'orgogliosa difesa del proprio lavoro⁴³.

Non era comunque, quest'ultima, un'esigenza inedita, come dimostravano le recenti dichiarazioni dei pittori futuristi e cubisti. Il sottotitolo *Ce que doit être la peinture de l'avenir* agganciava i termini di una discussione su forme e destino della pittura che era stata accesa dai nuovi linguaggi affacciatisi sulla scena artistica parigina e periodicamente si rinnovava su più fronti. *Où va la Peinture?* era ad esempio il titolo di una inchiesta giornalistica che nel settembre 1912 raccolse opinioni di artisti estranei ai circuiti d'avanguardia⁴⁴. Anche Morro fece eco all'incertezza diffusa:

Où allons-nous au point de vue artistique? Sommes-nous riviés à la tradition gothique et moyen-âgeuse ou nous complaisons-nous dans un réalisme qui serait admirable s'il n'était trop souvent inhabile? On ne saurait trop le dire. La diversité des écoles modernes ne permet pas au critique de distinguer quelle voie nous suivons. Tandis que les maîtres de la peinture semblent faire un retour au passé, d'autres initiatives surgissent, tapageuses et hasardées⁴⁵.

34. Giorgio de Chirico, [n. x b], in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 18.

35. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Registro delle opere date in prestito, 30 novembre 1910: Auguste Sabatier, *Esquisse d'une philosophie de la religion d'après la psychologie et l'histoire*, troisième édition, Librairie Fischbacher, Paris 1897 (per questa lettura, cfr. nota 16, in particolare N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica*, cit., pp. 109-110).

36. Arthur Schopenhauer, *Métaphysique et esthétique*, première traduction française avec préface et notes par Auguste Dietrich, Librairie Félix Alcan éditeur, Paris 1909, p. 112; de Chirico sostituì “nous” nell'originario “vous apparaissent”; l'identificazione della fonte in G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., p. 293.

37. Frédéric Nietzsche, *Ecce Homo, suivi des Poésies*, traduit par Henri Albert, Mercure de France, Paris 1909; sul valore dirimente di questa lettura, e più in generale dei testi di Nietzsche, cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica*, cit., pp. 46-49.

38. Giorgio de Chirico, *Méditations d'un peintre*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 31-33.

39. Lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz, Firenze [26 dicembre 1910], cit.

40. Sulla datazione di *Méditations d'un peintre* e sugli appunti che vi sono riassorbiti, cfr. Paolo Baldacci, *Datazione e lettura dei manoscritti parigini*, “Studi OnLine”, anno VII, n. 13, 1 gennaio-30 giugno 2020, p. 31.

41. Giovanni Lista, *Notes sur l'édition des textes*, in Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994, p. 45.

42. Sulle varianti del nome, cfr. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, *L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*, volume I, fascicolo 1, Allemandi/Archivio dell'Arte Metafisica, Torino/Milano 2019, scheda n. I, 11, pp. 108-113.

43. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., p. 13.

44. Léon Fauché, *Où va la Peinture?*, “La Dépêche”, anno XLIII, n. 16110, 1 settembre, p. 2 e n. 16117, 9 settembre 1912, p. 2.

45. Clément Morro, *M. Jules Verrier, Peintre et Professeur*, “La Revue Moderne des Idées, des Faits, des Hommes et des Œuvres”, anno XII, n. 15, 10 ottobre 1912, p. 14.

L'apertura del Salon d'Automne aveva infatti rinnovato le ragioni di scandalo, fino a provocare una interpellanza parlamentare diretta a vietare in futuro il Grand Palais come sede per l'esposizione; polemiche presto trascese in una ostilità esplicita verso le presenze straniere in mostra, ritenute eccessive rispetto alla rappresentanza degli artisti locali⁴⁶.

La stesura del testo dechirichiano si situa in questo contesto, con qualche ingenuità nell'insistito riferimento a letture ed esperienze estranee alla tradizione francese. Non si poteva negare lo scarto impresso da Nietzsche e Schopenhauer per nuove aperture artistiche e intellettuali, ma l'attenzione ammirata che la critica francese aveva inizialmente rivolto ad autori come Böcklin e Klinger si stava capovolgendo in una ostilità pregiudiziale verso la cultura tedesca, in una fase di crescente nazionalismo. Quei nomi non sarebbero più affiorati nei commenti sull'opera dechirichiana, negli anni parigini; lo stesso pittore ne avrebbe ridimensionato l'incidenza sul proprio lavoro: "Je lisais; un passage d'Homère me captive – Ulysse dans l'île de Calypso – [...] mais celà ne me suffit pas encore; est-ce que Mantegna Dürer, Böcklin, Thoma ou Max Klinger n'auraient pas aussi pu peindre un tel tableau? C'est quelque chose de nouveau qu'il faut"⁴⁷; "Si j'accepte

encore quelque chose de Max Klinger [...] c'est parce qu'il a inventé quelque chose qui n'existait pas avant; on voit celà par fragments, d'ici de-là"⁴⁸. Egli sarebbe stato acquisito al novero degli artisti francesi in occasione della personale annunciata da Morro e allestita di lì a un anno⁴⁹, ma uno strascico di quei precedenti sarebbe rimasto nell'accusa di fare letteratura⁵⁰, sigla interpretativa ricorrente per l'arte tedesca⁵¹.

Se la datazione di *Méditations d'un peintre* segue la chiusura del Salon d'Automne, come rivela l'uso del passato remoto nel riferirsi all'esposizione ("je dirai maintenant comment j'eus la révélation d'un tableau que j'exposai cette année au Salon"), si sarebbe tentati di riconoscere nell'incontro con Morro lo stimolo, e forse l'invito, alla redazione del testo, con una significativa messa a fuoco su *L'énigme d'un après-midi d'automne* riprodotto nella rivista. Nel pezzo su Joseph Bernard che segue quello su de Chirico, il critico riferì le riflessioni dello stesso scultore, trascrivendo "textuellement ses paroles"⁵², e non si può escludere un uguale interesse per le meditazioni del giovane pittore. Ma se esse siano state effettivamente consegnate, pubblicate o respinte, è purtroppo, allo stato attuale della ricerca, soltanto un'ipotesi.

46. Béatrice Joyeux-Prunel, *L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française*, "Histoire & Mesure", anno XXII, n. 1, 2007, pp. 145-182.

47. Giorgio de Chirico, [n. x a], in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 17.

48. G. de Chirico, [n. x b], cit., p. 18.

49. M. R. [Maurice Raynal], *Les Arts. Exposition G. de Chirico*, "Gil Blas", anno XXXV, n. 13387, 16 ottobre 1913, p. 4: "M. Giorgio de Chirico, qui ne tardera certes pas à signer: Chirico, tout court, expose dans son atelier".

50. André Salmon, *Le Salon*, "Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique

français", anno I, nn. 11-12, novembre-dicembre 1913, pp. 4-5: "La peinture de G. de Chirico vaut mieux que sa littérature car ses titres sont exécrables"; la reazione polemica nella lettera di de Chirico a Guillaume Apollinaire, [Parigi 8 febbraio 1914], in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, cit., n. 21, pp. 54-55 (con trad. it.).

51. S. Garinei, *Costruire nazioni*, cit., p. 277. Su questo aspetto, G. de Chirico, *Arnoldo Böcklin*, cit.: "Böcklin [...] viene considerato da quelli che non capiscono la potenza del suo spirito come un pittore letterato"; l'intero testo ha in filigrana una traccia autobiografica.

52. C. Morro, *Quelques Exposants du Salon d'Automne*, cit., p. 14.