ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO III nn. 5-6
1 gennaio - 31 dicembre 2016

www.archivioartemetafisica.org

STUDI ONLINE

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci e Gerd Roos

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

Editing e redazione scientifica
Emiliana Biondi

Progetto Grafico
Lalla Pellegrino per STUDIO23ESIMO.IT

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

www.archivioartemetafisica.org ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO III nn. 5-6
1 gennaio - 31 dicembre 2016

Sommario

Paolo Baldacci
Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. I
Waldemar George, i Pelasgi, il Poema fantastico *e le origini della poetica metafisica*
p. 4

Paolo Baldacci
Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. II
Processione su un monte *e i "cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni"*
p. 8

Caterina Caputo
Ricerche d'archivio: tre cartoline inedite di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper
p. 11

Caterina Caputo
Dimitrije Mitrinović: un collezionista sconosciuto di Giorgio de Chirico
p. 17

Nicol M. Mocchi
New York, 22 gennaio 1941: Giorgio de Chirico — the child of dreams.
Un carteggio inedito tra Gordon Onslow-Ford, Howard Putzel e James Thrall Soby
p. 27

La recente pubblicazione dello studio di Nicol M. Mocchi, *La Cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica – Milano e Firenze 1909 – 1911*[1], ha dato un contributo importante e non più suscettibile di stravolgimenti alla sistemazione della cronologia che riguarda le origini dell'arte metafisica e la prima collaborazione tra i fratelli Giorgio e Alberto de Chirico negli anni tra l'estate del 1908 e il gennaio del 1911. Qualcosa si potrà precisare o migliorare, forse si riuscirà un giorno a spiegare il pasticcio calligrafico dell'intestazione e data della lettera a Fritz Gartz iscritta 26 gennaio e che tutti attribuiamo ormai al dicembre del 1910, ma le linee generali dei tempi e della successione dei fatti non possono essere più cambiate, se non travisando fonti e documenti, che sono chiarissimi[2].
A corollario di tutto ciò, desidero qui esporre in modo più articolato due particolari di contorno, che hanno contribuito a dare maggiore solidità alla nostra ricostruzione.

Paolo Baldacci

Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. I
Waldemar George, i Pelasgi, il Poema fantastico *e le origini della poetica metafisica*

Waldemar George, il critico d'arte conservatore più alla moda nella Parigi a cavallo tra il terzo e quarto decennio del secolo scorso, apriva, verso la fine del 1929, le tre scarne e affabulanti pagine dedicate a de Chirico nel volume sulla pittura contemporanea della collezione Paul Guillaume[3] con questo enigmatico e lapidario incipit:

Picasso – le salut par la forme; Chirico – le salut par l'esprit! Descendant des Pélasges, auxquels on attribue la construction des murs cyclopéens, Chirico est natif de Volo.

Nutro seri dubbi che tra i lettori dell'epoca molti potessero avere qualche notizia sul mitico popolo dei Pelasgi, o ne avessero mai udito il nome. Viene quindi spontaneo domandarsi per quale motivo e a quale scopo essi siano stati gettati lì tra una riga e l'altra, come il Carneade del libretto di don Abbondio, e soprattutto per suggerimento e volontà di chi.

Senza far tanto mistero, è chiaro che la dotta inserzione non può venire che dall'interessato, cioè da de Chirico stesso, o – al massimo – da suo fratello Alberto, che di Waldemar George era altrettanto intimo amico. Si tratta di una notizia così particolare, e legata alla storia "segreta" della famiglia, che, come quella della pazzia degli zii sbandierata da Cocteau all'inizio del *Mystère Laïc*, può essere stata data solo da uno dei due fratelli.
Si tratta di una di quelle "spie" che Giorgio, e talvolta anche Alberto, seppure in modo meno criptico, amavano inserire tra i propri dati biografici come glosse indispensabili a futura memoria per rintracciare il filo rosso di un lessico metafisico familiare e segreto, non intellegibile ai più; un modo di pensare e di esprimersi creato a proprio uso e consumo e pieno di figure che fungevano da segni convenzionali. Un linguaggio la cui natura ci è rivelata molto bene da un ricordo di Arturo Martini:

1 Nicol M. Mocchi, *La Cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909 – 1911,* Saggi e Studi II, Archivio dell'Arte Metafisica, Scalpendi editore, Milano 2017.
2 Per un riassunto sintetico dei fatti rimando alla mia prefazione al libro citato: Paolo Baldacci, *La pittura e la musica "più profonde". Conferme e precisazioni sulla cronologia 1909-1910 e la nascita dell'arte metafisica.*
3 Waldemar George, *La Grande Peinture Contemporaine à la Collection Paul Guillaume,* Éditions des "Arts à Paris", Paris 1929, p. 131.

Ho chiesto a Savinio: che cos'è questa metafisica?
- Non è niente. È in famiglia: un linguaggio familiare[4].

Quel che è certo è che nel 1929 quel nome erudito poteva suscitare – ma solo in Giorgio e Alberto e forse ancora nella madre – il ricordo vivo di quando "nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero"[5], e questo proprio nel periodo in cui de Chirico più si stava adoperando, cancellando di fatto il ruolo del fratello, per costruire il "mito fiorentino", cioè l'immagine del pittore solitario che, dalla città simbolo della grande arte italiana del Rinascimento, ne risuscita dopo quattro secoli il primato creando dal nulla e senza alcuno stimolo esterno un'arte completamente nuova.
In quel clima di incipiente allontanamento e quasi concorrenzialità con Alberto, fattosi anche lui pittore, quel nome dei Pelasgi, il cui vero significato nessuno poteva capire, è come una strizzata d'occhio sorniona per far intendere – e a chi altro se non a lui? – che gli antichi ricordi non erano spenti né rinnegati.

Per afferrare il significato di tutto ciò dobbiamo risalire all'estate del 1908, quando de Chirico decise di mescolare elementi autobiografici dell'infanzia e storia arcaica e mitica dell'Ellade, sulla falsariga di quanto il fratello stava facendo nel melodramma intitolato *Poema fantastico*.
Il 16 luglio 1908 Giorgio aveva lasciato Monaco e raggiunto la famiglia per una breve vacanza sul Lago di Garda, dove Alberto stava lavorando al *Poema fantastico*. Potendo disporre di uno studio nella casa che la madre aveva da poco affittato a Milano in via Petrarca 13[6], Giorgio li seguì ai primi di agosto nel capoluogo lombardo dove si fermò per due mesi[7]. La *Tavola cronologica*, redatta sotto il suo controllo, che chiude l'edizione 1962 delle *Memorie della mia vita*, ricorda questo soggiorno milanese del 1908 e afferma che in quel periodo ebbe inizio la "serie di quadri di sapore böckliniano".
A questi mesi vanno riferiti i dipinti *Tritone e sirena* e *Prometeo*, mentre all'ultima stagione di Monaco appartengono gli altri quadri che sviluppano temi analoghi a quelli del *Poema fantastico*: *La Sfinge, Lotta di Centauri* e *Centauro morente*.

Se teniamo ben presente ciò che accadde dopo, il tema dei colloqui tra i due fratelli in quell'estate deve essere stato come poter raffigurare quell'essenza spirituale del mondo che in genere viene collocata oltre la materia visibile. Se la materia è l'unica realtà, come essi pensavano, doveva essere la materia stessa – psichicamente animata e non inerte – a contenere lo spirito, un carattere, un'anima. In un mondo "oltre la terra" essi non credevano: il ricordo della Grecia e degli spettacoli naturali vivificati dalla presenza del mito insegnava che lo spirito abita la terra, che gli dei sono tra noi. La consapevolezza dell'*eternità – immortalità terrestre*, uno dei primi cardini del pensiero metafisico, si formò in quei mesi ripensando al loro passato.
Da questo passato Alberto aveva iniziato a estrarre elementi che, travestiti nelle forme del mito, componevano un melodramma intitolato *Poema fantastico,* allusivo a quell'infanzia e adolescenza che sarebbero rimaste per sempre il tema privilegiato della sua espressione artistica.
La nostra conoscenza del *Poema fantastico*, prima limitata alle poche anche se importanti righe dedicategli da Giorgio nelle *Memorie della mia vita*, è molto aumentata in seguito al ritrovamento da parte di Gerd Roos dell'intervista ad Alberto uscita sul "Corriere della Sera" il 19 ottobre 1907, e del programma di un concerto preparato nel 1909 e tenuto a Monaco nel gennaio 1910 in cui erano inclusi diversi brani di quell'opera con i relativi titoli[8]. Un ulteriore passo avanti nella ricostruzione di una possibile trama del *Poema fantastico* si deve

4 Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, *raccolti da Gino Scarpa*, a cura di Nico Stringa, Canova, Treviso 1997, p. 136.
5 Alberto Savinio, *Prefazione* in *Casa "La Vita"*, Bompiani, Milano 1943.
6 La disponibilità di un "grande studio" nell'appartamento di via Petrarca è riferita, in un pezzo scritto nel 1956 in ricordo del comune amico Busianis, da Demetrio Pikionis che incontrò de Chirico a Monaco nell'estate del 1908 poco prima che partisse per l'Italia (Δ. *Πικιώνη*, *Γ. Μπουζιάνης (1956)*, in *Κείμενα*, Atene 2010 (in greco), pp. 36-37).
7 16 luglio e 2 ottobre sono le date di partenza e rientro indicate dai registri dell'Accademia.
8 Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti - Monaco - Milano - Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, pp. 315-316.

all'analisi acutissima che di questi titoli ha fatto Gregorio Nardi, confermandoci che Alberto metteva in scena, ricorrendo a varie tradizioni mitiche, la rappresentazione allegorica di una vicenda personale e familiare che si dipanava tra Toscana, Grecia e Turchia, con possibili digressioni persino in Baviera [9]. A quanto risulta, facevano parte del *Poema fantastico* diversi brani con titoli chiaramente riferibili a esperienze e ricordi dell'infanzia (*La fanciullezza*, *Il dolore*, *Il preludio della guerra*, *I fischi nella notte*) o a elementi costitutivi di una propria mitologia personale (*Il grido della nottola*, la civetta ateniese il cui canto augurale Savinio sempre ricorda aver accompagnato la sua nascita). A suggello dell'intero concerto era posto un brano dal titolo rivelatore, anch'esso tratto dal *Poema fantastico* e sul quale dobbiamo soffermarci: *Il passaggio dei Pelargi*.

Delle favolose notizie tramandate dagli antichi geografi e mitografi attorno al leggendario popolo dei Pelargi o Pelasgi – provenienti dall'Asia Minore, abitatori dell'Ellade prima dei Greci e costruttori delle più antiche mura dell'Acropoli, progenitori dei Tirreni, e dal nord della Grecia migrati in regioni barbariche – Alberto aveva fatto il canovaccio per articolare in vesti mitiche una saga personale e familiare nella quale si ritrovavano i principali luoghi di riferimento della sua stirpe: la Turchia, la Toscana, la Grecia – in particolar modo la Tessaglia, la cui zona centrale si chiamava Pelasgiotide –, e infine la "barbarica" Baviera.

Chi abbia una qualche familiarità con la preistoria e protostoria europee, sa che molti di questi nomi etnici tramandati dagli antichi geografi e mitografi, hanno trovato oggi un loro posto nella ricostruzione delle migrazioni indoeuropee dell'età del bronzo, delineata con sempre maggiore precisione da archeologi e linguisti negli ultimi decenni. La presenza a Lemno, nel centro dell'area anticamente attribuita ai Pelasgi, di una stele iscritta con alfabeto e idioma affini all'etrusco, ha consolidato nel XX secolo le ipotesi di affinità tra Pelasgi e Tirreni, e comunque un complesso quadro di spostamenti e di migrazioni marittime e fluviali di cui si trova riscontro sia nell'archeologia sia nelle più antiche tradizioni mitiche e letterarie elleniche.

Una così complessa ricerca da parte di Alberto sulle antiche tradizioni mitiche della Grecia potrebbe apparire strana a chi non conosca il suo metodo di lavoro e l'enciclopedica vastità dei suoi interessi, ma è del tutto coerente con ciò che oggi è stato ricostruito della sua meticolosa attività di chiosatore e annotatore di testi antichi, insoliti e rari[10], e con ciò che sappiamo della sua ironica attitudine ad incrociarvi quel che riusciva a decifrare dei complicati alberi genealogici familiari. Lo studio di Nicol Mocchi cui abbiamo accennato all'inizio ha, per esempio, documentato che ancora nel periodo milanese, tra 1909 e 1910, la curiosità di Alberto si estendeva ai culti misterici dei Cabiri, divinità marine di origine semitica diffuse nelle zone anticamente abitate dai Pelasgi[11].

9 Si veda in proposito l'originale ricostruzione di Gregorio Nardi, *«La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico*, in *Origini e sviluppi dell'Arte Metafisica. Milano-Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, (Atti del Convegno di studi, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010) Scalpendi editore, Milano 2011, p. 62, che identifica in Mirsilo di Metimna, mitografo e storico del III secolo a.C., la fonte prescelta da Alberto per il suo *Poema fantastico* (Mirsilo infatti capovolge la tradizione e fa di questo popolo un'emanazione dei Tirreni che, lasciata la Toscana, avrebbero assunto nel corso dei loro spostamenti il nome di Pelargi - Πελαργόι cioè cicogne – in quanto usi, come questi uccelli, a migrare a stormo per la Grecia e le regioni barbariche). Su Mirsilo e la sua interpretazione dell'antica storia italica attraverso il mito dei Pelargi/Pelasgi si veda Emilio Gabba, *Mirsilo di Metimna, Dionigi e i Tirreni* [1975], in Id., *Roma arcaica. Storia e storiografia,* in "Storia e Letteratura – Raccolta di studi e testi", n. 205, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2000, pp. 209-211.

10 Paola Italia, *«Leggevamo e studiavamo molto». Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910)* in *Origini e sviluppi dell'Arte Metafisica*, cit., pp. 11-23, ha reso noti una parte dei taccuini di appunti di Savinio relativi al periodo di composizione del *Poema fantastico*.

11 N. M. Mocchi, *La Cultura dei fratelli de Chirico*, cit., pp. 61-62.

L'influenza del Poema di Alberto fu in quei mesi[12] decisiva nell'indicare al fratello la via da seguire, ed è confermata dalle curiose coincidenze, altrimenti inspiegabili, che abbiamo ricordato.

Tema e concetti del *Poema fantastico*, ideato per sommi capi fin dalla fine del 1907, sono infatti fondamentali non solo per ricostruire l'apporto di Alberto alle origini della poetica metafisica, ma anche per capire che nel pensiero e nell'intuizione artistica del fratello, la lettura di Nietzsche nel giugno del 1909 fu solo l'ultimo anello di una catena i cui primi essenziali tasselli furono l'idea di *eternità terrestre* e l'idea di *preistoria*, destinate, prima, a saldarsi col sentire primitivo, fanciullesco e barbarico dell'uomo vichiano delle età oracolari, e infine col concetto nietzschiano di *enigma* come fondamento di una sapienza extralogica, rabdomantica e divinatoria.

Nell'innesto di esperienza e memoria individuale su uno sfondo mitico che si realizzava nel *Poema fantastico* si poteva cogliere, come s'è detto, la prima espressione del concetto saviniano di *eternità o immortalità terrestre* (il mistero è nella terra e non oltre la terra), fondamentale per la poetica metafisica e condensato da Giorgio, nel 1912, nella frase forse più famosa dei suoi manoscritti parigini:

Sulla terra. Ci sono molti più enigmi nell'ombra di un uomo che cammina sotto il sole che in tutte le religioni del passato del presente e del futuro.

Nel melodramma di Alberto si trovava anche la prima formulazione del concetto di *preistoria* come metaforico luogo senza tempo di un sentire poetico in cui infanzia del mondo e infanzia dell'individuo coincidono.

Il primo embrionale "sentimento della preistoria" concepito da Giorgio sotto lo stimolo del fratello si nutre dello studio appassionato delle opere di Böcklin e di Klinger, maestri nel far convivere il soprannaturale col naturale quotidiano e quindi capaci di rivelare che spirito e mistero non stanno oltre il mondo ma nel mondo e nelle cose. Ed è sintomatico che Pikionis, nel suo ricordo del pittore e comune amico Busianis, riferisca proprio all'autunno del 1908, di ritorno dall'Italia, l'intenso studio svolto insieme a de Chirico delle più famose e surreali incisioni di Klinger nelle sale del Kupferstichkabinett di Monaco[13]. Così come è importantissimo, per capire questo graduale percorso verso l'intuizione plastica "metafisica", sottolineare che Giorgio riesce a compiere il passo che supera una volta per sempre il simbolismo, affidando quasi tutta la capacità comunicativa dell'opera alla ripartizione architettonica e spaziale del quadro, non quando tenta per la prima volta, col quadro *Serenata,* nell'agosto del 1909, di tradurre in pittura il sentimento autunnale e l'enigma del tempo nietzschiani, ma con *L'Enigma dell'oracolo*, la cui genesi letteraria è ben descritta nel *Manoscritto XII*[14] di Parigi e riferita alla prima metà di settembre, poco prima del viaggio a Roma e Firenze. Fu quindi meditando sui temi ancora legati al *Poema fantastico* che de Chirico arrivò a un passo dalle "rivelazioni", che si verificarono puntualmente durante il viaggio tra la fine di settembre e la metà di ottobre e che ebbero l'effetto di far sparire del tutto il soggetto come tema riconoscibile trasformando la composizione del quadro in un puro gioco di elementi geometrici e architettonici, di luci e di ombre e di presenze misteriose di statue.

12 Non conosciamo la data precisa di questo brano del *Poema* di Savinio, ma possiamo con una certa sicurezza dire che esso fu ideato e composto tra l'estate del 1908 e il mese di giugno del 1909. Per quanto Alberto parli già del *Poema fantastico* nell'intervista al "Corriere" dell'ottobre 1907, non penso che egli vi abbia lavorato in modo approfondito prima di aver terminato l'orchestrazione di *Carmela*, che fu ceduta all'editore musicale Ricordi il 21 maggio 1908. Porrei quindi come primo termine l'estate del 1908 e come termine ultimo l'arrivo di de Chirico a Milano alla fine di maggio del 1909, perché Giorgio ricorda nelle *Memorie* che a quella data il *Poema fantastico* era già ultimato. Nel resto dell'anno 1909 e nel 1910 probabilmente Alberto continuò a intervenire sull'opera portandovi delle trasformazioni e smembrandola.

13 Δ. Πικιώνη, *Γ. Μπουζιάνης (1956)*, cit., (vedi nota 6).

14 Seguo la numerazione e successione cronologica adottata da Giovanni Lista nella sua edizione (G. de Chirico, *L'Art métaphysique*, L'Échoppe, Paris 1994).

Paolo Baldacci

Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. II
Processione su un monte *e i "cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni"*

Processione su un monte (Fig. 3) è un vecchio quadro di Giorgio de Chirico che ha suscitato nel tempo qualche discussione riguardo alla data, al motivo ispiratore e alle sue ascendenze stilistiche.
Firmato e datato 1908 molto tempo dopo la sua esecuzione, il dipinto ha subito tra il 1980 e il 2005 alcuni spostamenti di data, tra il 1908, indicato dall'autore, e il 1909 o 1910, variamente scelti in tempi diversi da Maurizio Calvesi, da chi scrive e da Leo Lecci, che ha poi avuto la pazienza e il merito di riassumere con chiarezza le varie posizioni e le rispettive motivazioni nell'arco degli anni, in un breve saggio uscito nel 2002 sulla rivista "Metafisica", al quale dunque rinvio per questi dettagli[1].
Un ulteriore motivo di discussione è sorto per individuare la fonte visiva del quadro, che Calvesi aveva creduto di poter identificare nel dipinto *Al Rosario* (1908) (Fig. 2) del divisionista Camillo Innocenti, esposto, ma non riprodotto in catalogo, alla Biennale di Venezia del 1909, visitata con certezza de Chirico, e che Lecci ha invece con molto maggiore probabilità identificato in un'opera del francese Charles Cottet, pittore di grande fama al suo tempo, per certi versi vicino al sintetismo Nabis di Maurice Denis e di Gauguin, e specializzato in soggetti popolari e religiosi bretoni[2].
L'opera di cui si parla (1903) (Fig. 1) era intitolata in francese *Le Pardon du soir en Bretagne* (*L'Uffizio della sera in Bretagna*, nei cataloghi e libri usciti

Figura 1. Charles Cottet, *Le Pardon du soir en Bretagne*, 1903

Figura 2. Camillo Innocenti, *Al Rosario*, 1908

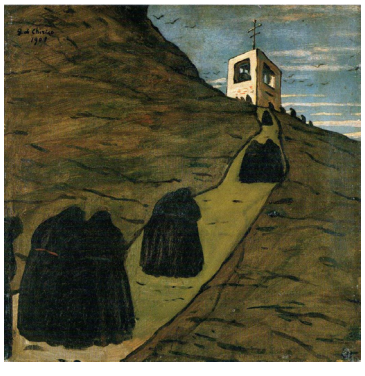


Figura 3. Giorgio de Chirico, P*rocessione su un monte/Le Pardon en Bretagne*, 1909

1 Leo Lecci, *Su un antico quadro di Giorgio de Chirico. Processione su un monte*, in "Metafisica", nn. 1/2, 2002, pp. 223-228.
2 Charles Cottet (1863-1925), artista spesso avvicinato a Gauguin, espose alla Biennale di Venezia del 1903 diversi quadri di tema bretone, tra cui *Le pardon du soir en Bretagne* (L'uffizio della sera in Bretagna), riprodotto in catalogo, oltre che sulla rivista "Emporium", n. 104 (agosto 1903) e nel volume di Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia,* Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, p. 222.

in occasione della Biennale)[3]. Nella sua replica a Lecci[4], Calvesi ha avanzato un proposta intermedia: fonte principale sarebbe stato il notissimo dipinto di Cottet, che de Chirico poteva aver visto consultando i vecchi cataloghi, ma la scena di ambiente sardo[5] di Camillo Innocenti avrebbe avuto ugualmente un suo ruolo nel suggerire alcuni particolari, come gli stormi di uccelli in volo e alcuni dettagli della chiesa. Tuttavia, una circostanza emersa di recente toglie ogni dubbio quanto al fatto che il vero e principale modello di de Chirico sia stato Cottet e non Innocenti, come per altro risulta da un semplice confronto visivo.

Gerd Roos, durante il meticoloso spoglio di riviste, giornali e cataloghi, che sta svolgendo da anni per la redazione del *Catalogo Ragionato*, si è infatti imbattuto in un dipinto di de Chirico intitolato *[Le] Pardon en Bretagne,* così indicato da Charles Fedgal nella recensione a una mostra collettiva tenutasi nell'autunno del 1930 alla Galerie Barreiro: "de Chirico une toile de 1908, extrêmement curieuse et émouvante, *Pardon en Bretagne* [*sic*]"[6].
Processione su un monte (questo il titolo con cui il quadro è oggi conosciuto) raffigura un gruppo di anziane donne intabarrate di nero che salgono, a gruppi di due o di tre, lungo le pendici di un monte sul quale svetta un tozzo campanile bianco con una strana croce a due bracci orizzontali, il superiore più lungo di quello inferiore. Non si tratta né di una croce di Lorena, che ha il braccio più corto sopra e il più lungo sotto, né di una croce ortodossa che, partendo dall'alto, ha prima un braccio corto, poi un braccio lungo e più in basso un altro braccio corto obliquo. Nessuna tipologia di croce corrisponde dunque a quella raffigurata, forse per errore o per semplificazione, da de Chirico, ma è comunque certo che il quadro non rappresenta una scena bretone perché in Bretagna non ci sono montagne e nemmeno alture, e le vecchie chiese bretoni sono in stile romanico o gotico. D'altronde, la torre campanaria mozza, squadrata e intonacata di bianco raffigurata da de Chirico, è tipica di un ambiente greco e non echeggia che molto alla lontana la chiesa di Osilo (vedi nota 1) che si vede nel quadro di Camillo Innocenti.

Il dipinto era stato conservato da Giorgio insieme ai quadri böckliniani nella casa fiorentina degli zii in via Ricasoli e fu recuperato dopo la morte dello zio Gustavo (1928). Di questo gruppo di opere giovanili e böckliniane, cinque furono inviate nel 1930 alla mostra del Novecento Italiano a Buenos Aires[7], mentre questa, firmata ed erroneamente datata 1908, fu posta in vendita nella collettiva parigina col nuovo titolo *Le Pardon en Bretagne,* con l'intenzione di richiamare quelle popolari cerimonie religiose per renderne più facile la vendita. Benché la scena dovesse nelle intenzioni dell'autore ricordare la Grecia, confidando commercialmente nel tema popolarissimo in Francia delle tradizionali processioni bretoni, de Chirico adottò un titolo simile a quello del dipinto al quale si era ispirato per le figure delle anziane donne devote. Dopo la vendita se ne persero le tracce fino al ritrovamento negli anni Sessanta. La collaborazione con la galleria Barreiro – come nota la scheda di Gerd Roos – è ricordata da de Chirico in uno scritto del 1961[8]:

Dal 1925 al 1930 io mi trovavo a Parigi. Ero in relazione con molte gallerie, tra cui la Galleria Paul Guillaume, la galleria Léonce Rosenberg, la galleria Georges Bernheim; la galleria Barreiro e la galleria van Lear [*sic*].

3 Col termine *Pardon* si indica in Francia una cerimonia religiosa per la quale veniva elargita una speciale indulgenza in particolari luoghi di culto, soprattutto in Bretagna e nel Finistère, per lo più al sabato sera.
4 Maurizio Calvesi, *De Chirico. Processione sul monte*, "Metafisica", nn. 3/4, 2004, pp. 265-268.
5 Il quadro fu dipinto a Osilo in Sardegna, come risulta da una lettera del 1908 di Carlo Innocenti al critico Primo Levi (Italicus): vedi Lela Djokic Titonel e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Camillo Innocenti 1871-1961*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori, dicembre 1993), Roma 1993, p. 60.
6 Charles Fedgal, *Ce sont toiles de musée*, in "La Semaine a Paris", n. 439, 24-31 octobre 1930, pp. 6-7.
7 Cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, n. 3, p. 50; n. 4, p. 58; n. 5, p. 59; n. 7, p. 63; n. 8, p. 65.
8 Giorgio de Chirico, *Le grottesche menzogne di "Time"*, in "Candido", n. 15, 9 aprile 1961, p. 1.

Ma veniamo ora alla datazione del quadro e alla sua collocazione nell'ambito dell'opera di de Chirico prima della metafisica.
Stilisticamente esso ha poco o nulla a che fare con la produzione cosiddetta böckliniana e sembra piuttosto rappresentare un punto di raccordo tra questa fase e quella successiva, documentata dal *Ritratto del fratello* e da *L'Enigma dell'oracolo*, dipinti coi quali *Processione su un monte* ha in comune precisi dettagli di calligrafia pittorica.
Un'attenta analisi del *Manoscritto XII*[9], risalente all'inverno 1911-12 e prezioso per l'accurato racconto di ciò che avvenne a Milano "dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco" (fine maggio 1909) e prima del viaggio a Roma e Firenze (25 settembre - 17 ottobre 1909)[10], ci fa capire che in quel periodo Giorgio non si era solo ispirato a Böcklin e a Klinger, ma anche ad altri artisti moderni. I due maestri tedeschi furono quelli che attirarono di più la sua attenzione, ma nei suoi falliti tentativi di realizzare "opere dotate di una Stimmung particolare" egli attinse anche ad altri, e tra questi vi fu certamente Charles Cottet.

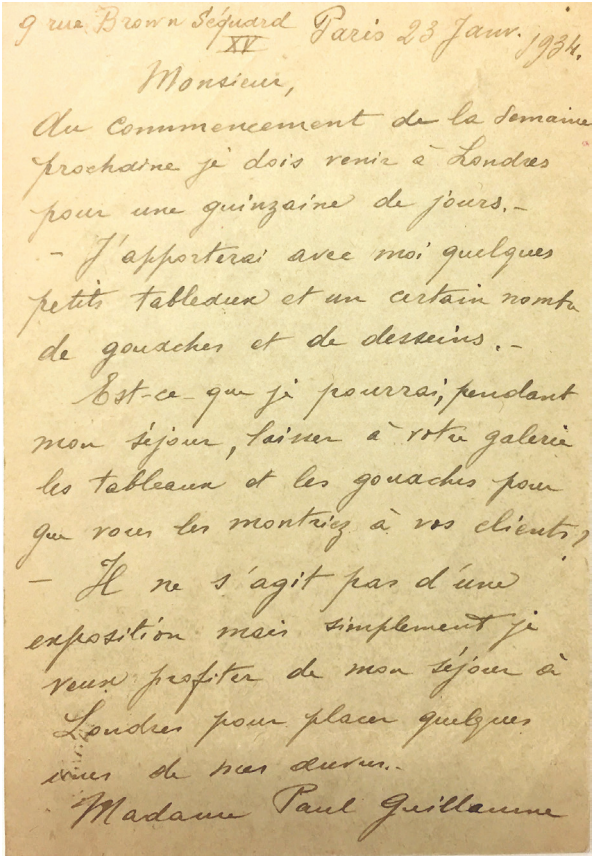
Quando, dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco, mi accorsi che la strada che stavo seguendo non era quella che dovevo seguire, mi ero impegnato in cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni, dei quali soprattutto Max Klinger e Böcklin catturarono il mio interesse; pensavo a quelle composizioni sentite profondamente e dotate di una Stimmung particolare, che si sarebbero potute distinguere in mezzo a mille altre.

Alla chiusura di questo tormentato periodo, il *Manoscritto XII* pone la realizzazione di un quadro identificabile con *L'Enigma dell'oracolo* e, immediatamente dopo, il viaggio a Roma durante il quale iniziarono le prime rivelazioni. Dobbiamo quindi concludere che la giusta data di *Processione su un monte*, un dipinto fallito, è la piena estate del 1909: dopo *Serenata,* attribuibile ad agosto e ultimo dei quadri di grandi dimensioni, ugualmente fallito nel suo tentativo di esprime il sentimento del tempo nietzschiano, e appena prima de *L'Enigma dell'oracolo*.

9 Seguo la numerazione e successione cronologica adottata da Giovanni Lista nella sua edizione (G. de Chirico, *L'Art métaphysique*, L'Échoppe, Paris 1994).
10 Vedi Paolo Baldacci, *La pittura e la musica «più profonde». Conferme e precisazioni sulla cronologia 1909-1910 e la nascita dell'arte metafisica.* in Nicol M. Mocchi, *La Cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909 – 1911,* Saggi e Studi II, Archivio dell'Arte Metafisica, Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 7-22.

Caterina Caputo

Ricerche d'archivio: tre cartoline inedite di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper


9 rue Brown Séquard XV Paris 23 Janv. 1934.

Monsieur,

Au commencement de la semaine prochaine je dois venir à Londres pour une quinzaine de jours. –

– J'apporterai avec moi quelques petits tableaux et un certain nombre de gouaches et de dessins. –

Est-ce que je pourrai, pendant mon séjour, laisser à votre galerie les tableaux et les gouaches pour que vous les montriez à vos clients?

– Il ne s'agit pas d'une exposition mais simplement je veux profiter de mon séjour à Londres pour placer quelques uvres de mes dustes.

Madame Paul Guillaume

CARTE POSTALE

CORRESPONDANCE

m'a parlé de vous et c'est pour cela que je vous écris dans l'espoir d'une réponse favorable. Je vous prie seulement de m'écrire au plus tôt. – Croyez, Monsieur, à mes sentiments bien distingués

Giorgio de Chirico

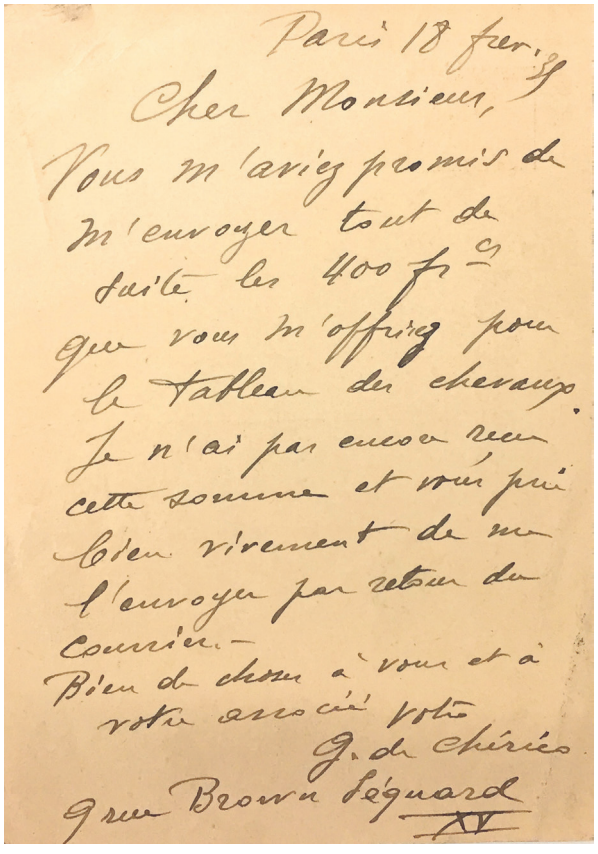
ADRESSE

Mons Cooper
Mayor Gallery
18 Cork Street
London W.A.
(Angleterre)

Figura 1-2. Cartolina di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper, 23 gennaio 1935 (Los Angeles, The Getty Archive) © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (860161)

Tra il 1935 ed il 1936 Giorgio de Chirico invia al gallerista, critico e collezionista inglese Douglas Cooper[1] tre cartoline postali[2] (Figg. 1-6), documenti che portano nuova luce sui rapporti commerciali che l'artista stava intessendo in Gran Bretagna nel corso degli anni Trenta. L'immissione delle opere di de Chirico nel circuito espositivo-commerciale britannico era avvenuto tardivamente rispetto a quanto attuato da oltre un decennio in Italia e Francia. La prima personale dell'artista in Inghilterra risale al 1928 alla Arthur Tooth & Sons Gallery di Londra, che espone in quell'occasione le ultime opere dell'artista relative agli anni 1926-1928[3] e che, nell'aprile 1931, accoglie una seconda mostra con lavori recenti e passati[4]. L'esposizione del 1931 sarà l'ultima personale dedicata a de Chirico oltremanica fino al luglio 1938, quando verrà organizzata una mostra con le sue opere degli anni Trenta presso la londinese Reid & Lefevre Gallery[5]. Tuttavia, tra il 1931 ed il 1938 il pittore continua ad essere presente in alcune collettive[6].

1 Nel 1932 all'età di 21 anni, Douglas Cooper ereditò un'ingente somma di denaro che gli permise di iniziare ad investire in arte. Nei dieci anni successivi dette vita ad una delle più importanti (numericamente e qualitativamente) collezioni di opere d'arte cubista presenti sul territorio britannico. Come critico pubblicò numerosi articoli in riviste, spesso sotto lo pseudonimo di Douglas Lord, nome che si ispirava a quello del poeta inglese Lord Alfred Douglas. Per ulteriori informazioni biografiche su Cooper, cfr. John Richardson, *Douglas Cooper (1911-1984)*, "The Burlington Magazine", n. 985, aprile 1985, pp. 230-231.
2 I tre documenti sono conservati a Los Angeles, The Getty Archive, Douglas Cooper Papers.
3 *First Exhibition in England of Paintings by Giorgio de Chirico*, Londra, Arthur Tooth & Sons, 10 ottobre-3 novembre 1928. Cfr. *de Chirico gli anni Trenta*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 13 dicembre 1998-28 febbraio 1999), a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milano 1998, p. 258; Paolo Baldacci, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924 - 1929*, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp. 293-295.
4 *An Exhibition of Paintings by Giorgio de Chirico*, Londra, Arthur Tooth & Sons, 14 aprile-2 maggio 1931. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *de Chirico*, cit., p. 258.
5 Un'approfondita ricostruzione ed analisi di questa mostra è stata realizzata da Flavia Matitti, Gerd Roos, *Londra d'estate è quanto mai metafisica. Giorgio de Chirico e la galleria Alex. Reid & Lefevre (1937-1939)*, Scalpendi editore, Milano 2012.
6 Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico*, cit., pp. 356-368.



Paris 18 fev. 35

Cher Monsieur,

Vous m'aviez promis de m'envoyer tout de suite les 400 fr^cs que vous m'offriez pour le tableau des chevaux. Je n'ai pas encore reçu cette somme et vous prie bien vivement de me l'envoyer par retour du courrier.

Bien des choses à vous et à votre associé votre

G. de Chirico

9 rue Brown Séquard

XV

Figura 3-4. Cartolina di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper, 18 febbraio 1935 (Los Angeles, The Getty Archive) © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (860161)

De Chirico, da sempre dedito alla commercializzazione delle proprie opere e pertanto ben preparato sulle strategie di vendita, sapeva che il mercato inglese offriva maggiori opportunità rispetto a quello continentale dilaniato dalla crisi. La morte del suo principale gallerista parigino, Paul Guillaume, sopraggiunta inaspettatamente il 1 ottobre 1934, aveva accresciuto le precarie difficoltà economiche dell'artista[7]. Per questo, negli anni Trenta, nel tentativo di allargare la propria rete commerciale il pittore si mette alla ricercare di nuovi sponsor presentandosi al maggior numero possibile di gallerie[8], sia in Europa che negli Stati Uniti[9]. Così che nel 1935 decide di contattare Douglas Cooper.

La corrispondenza de Chirico-Cooper, seppur esigua, porta nuovi interrogativi circa le strategie di promozione messe in atto dal pittore al fine di inserirsi nei circuiti collezionistici ed espositivi britannici. Le tre cartoline sono indirizzate a Cooper presso la Mayor Gallery: un operoso spazio espositivo di proprietà di Fred Hoyland Mayor che era stato aperto al pubblico nel gennaio 1925, e che fino a maggio 1926 era locato al 37 di Sackville-Street a Londra. Dopo un periodo di chiusura la galleria viene trasferita nella nuova sede di Cork Street, al numero 18, strada che nel corso degli anni Trenta vede il proliferare di spazi espositivi iniziati al modernismo e alle avanguardie europee[10]. Con la riapertura nell'aprile 1933 Fred Mayor affida a Cooper la direzione artistica della galleria, fino ad allora concepita come luogo di divulgazione della giovane arte inglese e che, sotto la nuova direzione,

7 Negli anni Trenta le lamentele di de Chirico per le questioni economiche sono ormai all'ordine del giorno. Ad esempio solo due settimane dopo la scomparsa di Guillaume scriveva all'amico pittore Nino Bertoletti: "[...] Io sono qui in un mare di guai, tra la crisi, i fallimenti dei mercanti, la morte di Paul Guillaume (il solo su cui contassi in questi tempi), la venuta di mia moglie a Parigi che mi è costata non pochi quattrini senza contare le scenate, minacce di scandali, crisi di rabbia, pettegolezzi calunnie ecc. ecc. insomma roba da spararsi"; lettera di Giorgio de Chirico a Nino Bertoletti, 14 ottobre 1934, pubblicata in Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta,* Skira, Milano 1995, p. 169.

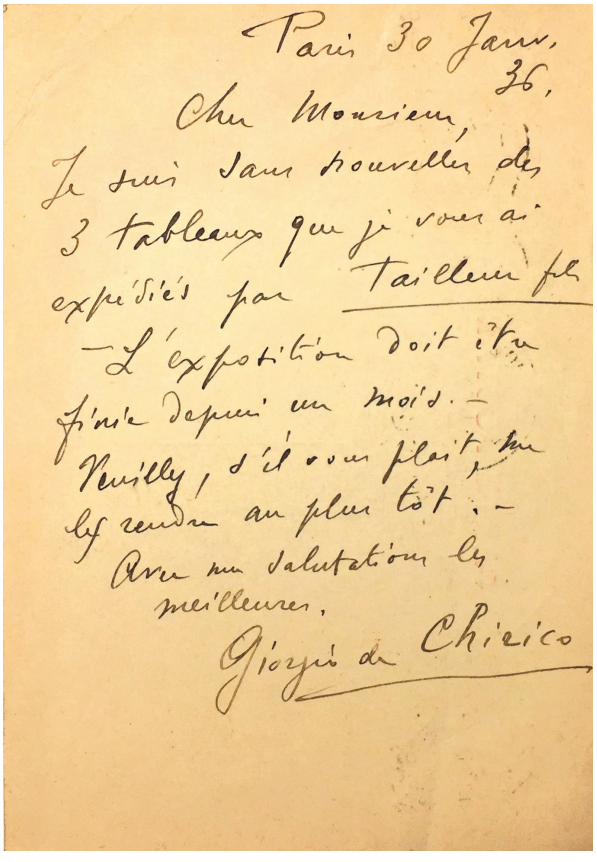
8 Il ruolo di de Chirico come *manager* di se stesso inizia intorno al 1932-1933; cfr. Gerd Roos, '*Un ensemble complet de mon développement artistique*'. *Die Ausstellung von Giorgio de Chirico im Kunsthaus Zürich von 1933*, in *Giorgio de Chirico. Werke 1909–1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra a cura di Gerd Roos e Dieter Schwarz (Winterthur, Kunstmuseum, 23 agosto - 23 novembre 2008), Richter, Düsseldorf 2008, p. 149-184.

9 Per maggiori approfondimenti sulle strategie espositive messe in atto oltreoceano, cfr. Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Germain Seligmann: manovre sul mercato americano tra 1937 e 1938*, Scalpendi, Milano 2012.

10 Tra le gallerie situate in Cork Street si ricordano la London Gallery e la Guggenheim Jeune Gallery.

Figura 5-6. Cartolina di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper, 30 gennaio 1936 (Los Angeles, The Getty Archive) © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (860161)

muta i propositi iniziali per farsi promotrice delle moderne tendenze europee[11]. La presenza britannica resta comunque un elemento importante, infatti la Mayor Gallery diviene la portavoce del gruppo Unit One[12], un movimento artistico modernista, stilisticamente eterogeneo, capitanato dal critico Herbert Read e con Cooper nel ruolo di segretario[13]. Le cartoline inviate da de Chirico sono scritte da Parigi, esattamente da rue Brown Séquard, quartiere oltre la Gare Montparnasse dove l'artista si era trasferito dal gennaio 1934 poiché gli affitti erano più bassi[14]. Nella prima lettera (Figg. 1,2), erroneamente datata dal mittente 1934 ed in realtà, come attesta il timbro postale sul retro, spedita il 23 gennaio 1935[15], il pittore dichiara di aver programmato per la settimana successiva un soggiorno di circa quindici giorni a Londra, ed aggiunge che avrebbe portato con sé dipinti di piccolo formato, gouache ed alcuni disegni. Il nome di Cooper era giunto all'artista attraverso Madame Paul Guillaume, la moglie del suo gallerista parigino morto tre mesi prima, di cui Cooper aveva organizzato una mostra alla Mayor Gallery l'anno precedente (Figg. 7-9) facendo conoscere al pubblico l'attività pittorica, pressoché



sconosciuta, del mercante[16]. Cooper, che grazie a suoi interessi collezionistici, all'attività di critico ed al lavoro di mercante d'arte aveva maturato una fitta rete di contatti in Gran Bretagna ed Europa, era potenzialmente un buon patrocinante per de Chirico, che infatti chiede di poter lasciare le proprie opere in deposito presso la Mayor Gallery in modo che il gallerista potesse mostrarle ai clienti. Dalla corrispondenza non emerge quali fossero le opere in questione. Tuttavia, considerando che negli anni tra le due guerre i dipinti del periodo metafisico erano confluiti quasi totalmente nelle mani di collezionisti e gallerie surrealiste, o simpatizzanti tali[17], de Chirico, per riscattare artisticamente la sua attività più recente,

11 Douglas Cooper resterà in carica in qualità di direttore artistico della Mayor Gallery fino al 1938.
12 Per maggiori approfondimenti sul gruppo Unit One si rimanda all'omonima rivista edita in un solo numero, "Unit One. The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture", 1934.
13 La Mayor Gallery organizza nell'aprile 1934 la prima ed unica mostra del gruppo Unit One; cfr. *First Exhibition of Unit One*, catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 10 - 30 aprile 1934.
14 Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico,* cit., p. 153.
15 L'errore di datazione fatto da de Chirico può essere giustificato dal fatto che la cartolina era stata scritta poche settimana dopo l'inizio del nuovo anno.
16 Cfr. *Paintings by Paul Guillaume*, catalogo della mostra (Londra, Mayor Gallery, 5-30 giugno 1934) Mayor Gallery, Londra 1934.
17 Le manovre speculative messe in atto dal gruppo surrealista avevano incollerito in molte occasioni de Chirico. Cfr. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita,* Astrolabio, Roma 1945, pp. 182-194.

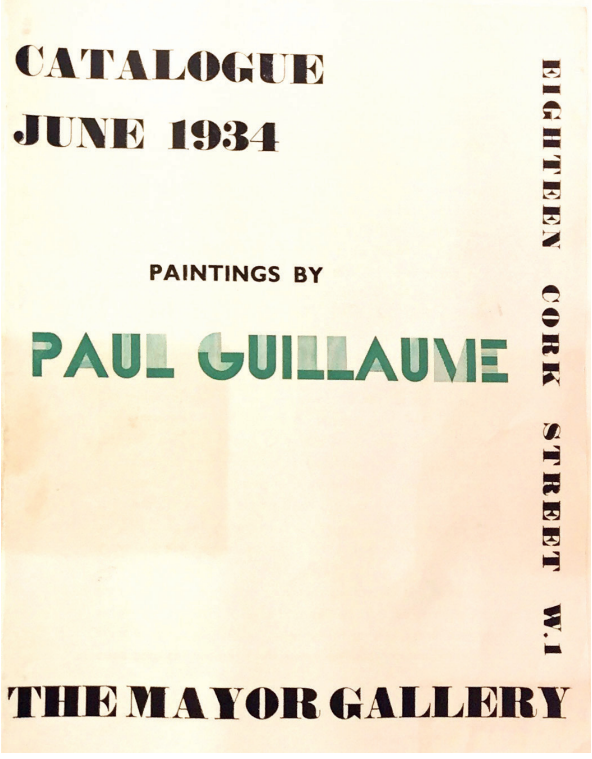


Figura 7. *Paintings by Paul Guillaume,* catalogo della mostra (copertina), Londra, Mayor Gallery, 5-30 giugno 1934

era da tempo impegnato a immettere sul mercato le ultime opere realizzate, stilisticamente ormai lontane dalla metafisica cara ai surrealisti[18].

Secondo quanto dichiarato dal pittore nella cartolina del 23 gennaio 1935 (un mercoledì), il soggiorno a Londra sarebbe dovuto avvenire tra il 28 o 29 gennaio e l'11 o 12 febbraio, dato significativo poiché, se confermato, anticiperebbe di tre anni il primo viaggio londinese dell'artista, romanticamente ricordato nelle sue memorie[19] e fino ad oggi accreditato al luglio 1938[20]. Purtroppo la mancanza di ulteriori fonti documentarie non consente di accertare se de Chirico sia effettivamente partito nel 1935, in ogni caso il 14 febbraio è a Parigi per l'inaugurazione della personale dell'amico Pierre Roy alla rinomata Galerie des Beaux-Arts[21]. In una seconda cartolina inviata a Cooper il 18 febbraio 1935 (Figg. 3, 4), ossia verosimilmente pochi giorni dopo il ritorno dal presunto viaggio londinese, l'artista reclama il pagamento di 400 franchi offerti dal gallerista per un dipinto raffigurante dei cavalli. La locuzione "Il y a dejà [*sic*] plusieurs jours que j'ai envoyé le tableau par avion, comme vous m'avez ecrit"[22] attesta che l'opera al momento dell'offerta non si trovava in Inghilterra. Il lasso temporale che intercorre tra la prima lettera del 23 gennaio, l'eventuale viaggio supposto dal 28/29 gennaio all'11/12 febbraio, e la seconda cartolina del 18 febbraio rende possibile, ma non certo, il compimento del soggiorno. Gli interrogativi restano pertanto aperti e spiegabili solo attraverso supposizioni. Il fatto che il dipinto sia stato spedito per aereo dopo l'ipotetico viaggio, significa che l'opera non era tra quelle portate a Londra ed è giustificabile solo nel caso in cui l'offerta di Cooper fosse stata presentata dopo il rientro a Parigi dell'artista.

Il tema del cavallo, che de Chirico dipingeva ormai dagli anni Venti, aveva trovato nel gusto collezionistico inglese una buona ricezione[23]. La Mayor Gallery possedeva già un'opera di soggetto simile, che Cooper aveva esposto tra febbraio e marzo 1934 alla mostra *20th Century Classics*[24] (Figg. 10, 11), tela che, rimasta invenduta, fu nuovamente

18 Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico,* cit., p. 153.

19 Cfr. G. de Chirico, *Memorie,* cit., p. 224. È importante sottolineare che il viaggio a Londra del 1938 non è citato da de Chirico nelle sue memorie come primo soggiorno oltremanica. La descrizione che egli fa della città appare piuttosto tesa ad evidenziare i tratti metafisici diffusi dall'atmosfera estiva, in antitesi con l'eventuale soggiorno del 1935 che, se realmente effettuato, sarebbe invece avvenuto in pieno inverno.

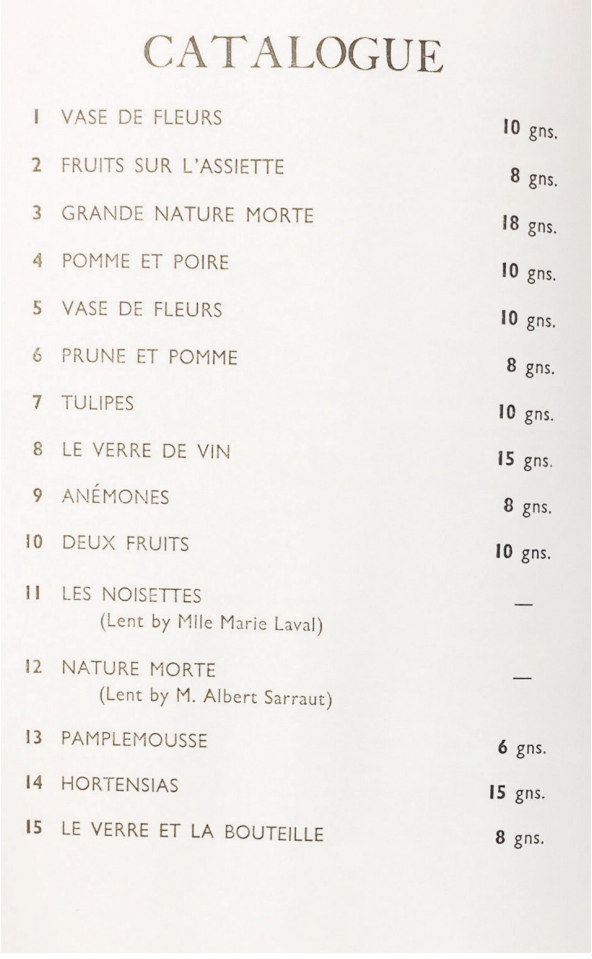
20 Cfr. Flavia Matitti, Gerd Roos, *Londra d'estate è quanto mai metafisica*, cit.

21 Cfr. *Pierre Roy. Nantes, 1880 - Milan, 1950,* catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 17 dicembre 1994-2 aprile 1995), a cura di Cécile Bréhant, Somogy, Parigi 1994. p. 124.

22 Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper, Parigi, 18 febbraio 1935.

23 Il dato è attestato dallo stesso de Chirico nelle sue memorie, in cui dichiara la buona riuscita delle vendite da Lefevre in occasione della mostra nel 1938. Cfr. G. de Chirico, *Memorie,* cit., p. 225.

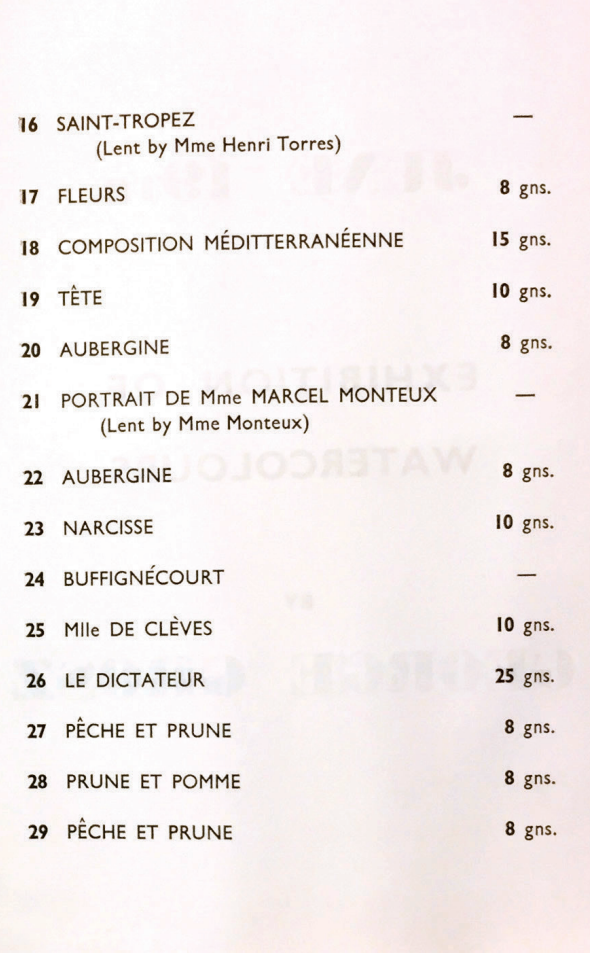
24 La tela è elencata in catalogo con il titolo *Le Cheval Blanc*. Cfr. *20th Century Classics*, catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 20 febbraio-20 marzo 1934. Questa mostra fu curata dal mercante tedesco Alfred Flechtheim, proprietario negli anni Venti a Berlino dell'omonima galleria, fallita intorno al 1932-1933. Flechtheim in seguito alla chiusura della sua attività e alla presa del potere politico dei Nazionalsocialisti lascia la Germania per trasferirsi a Londra; cfr. Ottfried Dascher, "*Es ist etwas Wahnsinniges mit der Kunst". Alfred Flechtheim - Sammler, Kunsthändler, Verleger,* Nimbus, Wädenswill 2011, pp. 335-338.



CATALOGUE

1	VASE DE FLEURS	10 gns.
2	FRUITS SUR L'ASSIETTE	8 gns.
3	GRANDE NATURE MORTE	18 gns.
4	POMME ET POIRE	10 gns.
5	VASE DE FLEURS	10 gns.
6	PRUNE ET POMME	8 gns.
7	TULIPES	10 gns.
8	LE VERRE DE VIN	15 gns.
9	ANÉMONES	8 gns.
10	DEUX FRUITS	10 gns.
11	LES NOISETTES (Lent by Mlle Marie Laval)	—
12	NATURE MORTE (Lent by M. Albert Sarraut)	—
13	PAMPLEMOUSSE	6 gns.
14	HORTENSIAS	15 gns.
15	LE VERRE ET LA BOUTEILLE	8 gns.

Figura 8. *Paintings by Paul Guillaume*, catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 5-30 giugno 1934



16	SAINT-TROPEZ (Lent by Mme Henri Torres)	—
17	FLEURS	8 gns.
18	COMPOSITION MÉDITTERRANÉENNE	15 gns.
19	TÊTE	10 gns.
20	AUBERGINE	8 gns.
21	PORTRAIT DE Mme MARCEL MONTEUX (Lent by Mme Monteux)	—
22	AUBERGINE	8 gns.
23	NARCISSE	10 gns.
24	BUFFIGNÉCOURT	—
25	Mlle DE CLÈVES	10 gns.
26	LE DICTATEUR	25 gns.
27	PÊCHE ET PRUNE	8 gns.
28	PRUNE ET POMME	8 gns.
29	PÊCHE ET PRUNE	8 gns.

Figura 9. *Paintings by Paul Guillaume,* catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 5-30 giugno 1934

esibita nel novembre di quello stesso anno alla terza esposizione della Cambridge University Arts Society nella sezione curata da Cooper con 27 opere di proprietà della galleria di Fred Mayor[25]. Dopo *20th Century Classics* de Chirico non comparirà più nelle mostre della Mayor Gallery fino all'aprile 1936, con l'esposizione *L'Effort Moderne*[26] (Figg. 12, 13), dove verranno presentati un gruppo di dipinti provenienti dalla collezione di Léonce Rosenberg[27]. Questo dato contrasta però con quanto scritto in una terza cartolina inviata a Cooper il 30 gennaio 1936 (Figg. 5, 6), in cui l'artista reclama la restituzione di tre dipinti poiché "l'exposition doit être finie depuis un mois"[28]. Considerando quanto appena asserito è ipotizzabile che la pretesa restituzione si riferisse o a dipinti prestati per una mostra organizzata in un luogo diverso dalla Mayor Gallery, oppure che le opere in questione fossero state aggiunte a corredo

25 Il titolo dell'opera esposta, *The White Horse,* è citato nella breve recensione alla mostra pubblicata nel "Cambridge Daily News", 1 novembre 1934.
26 In questa occasione insieme a due dipinti con cavalli, *The White Horse* e *Two White Horses by the Sea*, vengono presentati sul mercato inglese *The Town Hall* e *Metaphisical Interior;* cfr. *L'Effort Moderne*, catalogo della mostra (Londra, Mayor Gallery, 16-30 aprile 1936), Mayor Gallery, Londra 1936. Molte opere della collezione di Rosenberg erano già state messe in vendita all'Hôtel Drouot di Parigi e al Gebouw Leesmuseum di Amsterdam, entrambe nel 1933. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *de Chirico*, cit., p. 264.
27 Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra de Chirico e Léonce Rosenberg, cfr. Agostino Inguscio, Giovanna Rasario, *Giorgio de Chirico e Léonce Rosenberg. L'arte al tempo della crisi*, "Metafisica", 9/10, 2010, pp. 79-117.
28 Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper, Parigi, 30 gennaio 1936.

3 GIORGIO DI CHIRICO - - - - - - Le Cheval blanc

Figura 10. *20th Century Classics*, catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 20 febbraio-20 marzo 1934

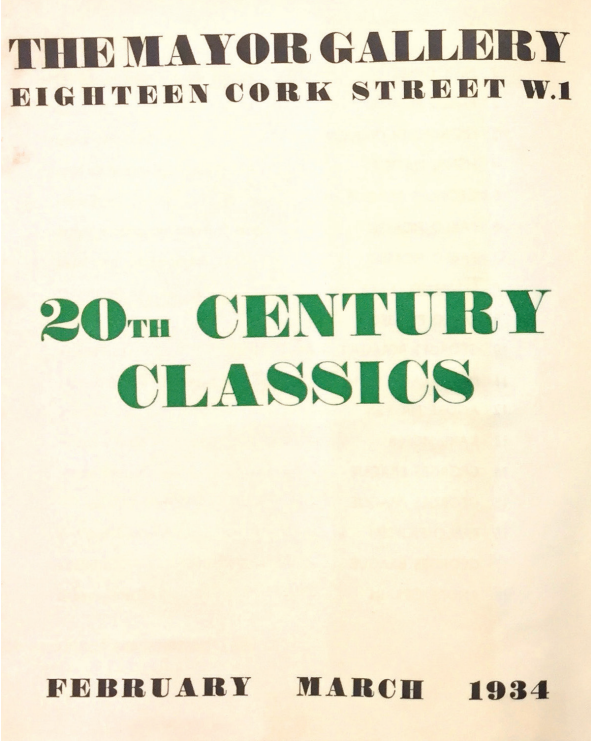


Figura 11. *20th Century Classics*, catalogo della mostra (copertina), Londra, Mayor Gallery, 20 febbraio-20 marzo 1934

di un'esposizione in programma nella galleria[29]. Gli interrogativi restano però aperti e le ipotesi proposte sono solo suggerimenti di lavoro per futuri approfondimenti.

1. Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper (c/o Mayor Gallery), Parigi, 23 gennaio 1935.

9 rue Brown Séquard
XV
Paris 23 janv. 1934. [sic]
Monsieur,
du commencement de la semaine prochaine je dois venir à Londres pour une quinzaine de jours. J'apporterai avec moi quelques petits tableaux et un certain nombre de gouaches et de desseins [sic].
Est-ce-que je pourrai, pendant mon séjour, laisser à votre galerie les tableaux et les gouaches pour que vous les montriez à vos clients? Il ne s'agit pas d'une exposition mais simplement je veux profiter de mon séjour à Londres pour placer quelques unes de mes œuvres.
Madame Paul Guillaume m'a parlé de vous et c'est pour celà [sic] que je vous ecris [sic] dans l'espoir d'une réponse favorable. Je vous prie seulement de m' écriré [sic] au plus tôt. Croyez, Monsieur, à mes sentiments bien distinguées
Giorgio de Chirico

2. Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper (c/o Mayor Gallery), Parigi, 18 febbraio 1935.

Paris 18 fev'35
Cher Monsieur,
Vous m'aviez promis de m'envoyer tout de suite les 400 fr que vous m'offrirez pour le tableau des chevaux. Je n'ai pas encore reçu cette somme et vous prie bien vivement de me l'envoyer par retour de courrier.
Bien de choses à vous et à votre associé.
Votre
G. de Chirico
9 rue Brown Séquard
XV
Il y a dejà [sic] plusieurs jours que j'ai envoyé le tableau par avion, comme vous m'avez ecrit [sic].

29 In qest'ultimo caso potrebbe essere ipotizzabile l'inclusione di alcuni pezzi di de Chirico nella mostra *Jean Cocteau. Drawings*, allestita alla Mayor Gallery dal 4 al 20 dicembre 1935. Questa esposizione si conclude circa un mese prima dell'invio della cartolina a Cooper il 30 gennaio 1936.

1	Valmier	The Fish	9	Metzinger	The Fruit Dish
2	Metzinger	The Blue Mask	10	Max Ernst	Flowers against yellow background
3	Metzinger	The Coffee Pot	11	Herbin	Composition on blue background
4	Valmier	Recumbent Woman	12	Picabia	The Bull-Fighter
5	Max Ernst	Flowers against blue background	13	Chirico	The Town Hall
6	Valmier	Composition	14	Chirico	Two White Horses by the Sea
7	Chirico	The White Horse	15	Max Ernst	The Drummer Girl
8	Valmier	Woman with a Necklace	16	Chirico	Metaphysical Interior

All the exhibits are for sale, prices may be had on application

Figura 12. *L'Effort Moderne*, catalogo della mostra, Londra, Mayor Gallery, 16-30 aprile 1936

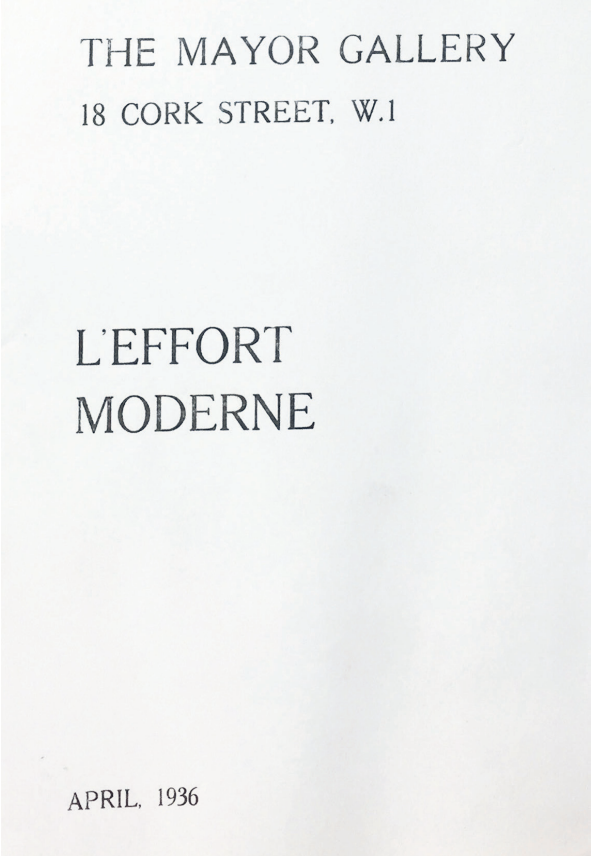


Figura 13. *L'Effort Moderne*, catalogo della mostra (copertina), Londra, Mayor Gallery, 16-30 aprile 1936

3. Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper (c/o Mayor Gallery), Parigi, 30 gennaio 1936.

Paris 30 janv, 36.
Cher Monsieur,
Je suis sans nouvelles des 3 tableaux qui je vous ai expédiés par Tailleur fils. L'exposition doit être finie depuis un mois.
Veuilly [sic], s'il vous plait, me les rendre au plus tôt.
Avec mes salutations les meilleurs.
Giorgio de Chirico

Giorgio de Chirico
9 rue Brown Séquard
Paris XV

Caterina Caputo

Dimitrije Mitrinović: un collezionista sconosciuto di Giorgio de Chirico

In una lunga lettera datata 9 luglio 1938 l'artista surrealista belga E.L.T. Mesens scrive all'amico e collega inglese Roland Penrose, che in quel momento era ad Atene, per aggiornarlo sugli affari commerciali della galleria surrealista che da pochi mesi dirigevano insieme a Londra[1]:

Par ailleurs, j'ai d'assez bonnes nouvelles à t'announcer. Le jour de clôture de l'exp. Delvaux j'ai reçu la visite de Mitrinović qui s'est rendu aquéreur des tableaux suivants:
1) The Water-Nymphs (Delvaux)
2) Dessin à la plume (tête) (Delvaux)
3) Little Sunday Houses (Klee)
(Hélàs!) 4) Le Regret (Chirico)
5) The White Race I (Magritte)[2].

Figura 1. Dimitrije Mitrinović negli anni Venti

L'acquirente citato da Mesens è Dimitrije Mitrinović (Fig. 1), un intellettuale e filosofo di origine bosniaca che possedeva un'interessante raccolta d'arte, tutt'oggi poco conosciuta negli studi di settore riguardanti il collezionismo tra le due guerre[3].

Secondo quanto riferito da Mesens, il giorno di chiusura della mostra dedicata a Paul Delvaux alla London Gallery[4] Mitrinović acquistava *The Water-Nymphs* e *Tête*[5], insieme alla gouache di René Magritte *The White Rice I*[6], *Little Sunday Houses* di Paul Klee e il dipinto *Le Regret*[7] di Giorgio de Chirico[8]. L'acquisto in blocco di queste opere sanciva il primo arrivo in collezione Mitrinović di una tela firmata de Chirico. *Le Regret*[9] (Fig. 2) era giunto in Inghilterra dal Belgio nell'aprile 1937, quando il suo ex proprietario, il businessman belga René Gaffé, per motivi finanziari decise di mettere in vendita un ingente gruppo di opere della sua ricca collezione d'arte. La vendita Gaffé, mediata da Mesens, fu immessa sul mercato britannico con la collaborazione di Anton

1 La London Gallery era una galleria situata in Cork Street, esistente dal 1936. Nel 1938 viene acquista da Mesens e Penrose che ne fanno il quartier generale del gruppo surrealista britannico. Lo spazio espositivo viene aperto al pubblico sotto la nuova direzione surrealista in data 1 aprile 1938 con una personale su Magritte.
2 Lettera di E.L.T. Mesens a Roland Penrose, 9 luglio 1938 (Edimburgo, Roland Penrose Archive).
3 La tematica ed i documenti presentati in questo breve articolo saranno approfonditi nella mia tesi di dottorato attualmente in corso presso le Università di Firenze, Pisa e Siena, (*La London Gallery: strategie di mercato e divulgazione dell'arte surrealista tra il 1938 e il 1951*; tutor: prof. Alessandro Nigro).
4 Stando al catalogo della mostra edito nel "London Bulletin" (n. 3, giugno 1938), la mostra su Delvaux si era chiusa il 2 luglio 1938. Da un'importante lettera inviata da Mesens a Mitrinović il 24 gennaio 1939 – citata in dettaglio a p. 19 di questo articolo – l'acquisto appare registrato in data 1 luglio. Cfr. lettera di E.L.T. Mesens a Dimitrije Mitrinović, 24 gennaio 1939 (Bradford, The New Atlantis Foundation Dimitrije Mitrinović Archive).
5 Ritengo che il disegno menzionato da Mesens con il titolo *Tête* sia riferibile a *The Study for the "Rape"* esposto alla London Gallery, che inoltre in una nota di bilancio della galleria del 2 marzo 1940 risulta "riacquistato" da Cooper-Mitrinović.
6 La gouache *The White Rice I* era stata esposta alla London Gallery durante la personale su Magritte dell'aprile 1938.
7 Se non diversamente specificato il catalogo di riferimento in questa trattazione per le opere di Giorgio de Chirico è: Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997.
8 Le opere di Magritte, Klee e de Chirico erano probabilmente esposte al secondo piano della London Gallery dove in contemporanea con la mostra Delvaux, che si svolgeva al primo livello, era stata allestita una *Mixed Exhibition* con opere di John Banting, Max Ernst, René Guiette, Jean Hélion, Fernand Léger, Wolfgang Paalen, Pablo Picasso, Ceri Richards, Erik Smith, René Magritte, Paul Klee e Giorgio de Chirico. Sul "London Bulletin" era stato pubblicato l'elenco dettagliato delle opere solo dell'esposizione Delvaux, mentre non figurano quelle presenti nella collettiva; cfr. "London Bulletin", n. 3, giugno 1938.
9 Dopo essere appartenuto a Paul Guillaume *Le Regret,* era transitato nella collezione di Paul Éluard, che a sua volta lo aveva venduto a René Gaffé in data imprecisata. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico1888-1919*, cit., n. 124, p. 335.

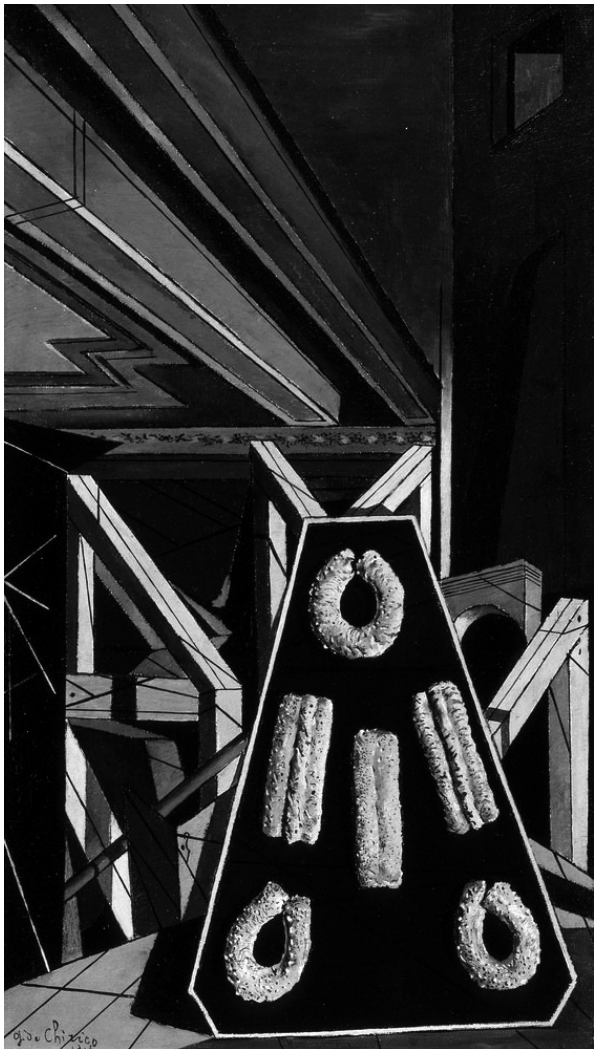


Figura 2. Giorgio de Chirico, *Le Regret (Il rimpianto)*, 1916, olio su tela, 59,7 x 33 cm, Utica, Munson Williams Proctor Arts Institute

Zwemmer ed esposta in due distinte mostre presso la galleria londinese di quest'ultimo[10].

Le opere rimaste invendute furono acquistate in blocco da Roland Penrose, ufficialmente il 15 luglio 1937[11]. Nell'acquisto di Penrose era compreso *Le Regret,* ceduto da Gaffé alla somma di 90 sterline[12], una cifra estremamente vantaggiosa se paragonata al prezzo di vendita pattuito per Mitrinović solo un anno dopo[13].

Le Regret non passa nella collezione Mitrinović direttamente da Penrose, ma vi è una transazione intermedia che separa questo trasferimento di proprietà. Nella lettera del 9 luglio inviata a Penrose, davanti al titolo *Le Regret* Mesens aveva aggiunto "Hélàs!", parola che lascia presagire un sentimento di rammarico: l'enfasi mostrata per l'inevitabile separazione dall'opera era dettata dal fatto che *Le Regret* a questa data era di proprietà di Mesens, che nonostante tutto la vende a Mitrinović alla somma di 175 sterline, una cifra molto alta se paragonata non solo ai valori delle altre quattro opere acquistate in quell'occasione dal filosofo bosniaco[14], ma anche in rapporto ai de Chirico che circolavano sul mercato[15].

L'appartenenza a Mesens è confermata in un appunto scritto dal gallerista sul retro di una fotografia de *Le Regret* con i nomi di tutti gli ex proprietari[16], e anche in una nota di bilancio dell'"Achat Gaffé" redatta il 1 marzo 1940 alla vigilia della chiusura della London Gallery a causa della guerra, in cui il dipinto figura accanto al nome di Mesens tra i "tableaux offerts à des amis" dopo l'acquisto effettuato da Penrose. Il termine "offerts" qui non va inteso nell'accezione di regalato, bensì di vendita al prezzo vantaggioso di primo acquisto,

10 La prima esposizione fu dedicata a Miró ed allestita dal 6 maggio al 2 giugno, la seconda a Picasso e de Chirico dal 9 al 30 giugno. *Le Regret* compare nell'elenco dell'elegante catalogo edito da Zwemmer per la mostra.

11 Per maggiori approfondimenti sulla vendita della collezione Gaffé a Roland Penrose mi permetto di rinviare al mio articolo in corso di pubblicazione, Caterina Caputo, *Strategie del mercato dell'arte surrealista: la vendita della collezione Gaffé a Roland Penrose nel 1937*, "Ricerche di Storia dell'Arte", Carocci, Roma 2017.

12 La lista è riprodotta in Keith Hartley, *Roland Penrose: Private Passions for the Public Good*, in *Surreal Encounters: Collecting the Marvellous*, catalogo della mostra (Edinburgh, The Scottish National Gallery of Modern Art, 4 giugno-11 settembre 2016; Hamburg, Kunsthalle, 7 ottobre 2016-22 gennaio 2017; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 11 febbraio-28 maggio 2017), a cura di Annabelle Görgen, Keith Hartley, Saskia van Kampen-Prein, National Galleries of Scotland, Edinburgh 2016, p. 183.

13 L'acquisto in blocco delle 40 opere di Gaffé aveva comportato un deprezzamento dei valori di mercato medi delle singole opere. Durante l'esposizione da Zwemmer Gaffé chiedeva per *Le Regret* £ 100.

14 *The Water-Nimphs* e *Tête* di Delvaux sono vendute a Mitrinović per un totale di £ 130, *The White Rice I* di Magritte a £ 15, mentre *Little Sunday Houses* di Klee a £ 60. Cfr. Lettera di E.L.T. Mesens a R. Penrose, 9 luglio 1938 (vedi nota 2).

15 Cfr. P. Baldacci, *De Chirico1888-1919*, cit.; Flavia Matitti, Gerd Roos, *Londra d'estate è quanto mai metafisica. Giorgio de Chirico e la galleria Alex. Reid & Lefevre (1937-1939*), Scalpendi editore, Milano 2012.

16 Nella nota scritta sul retro della fotografia il nome di Mesens appare menzionato prima di quello di Mitrinović.

ossia 90 sterline[17]. Se si considerano i repentini passaggi di proprietà avvenuti per *Le Regret* nel biennio 1937-1938, appare evidente che Mesens era stato colui che aveva ricavato il maggiore profitto dall'investimento sul quadro: di fatto, con la vendita a Mitrinović egli aveva guadagnato quasi il doppio del capitale versato inizialmente.

Dimitrije Mitrinović non era un compratore occasionale, al contrario era un cliente abituale della London Gallery, "un bon client" sottolinea Mesens[18]. I primi acquisti che egli aveva effettuato presso questa galleria risalgono al 1 aprile 1938, ossia al giorno dell'inaugurazione dello spazio espositivo sotto la nuova gestione Mesens-Penrose[19]. Nei due mesi successivi egli compra almeno altri sette pezzi, fino a giungere al gruppo di cinque opere citate nella lettera del 9 luglio dove compare il primo de Chirico della sua collezione. Mitrinović, che con Mesens condivideva non solo la passione per l'arte ma anche per la musica, era probabilmente entrato in contatto con il mercante belga grazie ai contatti che aveva con le altre gallerie londinesi[20] o tramite la sua collaboratrice Valerie Cooper, un'insegnante di musica, danza ed euritmia che nel 1937, durante le mostre organizzate con le opere di Gaffé alla Zwemmer Gallery, aveva acquistato *La Terre labourée* di Miró[21]. Mesens ricorda anni dopo a proposito del suo primo incontro con Dimitrije:

In 1937, when I met for the first time Mitrinovic I was fascinated by an extraordinary person, a real genius. [...] I remember the first few hours I spent with him. He made me hear music, among the very best music of high standard [...], he always remained at a very high level in matters of music[22].

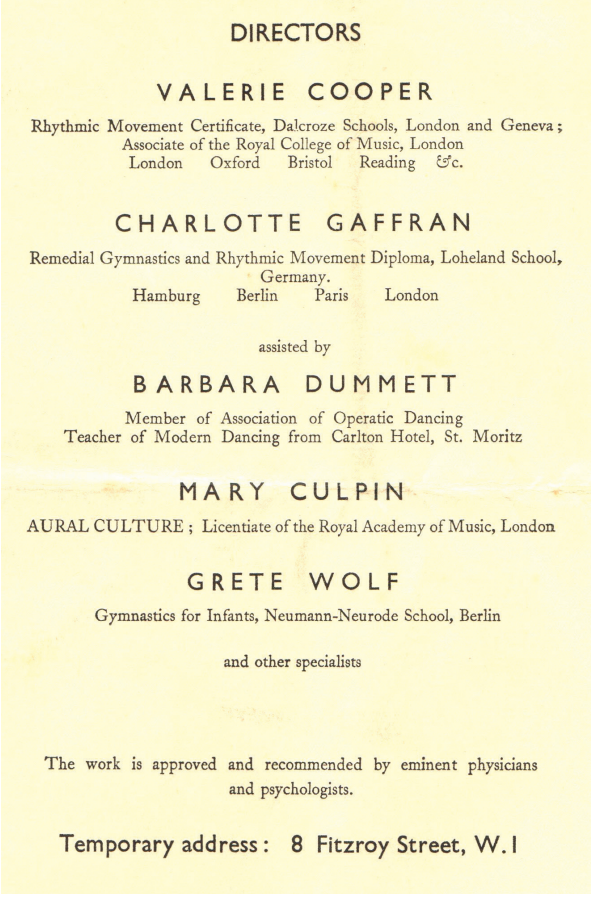
Mitrinović era attivo sulle scene intellettuali londinesi dalla metà degli anni Dieci, quando a causa dell'imminente scoppio della guerra aveva dovuto abbandonare Monaco dove studiava dal 1912[23]. Non si conosce con esattezza la data in cui egli inizia ad interessarsi d'arte, tuttavia la sua collezione era ricca di opere di artisti jugoslavi[24] e dipinti astratti, genere quest'ultimo che aveva conosciuto negli anni monacensi dove era entrato in contatto con Kandinsky, di cui possedeva diverse tele e con il quale restò in amicizia anche successivamente[25]. Una volta trasferitosi a Londra inizia a divulgare gli ideali filosofici che aveva maturato in Bosnia-Erzegovina prima, e in Germania dopo. A partire dagli anni Venti, e nel decennio successivo, egli lancia tutta una serie di attività finalizzate alla divulgazione della sua personale visione del mondo, in circoli, associazioni o gruppi da lui stesso creati e generalmente affiancati da riviste fondate parallelamente ai movimenti sostenuti[26]. Fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale le sue energie erano principalmente focalizzate

17 Per maggiori dettagli relativi a questa questione rimando al mio articolo in corso di pubblicazione, C. Caputo, *Strategie del mercato dell'arte surrealista*, cit. Un'ulteriore testimonianza della dipartita de *Le Regret* dalla collezione Penrose è la nuova stima redatta da Mesens per Penrose il 1 marzo 1940 relativa alle opere in possesso del collezionista inglese provenienti dall'acquisto Gaffé.
18 Lettera di E.L.T. Mesens a R. Penrose, 9 luglio 1938.
19 In questa occasione Mitrinović acquista le due opere di Magritte *Good Fortune* e *The Secret Life*.
20 Durante gli anni Trenta Mitrinović aveva prestato delle opere dalla sua collezioni alla Mayor Gallery.
21 *La Terre labourée* è pubblicata ed accreditata come di proprietà di Miss Valerie Cooper nel "London Bulletin", n. 2, maggio 1938, p. 5.
22 Discorso tenuto da Mesens in occasione del memoriale dedicato a Mitrinović nel 1954, ossia l'anno successivo alla sua morte (Bradford, The New Atlantis Foundation Dimitrije Mitrinović Archive).
23 Per maggiori informazioni sulla biografia di Dimitrije Mitrinović, cfr. Andrew Rigby, *Dimitrije Mitrinović: a biography*, Sessions, York 2006. Per approfondire il suo pensiero filosofico, si veda *Dimitrije Mitrinović, Certainly, Future. Selected Writings*, East European Monographs, Boulder (CO) 1987.
24 All'inizio degli anni Quaranta Mitrinović aveva prestato al British Council alcune opere della sua collezione per una mostra itinerante sull'arte jugoslava. Cfr. lettera del British Council a Dimitrije Mitrinović, 5 maggio 1942, (Bradford, The New Atlantis Foundation Dimitrije Mitrinović Archive).
25 Per ulteriori approfondimenti circa i rapporti tra Kandinsky e Mitrinović, cfr. Shulamith Behr, *Wassily Kandinsky and Dimitrije Mitrinović: Pan-Christian Universalism and the Yearbook Toward the Mankind of the Future Through Aryan Europe*, "Oxford Art Journal", Vol. 15, n. 1, 1992, pp. 81-88; A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit., pp. 21-22.
26 Tra le riviste più note vi erano, "The New Age", "New Britain", "The Eleventh Hour" e "The New Atlantis". Alcuni approfondimenti sulle varie riviste di Mitrinović sono forniti in A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit.

Figura 3. Dimitrije Mitrinović con alcuni membri del New Europe Group negli anni Trenta. Da sinistra a destra: Valerie Cooper (in alto alla finestra), Ivo Gabeler (in piedi con il volto fuori inquadratura), Dimitrije Mitrinović (al centro), ignoto, Watson Thomson, Gladys Macdermot (in basso in primo piano), J.V. Delahaye, ignoto

sull'organizzazione di queste iniziative pubbliche[27]. Gli incontri avevano come scopo primario quello di raggiungere attraverso un'educazione "spirituale" la trasformazione profonda dell'individuo[28]. Attorno a questi luoghi di scambio culturale si costituì presto un'élite di membri affiliati (Fig. 3), fedeli seguaci che con Mitrinović tentarono di dare vita ad una cerchia di spiriti selezionati il cui compito era guidare la società su una strada alternativa all'arido materialismo dilagante[29]. La filosofia di Mitrinović si basava di fatto sulla necessità di realizzare un nuovo assetto sociale che ponesse al centro il singolo individuo. Per ottenere ciò tutti gli ambiti di ricerca, sia culturali che psico-fisici, dovevano essere coltivati nella loro interezza. La costituzione di un'auto-coscienza individuale era l'atto primario per l'emancipazione del "sé", quindi non solo un'azione mentale e di apprendimento ma un processo che coinvolgeva tutti i campi esperienziali del sapere. Un tale approccio lascia emergere chiaramente il desiderio sottaciuto di ottenere una riconciliazione tra uomo e mondo, esigenza questa condivisa in altri contesti culturali dell'epoca, come le avanguardie. Nel 1927 fonda la branca inglese dell'Adler Society (International Association of Individual Psychology), mentre all'inizio degli anni Trenta costituisce con i suoi fedeli un nuovo movimento chiamato The New Group, poi trasformato in New Britain Movement e dal 1936 in New Europe Group. Nonostante il cambiamento dei nomi la divulgazione all'interno dei vari gruppi avveniva secondo prassi consolidate: conferenze, seminari,

27 Ivi, p. 79.
28 Cfr. Luisa Passerini, *Europe in Love, Love in Europe: Imagination and Politics in Britain Between the Wars*, Tauris, London-New York 1999, p. 125.
29 Ivi, p. 106.



DIRECTORS

VALERIE COOPER

Rhythmic Movement Certificate, Dalcroze Schools, London and Geneva;
Associate of the Royal College of Music, London
London Oxford Bristol Reading &c.

CHARLOTTE GAFFRAN

Remedial Gymnastics and Rhythmic Movement Diploma, Loheland School, Germany.
Hamburg Berlin Paris London

assisted by

BARBARA DUMMETT

Member of Association of Operatic Dancing
Teacher of Modern Dancing from Carlton Hotel, St. Moritz

MARY CULPIN

AURAL CULTURE; Licentiate of the Royal Academy of Music, London

GRETE WOLF

Gymnastics for Infants, Neumann-Neurode School, Berlin

and other specialists

The work is approved and recommended by eminent physicians and psychologists.

Temporary address: 8 Fitzroy Street, W.1

Figura 4. Cartolina della School of Movement di Valerie Cooper

dibattiti, pranzi e discussioni aperte.
Tra i membri più attivi compare Valerie Cooper, la quale aveva uno studio in Fritzroy Street (Fig. 4) che, con la vicina abitazione di Mitrinović situata al 2 di Gower Street, veniva utilizzato per le riunioni di gruppo[30]. Uno dei membri descrive con chiarezza come avvenivano gli incontri:

As a young person at that time (the 1930s to the outbreak of war) I received in common with my companions a great widening of my general cultural horizons - in music, in art and in literature. We heard wonderful music from DM's [Dimitrije Mitrinović] collection of classical records, including the Serbian Folk songs, and we learned to respect the great composers. I remember that Beethoven's music was only played on special occasions as he was a composer we learned to regard with extra respect. [...] Books on art, with great reproductions of great paintings were available to us, and sometimes given to us to keep as our own. We were taken to art exhibitions, also to museums, and our sense of discrimination was encouraged. DM [Dimitrije Mitrinović] entered into (or took up) the Surrealist movement in art and as Valerie Cooper entertained many of the painters in her studio for DM [Dimitrije Mitrinović] we met them also. At that time we were not only meeting political figures but painters, writers, and thinkers of the time. In general I think that all of us would agree that our general cultural education was greatly increased and widened. We were made to form our own judgments on all we saw, heard or read[31].

Spesso le conferenze organizzate nel salotto di Mitrinović proseguivano con un pranzo in uno dei ristoranti limitrofi l'abitazione e nel pomeriggio visitando bookshops e gallerie. Le opere d'arte quindi ricoprivano un ruolo importante, tant'è che Mesens ricorda anni dopo:

I also had the opportunity to see him [Dimitrije Mitrinović] in front of paintings, paintings with which he surrounded himself and made gift to his friends and it is extraordinary to see the choice he made. [...] it is important that this man had this vision while his friends did not understand always why he did choose these pictures[32].

Da un punto di vista finanziario le attività del gruppo erano generalmente sostenute dagli stessi membri, i quali, oltre a contribuire con offerte libere, pagavano una sottoscrizione che veniva utilizzata per l'organizzazione e il mantenimento delle varie iniziative[33]. La gran parte degli introiti arrivava dalle donazioni volontarie degli affiliati, tra le quali spiccano le generose somme elargite da Valerie

30 Si veda A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit., p. 90.
31 Ivi, p. 156. L'autore non rende noto il nome del membro del gruppo protagonista della citazione.
32 Discorso tenuto da Mesens in occasione del memoriale dedicato a Mitrinović nel 1954 (vedi nota 22).
33 Cfr. A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit., p. 90.

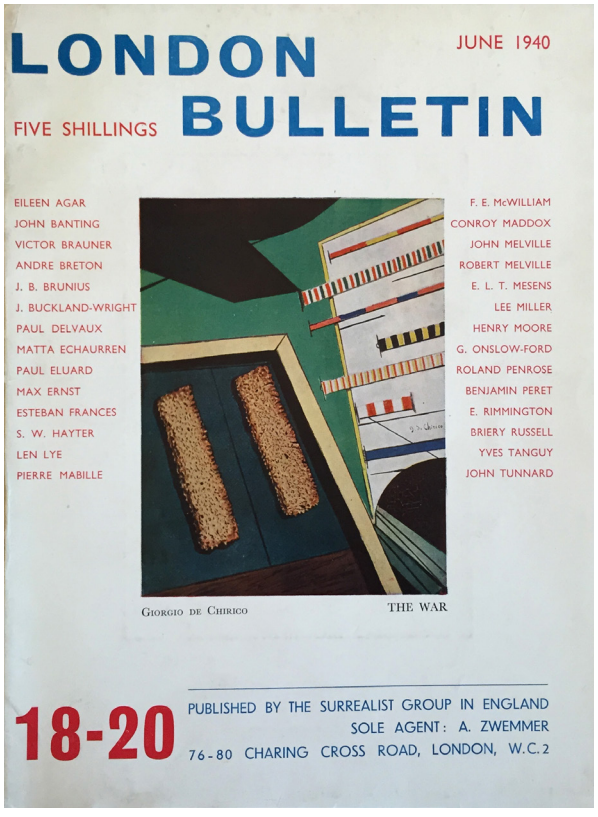


Figura 5. Copertina del "London Bulletin", nn. 18-20, giugno 1940 con riprodotta *La Guerre* di Giorgio de Chirico

Cooper, che ad esempio nel periodo aprile-novembre 1927 devolveva 100 sterline delle totali 220 complessivamente raccolte[34]. La Cooper partecipava in modo attivo anche all'acquisto di dipinti, talvolta comprandoli con Mitrinović alla London Gallery. Questo dato è confermato in un'annotazione redatta da Mesens il 2 marzo 1940, in cui scrive:

Achat Valerie Cooper - Mitrinovich en 1939 - 22 tableaux.

L'acquisto di opere d'arte era una pratica condivisa non solo dal filosofo e dalla sua collaboratrice, ma anche da altri membri del gruppo. Ad esempio, nella lettera inviata da Mesens il 24 gennaio 1939 con elencati i dipinti acquistati da Mitrinović tra il 1 aprile e il 31 dicembre 1938, è scritta a matita la sigla "Mr MacD" a fianco del Magritte *The Secret Life*[35]. L'abbreviazione, verosimilmente inserita da Mitrinović, stava per Mr (Niall) MacDermot, probabile acquirente del Magritte nonché supporter negli anni Trenta del New Britain Group[36]. In questa lettera Mesens elenca in tutto tredici acquisti e dieci opere inviate a Mitrinović "on approval", le quali erano state proposte già il 24 dicembre[37]. Se si considera il promemoria in cui il gallerista esplicitava la vendita dei 22 dipinti a Valerie Cooper-Mitrinović nel 1939, le dieci opere offerte a dicembre e sollecitate a gennaio verranno tutte verosimilmente acquistate dal collezionista bosniaco[38], il quale al 31 dicembre 1938 già possedeva:

April 1st. "Good Fortune" Magritte
April 1st. "The Secret Life" Magritte
April 14th. "Eternal Evidence" Magritte
May 13th. "The Endless Chain" Magritte
May 13th. "Sculpture" Giacometti
May 13th. "Dew Machine" Penrose
May 13th. "Promenade" Penrose
June 10th. "The Barbarian" Magritte
June 10th. "La Clairvoyance" Magritte
July 1st. "The Water-Nymphs" Delvaux
July 1st. "Drawing" Delvaux
July 1st. "Little Sunday Houses" Klee
July 1st. "Le Regret" Chirico[39].

Delle dieci opere proposte "on approval" cinque erano quadri di de Chirico:

Giorgio de Chirico: "L'inquiétude du poète"
" " Chirico: "Intérieur Méthaphysique"
" " Chirico: "Le Tourment du Poète"
" " Chirico: "La Guerre"
" " Chirico: "Petit Intérieur Métaphysique"[40].

34 *Ibidem*.
35 Lettera di E.L.T. Mesens a D. Mitrinović, 24 gennaio 1939.
36 Niall MacDermot durante la guerra aveva lavorato nei servizi segreti britannici. Cfr. Stephen Dorril, *MI6: Inside the Covert World of her Majesty's Secret Intelligence Service*, Touchstone, New York 2002, p. 842.
37 Lettera di E.L.T. Mesens a D. Mitrinović, 24 gennaio 1939.
38 Ad oggi non è stata rinvenuta nessuna lista attestante gli acquisti effettuati da Valerie Cooper.
39 Lettera di E.L.T. Mesens a D. Mitrinović, 24 gennaio 1939.
40 *Ibidem*.

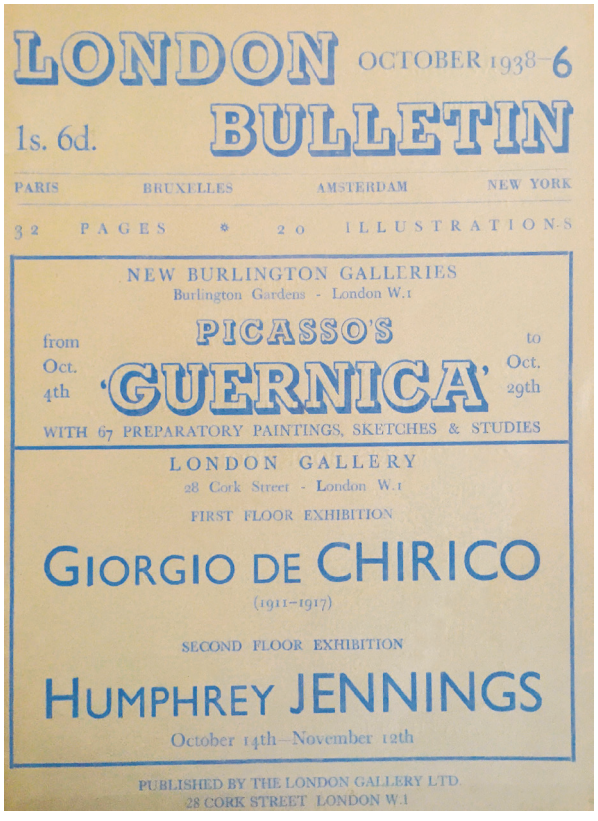
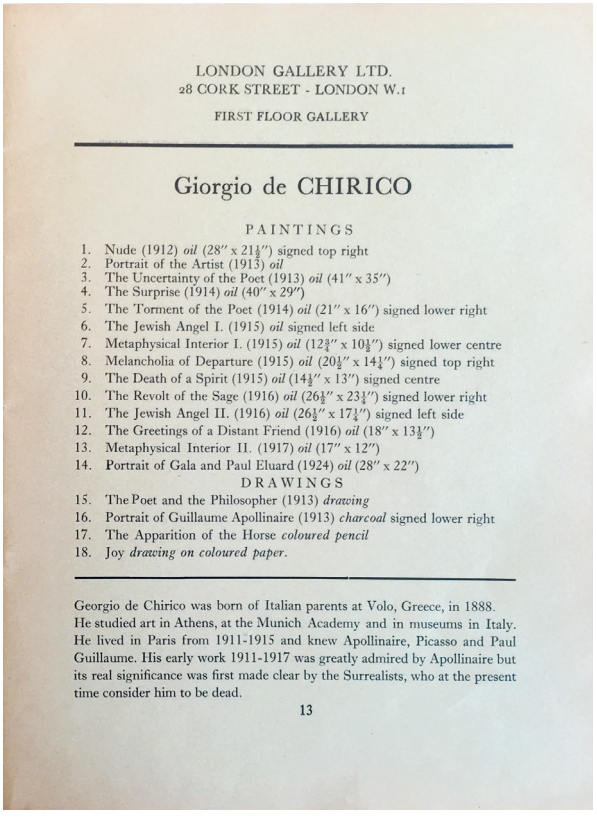


Figura 6. Copertina del "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938



LONDON GALLERY LTD.
28 CORK STREET - LONDON W.1
FIRST FLOOR GALLERY

Giorgio de CHIRICO

PAINTINGS

1. Nude (1912) *oil* (28″ x 21½″) signed top right
2. Portrait of the Artist (1913) *oil*
3. The Uncertainty of the Poet (1913) *oil* (41″ x 35″)
4. The Surprise (1914) *oil* (40″ x 29″)
5. The Torment of the Poet (1914) *oil* (21″ x 16″) signed lower right
6. The Jewish Angel I. (1915) *oil* signed left side
7. Metaphysical Interior I. (1915) *oil* (12¾″ x 10⅛″) signed lower centre
8. Melancholia of Departure (1915) *oil* (20½″ x 14¼″) signed top right
9. The Death of a Spirit (1915) *oil* (14½″ x 13″) signed centre
10. The Revolt of the Sage (1916) *oil* (26½″ x 23¼″) signed lower right
11. The Jewish Angel II. (1916) *oil* (26½″ x 17¼″) signed left side
12. The Greetings of a Distant Friend (1916) *oil* (18″ x 13½″)
13. Metaphysical Interior II. (1917) *oil* (17″ x 12″)
14. Portrait of Gala and Paul Eluard (1924) *oil* (28″ x 22″)

DRAWINGS

15. The Poet and the Philosopher (1913) *drawing*
16. Portrait of Guillaume Apollinaire (1913) *charcoal* signed lower right
17. The Apparition of the Horse *coloured pencil*
18. Joy *drawing on coloured paper*.

Georgio de Chirico was born of Italian parents at Volo, Greece, in 1888. He studied art in Athens, at the Munich Academy and in museums in Italy. He lived in Paris from 1911-1915 and knew Apollinaire, Picasso and Paul Guillaume. His early work 1911-1917 was greatly admired by Apollinaire but its real significance was first made clear by the Surrealists, who at the present time consider him to be dead.

13

Figura 7. Catalogo della mostra Giorgio de Chirico alla London Gallery pubblicato in "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938

L'inquiétude du poète, Intérieur Méthaphysique, Le Tourment du Poète e *Petit Intérieur Métaphysique*[41] erano state esposte dal 14 ottobre al 12 novembre 1938 alla prima personale dedicata all'artista alla London Gallery[42]. Nella mostra non figurava invece né *Le Regret,* venduto circa tre mesi prima a Mitrinović, né *La Guerre* (Fig. 5), proprietà di Valentine Hugo e offerto nel novembre 1937, tramite Paul Éluard, a Penrose che per mancanza di liquidi passava l'affare all'amico Mesens[43], il quale effettivamente acquistava l'opera sul mercato parigino in data imprecisata ma probabilmente non nell'immediato, poiché impegnato in altri investimenti in Belgio[44].

È interessante notare che *La Guerre,* anche se non esposta nel 1938 alla London Gallery, veniva offerta a Mitrinović solo un mese dopo la chiusura dell'esposizione. Ciò induce a supporre che l'acquisto dell'opera da parte di Mesens sia avvenuto durante l'autunno 1938 e non fosse ancora in suo possesso nel mese di ottobre, al momento dell'allestimento della mostra[45].

Molti dei dipinti che Mitrinović aveva acquistato tra il 1938 e il 1939 tornarono alla London Gallery per insolvenza nei pagamenti tra il 1939 e il 1940. Fin dal principio non era stato molto puntuale nei versamenti, tant'è che il 9 luglio Mesens sottolineava a Penrose che il filosofo bosniaco doveva ancora saldare il conto dei precedenti acquisti di cui aveva

41 Cfr. P. Baldacci, *De Chirico1888-1919*, cit., n. 44, p. 188; n. 127, p. 361; n. 79, p. 274; n. 102, p. 320; n. 108, p. 323.
42 Cfr. il catalogo della mostra edito nel "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938, p. 13.
43 Lettera di Roland Penrose a E.L.T. Mesens, non datata (Bruxelles, archivio privato; copie in RPA).
44 Il dato che Mesens sia stato per un periodo il proprietario della *Guerre* è supportato da un'annotazione che egli aveva appuntato sul retro di una fotografia del dipinto dove aveva trascritto la successione dei proprietari dell'opera, tra i nomi compare il suo.
45 Attualmente i documenti reperiti non consentono di fornire una datazione certa dell'acquisto della *Guerre* da parte di Mesens. L'opera verrà emblematicamente riprodotta sulla copertina dell'ultimo doppio numero del "London Bulletin", nn. 18-20, giugno 1940.

Figura 8. Cartolina della mostra *The Early Chirico* alla London Gallery, 5-30 aprile 1949

richiesto la rateizzazione[46]. Tuttavia, nonostante la lamentela e il conseguente rammarico per il rientro tardivo dei liquidi, Mesens si dimostra comprensivo verso colui che considerava uno dei suoi migliori clienti:

C'est un bon client, il est gentil... et puis, on n'en voit pas beaucoup d'autres. Cela m'effraye même un peu lorsque je pense que toute notre chiffre d'affaires à, presque, été fait avec Mitrinovic [sic][47].

Il 31 agosto 1938 Mesens informa Penrose che il debito di Mitrinović sarà estinto non prima del luglio 1939[48], ma in realtà il saldo non verrà mai effettuato, come conferma la corrispondenza scambiata tra Mesens e Pierre Matisse tra fine marzo e maggio 1939. In una prima lettera inviata il 30 marzo relativa alla vendita del Miró *La Terre labourée* a Matisse, Mesens spiega che il quadro apparteneva ad uno dei suoi migliori clienti che negli ultimi tempi, per ingenti difficoltà economiche, aveva accumulato un forte debito verso la London Gallery e per questo aveva deciso di restituire il Miró che possedeva come saldo[49]. Il dipinto fu riportato in galleria con la clausola che fino al 15 aprile non doveva essere rimesso in vendita. Entro quella data Mitrinović sperava di pagare i conti e poter riprendere il quadro[50], ma in realtà non fu in grado di saldare il debito nei tempi previsti. Così il 24 aprile Mesens riscrive a Matisse per concludere la vendita del Miró:

46 Lettera di E.L.T. Mesens a R. Penrose, 9 luglio 1938.
47 *Ibidem*. La sottolineatura è presente nell'originale.
48 Lettera di E.L.T. Mesens a Roland Penrose, 31 agosto 1938 (Edimburgo, RPA).
49 Mesens nella lettera a Matisse non menziona il nome del cliente, tuttavia i riferimenti a Mitrinović sono evidenti. È plausibile ritenere che *La Terre labourée* fosse stata in realtà acquistata da Mitrinović, forse in società con la Cooper, ma riprodotta nel "London Bulletin" come di proprietà della sua fedele collaboratrice. Il filosofo bosniaco infatti non amava essere citato, spesso non firmava neppure gli articoli scritti per le sue riviste, che quindi venivano editi sotto pseudonimi o con il nome di altri membri del gruppo. Cfr. A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit., pp. 64, 149.
50 "Que voulez-vous, je n'ai pas pu lui refuser cet avantage devant tenir compte des rapports excellents que j'avais antérieurement avec ce client"; lettera di E.L.T. Mesens a Pierre Matisse, 30 marzo 1939 (Los Angeles, Getty Archive).

J'ai laissé à mon client, l'ancien possesseur de "La terre labourée", tout le temps qu'il fallait pour racheter le tableau qui lui était si cher. Mais bien loin de pouvoir se redresser, j'ai l'impression qu'il s'est enfoncé d'avantage. J'ai d'ailleurs, dans l'autre-temps, dû lui reprendre encore d'autres peintures car, pourquoi en ferai-je un secret, il me devait près de £ 1500, ce qui est assez sérieux![51].

È evidente che tra marzo e aprile 1939 Mitrinović restituiva a Mesens alcuni dei suoi dipinti rimasti impagati[52]. La London Gallery in quel momento aveva urgente bisogno di liquidi e il gallerista non aveva potuto concedere un'estensione della rateizzazione: "je suis obligé de faire autant d'argent liquide que possible"[53]. Non è noto quali fossero con esattezza le opere restituite, tuttavia attraverso le vendite realizzate da Mesens tra il 1939 e il 1940 è possibile rintracciare parte delle restituzioni[54]. Nel marzo 1939 egli proponeva a Pierre Matisse l'acquisto, con *La Terre labourée,* dei de Chirico in suo possesso:

Vous trouvez titres et références à ce sujet dans le n. 6 de "London Bulletin" dont je vous fais adresser ce jour un exemplaire en même temps qu'un numéro 12[55].

Tra i titoli presenti nel catalogo edito nel n. 6 del "London Bulletin" (Figg. 6-7) vi erano quattro dipinti che figurano nella lista di quelli offerti a Mitrinović nel dicembre 1938: *L'inquiétude du poète, Intérieur Méthaphysique*, *Le Tourment du Poète* e *Petit Intérieur Métaphysique*[56]. Matisse si mostrò interessato ai de Chirico rammaricandosi però delle quotazioni molto alte che questo artista aveva a Londra, tant'è che risponde:

I congratulate you in having so many Chiricos of the interesting period. I like very much myself the early Chiricos and would be grateful to you if you could send me photographs and prices of the pictures listed in the "Bulletin". I do not know whether we will be able to do any business because when I was last in London, I priced early Chiricos and found them rather expensive. We have here in New York tremendous expenses, which insurance and shipping transportation are not the least. Consequently we have more or less to be assured of a certain amount of profit in order to be able to carry on. This is the reason why I have had no luck with pictures in London because I found them as I said too high priced. However I shall be interested to know what kind of prices you have on these pictures[57].

Preso atto dell'interesse di Matisse, Mesens appare collaborativo e disposto ad un'eventuale contrattazione dei prezzi, ma pone dei vincoli dettati dal fatto che molte di queste opere erano state già in passato di sua proprietà, poi vendute e riacquistate:

Vos offres m'intéressent beaucoup. Peut-être pourrons-nous vous entendre. Un grand nombre de ces tableaux a été déjà vendu par moi et tous ie les ai rachetés. Ceci veut dire que la marge de bénéfice est assez limitée, mais enfin je suis ouvert à vos propositions[58].

Questa affermazione avvalora l'ipotesi che Mitrinović avesse effettivamente acquistato i dipinti[59]. Tuttavia

51 Lettera di E.L.T. Mesens a Pierre Matisse, 24 aprile 1939 (Los Angeles, Getty Archive).
52 Il dato è messo in evidenza anche da Andrew Rigby nella sua biografia su Mitrinović: "He [Mitrinović] had lodgings at 38 Bloomsbury Street whilst the group mantained a house at 2 Gower Street as a meeting place throughout the war. It was during this period that Mitrinovic had to resort to selling paintings he had collected over the years in order to raise funds", A. Rigby, *Dimitrije Mitrinović*, cit., p. 174.
53 Lettera di E.L.T. Mesens a P. Matisse, 24 aprile 1939.
54 La tematica ed i documenti presentati in questo breve articolo saranno approfonditi nella mia tesi di dottorato citata nella nota 3.
55 Lettera di E.L.T. Mesens a P. Matisse, 30 marzo 1939. All'interno del n. 6 del "London Bulletin" era pubblicato il catalogo della mostra *Giorgio de Chirico* tenuta alla London Gallery, il n. 12 invece era il fascicolo appena dato alle stampe.
56 Cfr. catalogo edito nel "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938, p. 13.
57 Lettera di Pierre Matisse a E.L.T. Mesens, 7 aprile 1939 (Los Angeles, Getty Archive).
58 Lettera di E.L.T. Mesens a P. Matisse, 24 aprile 1939. La sottolineatura è presente nell'originale.
59 Nei documenti di archivio consultati non sono state rinvenute le fatture di acquisto e vendita scambiate tra Mitrinović e Mesens. Tuttavia va sottolineato che una parte degli archivi della London Gallery sono andati perduti nel 1940 in seguito ad un incendio avvenuto nei locali della galleria per i bombardamenti della guerra. Il fuoco aveva distrutto oltre ad un numero imprecisato di documenti anche alcune opere d'arte.

Matisse nell'immediato non comprerà nessuna delle opere di de Chirico proposte.

Di fatto *L'inquiétude du poète* ed *Intérieur Méthaphysique*[60] torneranno al suo precedente proprietario, Roland Penrose e vennero esposte nell'aprile 1949 alla seconda personale dedicata a de Chirico alla London Gallery (Fig. 8)[61]. *Le Tourment du Poète, La Guerre* e *Petit Intérieur Métaphysique* saranno invece acquistati dall'artista e collezionista surrealista inglese Gordon Onslow-Ford in diverse date successive all'offerta a Matisse di marzo-aprile 1939[62], ma prima del suo trasferimento a New York avvenuto nel giugno 1940[63]. Onslow-Ford acquisterà anche *Le Regret*[64], dipinto che non figura tra le opere proposte a Matisse, a cui invece era stata offerta *La Guerre*. *Le Regret* infatti, in un percorso cronologico ancora da chiarire, era passato da Mitrinović ad Anton Zwemmer[65] e infine ad Onslow-Ford[66].

60 *Intérieur Méthaphysique* dopo essere passato di proprietà a Lee Miller, moglie di Penrose, viene venduto ad Eric Estorick nel febbraio 1953.
61 Per quanto riguarda le opere *L'inquiétude du poète* ed *Intérieur Méthaphysique,* resta da chiarire se fossero realmente transitate nella collezione di Mitrinović o se invece Penrose, come già successo in altre occasioni, non avesse consentito alla vendita. Mesens infatti spesso proponeva ai clienti opere della prestigiosa collezione dell'amico ad insaputa di Penrose.
62 Stando a quanto scritto da Mesens a Matisse il 24 aprile 1939 un catalogo di de Chirico era stato inviato a Pierre Matisse fornito di prezzi (ringrazio Nicol Mocchi e Gerd Roos per l'invio di quest'ultimo documento). Nella lista delle opere in catalogo figura aggiunta a penna, poiché non presente in mostra, *La Guerre*. Assente invece *Le Regret*.
63 Per Gordon Onslow-Ford collezionista di de Chirico si veda il contributo di Gerd Roos nel prossimo numero di "Studi OnLine".
64 *Le Regret* è citato tra le opere di de Chirico possedute da Gordon Onslow-Ford in una lettera inviata a James Thrall Soby il 29 ottobre 1940 (Ringrazio Nicol Mocchi e Gerd Roos per la segnalazione e l'invio di questo documento).
65 L'unico documento reperito che testimonia la transazione de *Le Regret* dalla collezione Mitrinović a Zwemmer è l'annotazione scritta da Mesens sul retro di una fotografia dell'opera con elencati i proprietari. Tuttavia resta il dubbio se la vendita sia avvenuta in modo diretto da Mitrinović a Zwemmer, o se anche questa volta Mesens abbia fatto da intermediario.
66 Insieme a *Le Regret* anche *The Water-Nymphs* di Delvaux – entrambi acquistati da Mitrinović il 1 luglio 1938 – confluiscono nella collezione di Gordon Onslow-Ford tra il 1939 e il 1940. Non è ancora stata rintracciata la datazione della vendita de *Le Regret* a Onslow-Ford, mentre *The Water-Nymphs* viene menzionato tra le "Ventes faites à ce jour. Onslow-Ford / Delvaux 'Water-Nymphs'" in una nota di bilancio della London Gallery del 2 marzo 1940.

Nicol M. Mocchi

New York, 22 gennaio 1941: Giorgio de Chirico — the child of dreams. *Un carteggio inedito tra Gordon Onslow-Ford, Howard Putzel e James Thrall Soby*

Un carteggio inedito tra il pittore inglese Gordon Onslow-Ford (1912-2003), il critico d'arte James Thrall Soby (1906-1979) e lo scrittore e mercante d'arte Howard Putzel (1898-1945), da me ritrovato nel 2015 negli archivi del Museum of Modern Art di New York, consente di inquadrare con più precisione una delle pagine più interessanti, anche se non sufficientemente esplorate, della fortuna critica ed espositiva dei surrealisti e di Giorgio de Chirico in America nei primi anni Quaranta[1].

Si tratta di una storia complicata, falsata da interessi ideologici, artistici ed economici, che vede da un lato i surrealisti impegnati a propagandare, anche oltreoceano, solo la prima pittura di de Chirico, eletto ispiratore e precursore del movimento, e dall'altro lo stesso de Chirico "sempre in bilico" tra la tentazione di attaccare il 'partito modernista', sostenendo che chi apprezzava la Metafisica lo faceva solo per danneggiare la sua produzione recente, e la golosità di sfruttare un ricchissimo copyright"[2].

Il carteggio comprende undici lettere dal 1940 al 1954[3], otto delle quali sono scritte da Onslow-Ford a Soby e tre da Howard Putzel a Onslow-Ford (vedi *Appendice 1*). Oltre a darci preziose informazioni sull'attività collezionistica di Onslow-Ford[4], l'epistolario permette di ricostruire i retroscena finora ignoti della conferenza e della piccola ma straordinaria mostra intitolate a *Giorgio de Chirico — the child of dreams* ideate e organizzate dal giovane surrealista e tenute nell'inverno del 1941 alla New School for Social Research di New York[5]. Formatosi a Parigi nel gruppo di Breton, Gordon Onslow-Ford era stato incaricato in piena guerra dalla *Society for the Preservation of European Culture* di contribuire con una serie di iniziative culturali al lancio oltreoceano del surrealismo, allora quasi sconosciuto[6]. È grazie a questi progetti, destinati ad avere un certo peso sulla conoscenza di de Chirico negli Stati Uniti, che prende corpo il carteggio tra Onslow-Ford e Soby, allora impegnato nella stesura del primo libro in lingua inglese sugli esordi metafisici di de Chirico[7]. Nella prima lettera del 29 ottobre 1940, oltre a elencare i nove dipinti di de Chirico in suo possesso e a dichiarare il suo entusiasmo per il primo periodo metafisico ("I think they are the windows through which the eye must look before fully appreciating Surrealism"), Onslow-Ford descrive a Soby il progetto, di lì a poco compiutamente realizzato, di creare un centro di ricerca:

1 Per una ricostruzione complessiva della ricezione americana di de Chirico, vedi *De Chirico and America*, catalogo della mostra (New York, Hunter College of the City University of New York, 10 settembre-26 ottobre 1996) a cura di Emily Braun, Allemandi, Torino 1996. Sulle vicende legate alle origini del surrealismo in America e su The New School of Social Research in particolare, vedi Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1995, a cui rimando per ogni ulteriore approfondimento, della stessa autrice vedi anche *Onslow-Ford in New York, June 1940 to June 1941*, in *Gordon Onslow Ford: Mirando en lo profundo*, catalogo della mostra (Santiago de Compostela, Fundacion Eugenio Granell, 1998), a cura di Josefina Alix Trueba e Maria Lluïsa Borràs, Santiago de Compostela 1998, pp. 193-197.

2 Paolo Baldacci, Gerd Roos, *Giorgio de Chirico Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II) 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica*, Scalpendi Editore, Milano 2013, p. 91.

3 The Museum of Modern Art Archives di New York, James Thrall Soby Papers, II.C.2.3, American Correspondence M-Z. Ringrazio Gerd Roos per avermi guidato nella ricerca di questi materiali.

4 Nel prossimo numero di 'Studi OnLine' uscirà il testo di Gerd Roos, *Catalogo delle opere di Giorgio de Chirico nella collezione di Gordon Onslow-Ford*.

5 *Giorgio de Chirico — the child of dreams*, New York, The New School for Social Research, 22 gennaio-4 febbraio 1941; la conferenza si tenne nella stessa sede mercoledì 22 gennaio 1941.

6 Pochi mesi prima, Onslow-Ford si era fatto promotore di importanti iniziative come la mostra *Surrealism Today* (Londra, Zwemmer Gallery, 13 giugno-3 luglio 1940), e il periodico illustrato "London Bulletin", nn. 18-20, giugno 1940, edito da Edouard Léon Théodore Mesens con il contributo suo e di Roland Penrose: è questo il fascicolo che Onslow-Ford spedì a Soby con la lettera del 29 ottobre 1940 ("I am enclosing a copy of London Bulletin No. 18-20 which perhaps you may not have yet seen"), che a sua volta lo ringraziò in apertura del suo libro del 1941 (vedi nota 7), p. VI: "Mr. Gordon Onslow-Ford has lent me certain photographs and periodicals which I had vainly tried to import from Europe".

7 James Thrall Soby, *The Early Chirico*, Dodd, Mead & Company, New York 1941.

a gallery of research where the most important creations of the century can be studied and where the inquiry into the universe of the human mind can be continued. We hope later to publish a review and hold debates, lectures and exhibitions and so make a constructive contribution towards the formation of the new world[8].

Sappiamo che Onslow-Ford tenne, dal 22 gennaio al 5 marzo del 1941, un ciclo di quattro conferenze nei locali della New School for Social Research, istituto universitario nel cuore del Greenwich Village dove insegnavano molti rifugiati europei, e che intitolò questo ciclo *Surrealist Painting: An Adventure Into Human Consciousness*, con lo scopo, ben chiaro fin dal titolo, di discutere di surrealismo, dalle sue radici ai successivi sviluppi, in chiave onirico-psicanalitica. Conosciamo anche il programma dettagliato delle conferenze, riprodotto su "The New School for Social Research Bulletin" del 6 gennaio 1941, che riporta il titolo di ciascuna lezione e di alcune opere esposte nelle mostre tematiche ad esse abbinate, accanto a indicazioni di ordine pratico, come orari, date e costi[9].

SURREALIST PAINTING:
AN ADVENTURE INTO HUMAN CONSCIOUSNESS
4 sessions. Alternate Wednesdays, 8:20-10 P.M. $4.

Gordon M. Onslow-Ford

Beginning January 22. Far more than other modern artists, the surrealists have adventured in tapping the unconscious psychic world. The aim of these lectures is to follow their work as a psychological barometer registering the desires and impulses of the community.

In a series of exhibitions contemporaneous with the lectures, recently imported original paintings are shown and discussed with a view to discovering underlying ideas and impulses. Drawings on the blackboard are also used, and colored slides of works unavailable for exhibition.

Jan. 22 Giorgio de Chirico — the child of dreams
Exhibition of ten paintings including Portrait of the Artist, The Jewish Angel, The Melancholia of Departure.
Feb. 5 Max Ernst — the creative forces of evil
Ten paintings including Oedipus Rex, The Tottering Woman, The Joy of Life.
Joan Mirò — the primitive in the subhuman
Six paintings including The Family, Maternity.
Feb. 19 René Magritte — poetry of the object
Six paintings including The Tempest, The Portrait.
Yves Tanguy — the internal landscape
Ten paintings including The Lost Bells, Out of the Blue, Second Thoughts.
Mar. 5 Adventures in surrealist painting during the last four years
Special attention is given to young artists at present little known in America: Delvaux, Brauner, Paalen, Hayter, Seligmann, Matta, Onslow-Ford, Francés.

La conferenza

I manoscritti delle quattro conferenze sono stati trascritti e pubblicati nel 2010 da Martica Sawin, autrice di una delle più esaurienti monografie sui surrealisti europei esiliati in America allo scoppio della Seconda guerra mondiale[10]. Anche se Onslow-Ford raccontò di aver parlato a braccio, considerando la sua poca esperienza come conferenziere, possiamo

8 Un interessante precedente è la *Gallery of Living Art* (poi rinominata *Museum of Living Art*) della University of New York, che tra il 1927 e il 1943 espose per finalità didattiche e di studio, oltre che commerciali, la straordinaria collezione di opere d'arte contemporanee di Albert Eugene Gallatin. Su questo vedi Gail Stavitsky, *The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art*, "Philadelphia Museum of Art Bulletin", vol. 89, nn. 379/380, inverno-primavera 1994, pp. 4-47.
9 "The New School for Social Research Bulletin", n. 6, 6 gennaio 1941 in New School Archives and Special Collections Digital Archive, The New School, New York, N.Y.
10 Martica Sawin, *Gordon Onslow-Ford Surrealist Painting: Adventures into Human Consciousness*, New School Lectures, January-March 1941, in *Gordon Onslow-Ford. Paintings and Works on Paper 1939-1951*, catalogo della mostra (New York, Francis M. Naumann Fine Art Gallery, 14 ottobre-23 dicembre 2010), a cura di Fariba Bogzaran, Pragati, New York 2010, pp. 53-71. La trascrizione completa dei manoscritti delle conferenze, che ho avuto modo di consultare per gentile concessione di Fariba Bogzaran, è in corso di pubblicazione da parte di The Lucid Art Foundation, Inverness, California.

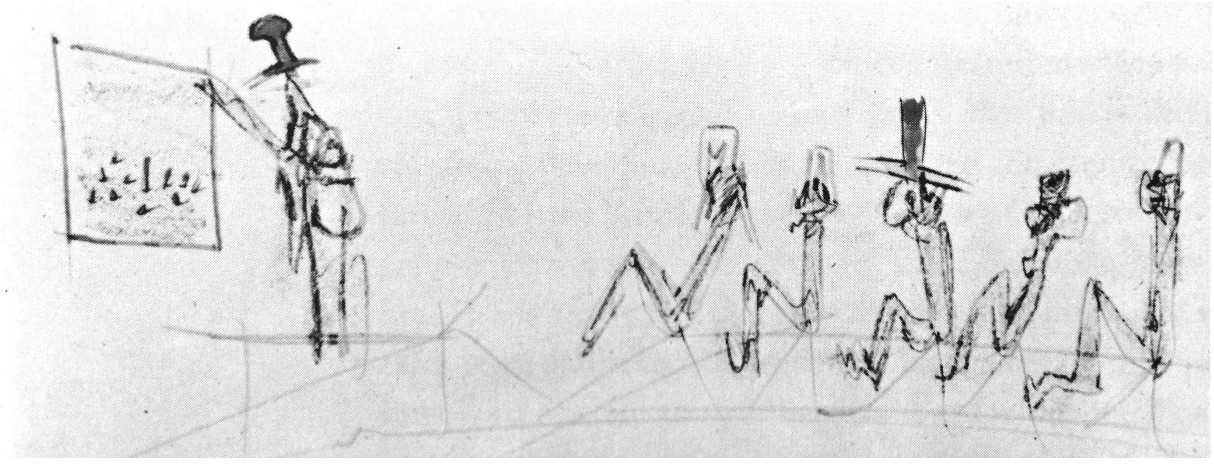


Figura 1. Matta, *Red Hat Green Hat: Green Hat Lecturing at the new School, Red Hat in the Audience,* c. 1960, pastello e matita su carta, collezione privata, da M. Sawin, *Gordon Onslow-Ford*…, cit., p. 157

concordare con l'autrice che la versione orale delle lezioni non fu troppo dissimile da quella scritta[11].
Quella su de Chirico, definito "the child of dreams", si tenne mercoledì 22 gennaio 1941: essa è l'unica pervenutaci completa e sicuramente la più ricca di informazioni, considerato il ruolo guida conferitogli dai surrealisti. Diversi anni dopo, lo stesso Onslow-Ford rievocò con queste parole l'iniziativa di cui si era fatto portavoce[12]:

My first lecture was on Giorgio de Chirico. I was scared to death about these lectures because I was ignorant, but of course I had loved the paintings, I had started with the paintings. So my lectures consisted of looking at the paintings, of seeing what there was in the paintings — I didn't dwell on theory too much, but I tried to find out the adventure the painter was living, and through the paintings. And I put the paintings together in chronological order and tried to follow the psychological adventure of the painting, shown in the paintings. And I was able to show in de Chirico, you know, that his works from 1910 to 1918 tell the most fascinating love story in symbolic language. They go on from painting to painting, and the whole thing becomes absolutely clear. Each object in his paintings is necessary. And, of course, the mystery remains. It's still there. But one of these days I want to do my best to write down what I see in these paintings. I'm not sure that de Chirico was entirely aware of what he was doing. I think a painter always expresses more than he knows, and I think de Chirico very often was expressing more than he knew.

Avvalendosi di una semplice lavagna e di alcune slides a colori preparategli da Francis Lee, Onslow-Ford presentò in ordine cronologico, dal 1911 al 1918[13], diciannove opere del primo periodo metafisico di de Chirico, alcune delle quali erano anche esposte nei locali adiacenti:

Quid amabo nisi quod aenigma est; *Nostalgia of the Infinite*; *Portrait of the Artist*; *Lassitude of the Infinite*; *Apparition of the Horse*; *The Child's Brain*; *I'll be there, the Glass Dog*; *Melancholy and Mystery of a Street*; *The Departure of the Poet*; *The Torment of the Poet*; *The Uncertainty of the Poet*;

11 In merito, cfr. Sawin: "Since he was a novice when it came to public speaking, Onslow-Ford wrote out the text of his lectures in advance and did a practice run-through at the nearby apartment of Frederick Kiesler. He maintained that he did not exactly follow the prepared text when he spoke, but used it to clarify in advance what he was going to say", in M. Sawin, *Gordon Onslow-Ford*…, cit., p. 55.
12 *An Interview with Gordon Onslow-Ford, Date: 26 March 1984, at the artist's home in Bish Pine, Preserve, California, Interviewer: Ted Lindberg*, New York, Archives of American Art Smithsonian Institution, 1984, dattiloscritto, p. 29.
13 Le date indicate da Onslow-Ford nei manoscritti e nelle lettere sono spesso imprecise, a causa delle insufficienti conoscenze di allora. Per una corretta datazione delle opere vedi Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997.

The Journey without End; *The Seer*; *The Duo*; *The Disquieting Muses*; *The Regret*; *Politic*; *The Toys of a Philosopher*; *The Eternal Farewell*[14].

Grazie a due artisti presenti tra il pubblico abbiamo anche due testimonianze colorite e molto differenti tra loro di come si svolse la conferenza. La prima è un ricordo del pittore statunitense Robert Motherwell (1915-1991) dove si riferisce l'aneddoto secondo cui Onslow-Ford cercò di far capire l'automatismo surrealista e la libera associazione degli elementi nei dipinti di de Chirico tracciando sulla lavagna una serie di linee, apparentemente casuali, il che sembrava voler dire che anche i quadri di de Chirico fossero fatti automaticamente, cosa su cui soggiunge Motherwell "sono oggi incline a dubitare"[15]:

As I remember, the lecture was a very good one, intelligent, clear, and filled with an enthusiasm that bordered on Onslow-Ford's sense of an ultimate revelation. He did demonstrate automatism on the blackboard, in a most unexpected way. […] Onslow-Ford began with lines seemingly at random and very rapidly drawn. At a certain critical moment, with the addition of several more lines, to my stupefaction, there appeared a typical classical de Chirico before one's eyes — It never would have occurred to me that de Chiricos were made automatically, and to this day I am inclined to doubt it.

La seconda testimonianza consiste in una divertente caricatura realizzata intorno al 1960 dal surrealista cileno Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren (1911-2002), che ritrae l'amico alle prese con una delle sue slides (Fig. 1).
Ma il resoconto più significativo proviene dall'autorevole penna di Soby, che nel 1941 scriveva:

Onslow-Ford in particular has explored Chirico's paintings in chronological order for a continuity of meaning. He has done so with a thoroughness usually reserved for artists like Hogarth, with the important difference that Onslow-Ford's research has been psychoanalytic rather than historical. In interpreting the self-portrait, Onslow-Ford declares that the plaster feet are symbolic of the painter's babyhood, when his toes played a major part in his visual experience. He finds that in this and all other early Chiricos, the artis advances in age, symbolically, as he moves from the foreground to the background of the canvas. Thus the factory chimneys are read as symbols of adult virility, incomplete (i.e. cut off) in the first chimney, and triumphant in the far one. The St. Andrew's cross on the wall stands for Chirico's aspiration to faith, and knowledge, the egg, his renunciation and retreat. Though I do not at all agree with Onslow-Ford's interpretation, I give a partial summary of it here as an example of the meaning which a given painting by Chirico can have for a sensitive, intelligent artist. Precisely because this interpretation is intuitive, rather than scientific, it may reflect in some measure the subconscious reaction which many experience in looking at the work of Chirco's early period, but which few attempt to define or record[16].

Queste erano finora le uniche informazioni disponibili sulla conferenza, ma oggi, con il rinvenimento dei manoscritti e dell'epistolario, possiamo farci un'idea molto più chiara di come essa fosse strutturata.
Dopo aver accennato alla tragedia in cui era sprofondata l'Europa, Onslow-Ford invitò il suo pubblico, composto da una cinquantina di persone[17], a spogliarsi da ogni logica razionale e precostituita per aprirsi ai valori simbolici del sogno e del meraviglioso, liberando le forze oscure e

14 Rispetto al manoscritto riportato da M. Sawin, *Gordon Onslow-Ford*…, cit., quello inedito conservato alla The Lucid Art Foundation (vedi nota 9), che probabilmente costituisce una versione estesa, presenta quattro dipinti in più qui di seguito elencati: 11. *The War* 12. *Destiny of the Poet* 17. *Troubadour* 20. *The Gentle Afternoon*.
15 *The Collected Writings of Robert Motherwell*, a cura di Stephanie Terenzio, Oxford University Press, Oxford 1992, p. 290. Sugli artisti presenti nel pubblico cfr. l'intervista a Onslow-Ford del 1984, dattiloscritto, p. 32: "the lectures were greeted with great enthusiasm" "[Pollock] came to my lectures, but I don't remember ever talking to him. And, of course, Gorky — they were all there. And what happened in the lectures, they were very impressed with automatism of surrealism — it caught on overnight — it went coast to coast. But what happened to automatism in New York, in the painters there — they took the technical side".
16 J. T. Soby, *The Early Chirico*…, cit., pp. 31-32.
17 Come afferma lo stesso Onslow-Ford: "There are perhaps 50 people in this room tonight" in M. Sawin, *Gordon Onslow-Ford*…, cit., p. 57.

invisibili dell'inconscio di ciascun individuo, "those latent forces in his mind – to situate his actions in the functioning of the universe, and so play a creative part in the life of the community" (p. 57).
Gli artisti presentati in queste lezioni – come dice la lunga nota introduttiva – sono risaliti alle fonti del meraviglioso per farsi messaggeri tra il popolo. Senza soccombere alle proprie nevrosi, essi hanno saputo tradurre le immagini perturbanti e conflittuali dell'inconscio in forme simboliche e in opere d'arte. Contro una società sempre più militarizzata, borghese e materialista, sono stati capaci di sondare i territori inesplorati dell'inconscio personale e di sintonizzarsi con quello collettivo, serbatoio di sogni ancestrali, leggende, miti e fiabe comuni agli esseri viventi di ogni epoca. Per questo motivo l'artista va considerato "one of the most sensitive members of society" e "can be regarded as a psychological barometer, registering the desires and impulses of the community" (p. 57).
Onslow-Ford passava quindi a illustrare, in una chiave volutamente emotiva e parziale, diciannove opere del primo periodo di de Chirico, che erano secondo lui concentrati di tensione interna e di intuizione in grado di aprire le porte al surrealismo, "[to] revolutionize modern art and to a great extent inspire the surrealist movement and works of many other poets and painters" (p. 58).

In un momento cruciale per la sistemazione critica e storica dell'arte moderna europea in corso negli Stati Uniti, la lettura che Onslow-Ford fece delle opere esposte, produsse un duplice effetto che oltrepassò in un certo senso l'evento stesso: se da un lato consacrò de Chirico come uno dei pittori moderni di maggior rilievo, favorendone la conoscenza oltreoceano, dall'altro capovolse e persino distorse il complesso e sofisticato messaggio originario della metafisica piegandolo all'unico fine che gli stava a cuore: quello di presentare l'artista agli occhi degli americani come l'unico originale precursore del surrealismo inteso come il movimento artistico più importante del secolo dopo il cubismo.
Le sue convinzioni provenivano sicuramente dal "maître à penser" André Breton, con cui aveva condiviso molte riflessioni su de Chirico e da cui aveva persino acquistato un quadro del primo periodo metafisico[18], ma erano anche idee già presenti in terra americana e che si erano affermate e diffuse attraverso alcune fondamentali mostre allestite nella seconda metà degli anni Trenta alla Pierre Matisse Gallery e al Museum of Modern Art di New York[19], prima che Soby consacrasse definitivamente de Chirico come padre del surrealismo nella sua influente monografia del 1941.
A tal fine Onslow-Ford usò alcuni espedienti oratorii atti a consolidare questa lettura tipicamente surrealista presso la sua audience americana, arricchendola di alcuni particolari.
Oltre a non menzionare mai la parola 'metafisica', Onslow-Ford lodò il primo periodo di de Chirico, quello dal 1910 al 1918, considerato da lui il più ispirato – e l'unico presente in mostra – , passando sotto silenzio tutta la produzione successiva.
La sua interpretazione puramente psicanalitica e onirica, basata sulla descrizione di automatismi inconsci e di desideri incestuosi e frustrati, valorizzava i concetti di sorpresa e di sospensione spazio-temporale, ma taceva nel contempo sulle più genuine caratteristiche della poetica

18 *Eternal Farewell / Les adieux éternels* 1916, olio su tela, 33 x 26 cm, firmato in basso a sinistra "G. de Chirico". Cfr. l'intervista a Onslow-Ford, dattiloscritto, 1984, p. 30: "Of course, André Breton had loved de Chirico's work and always owned some, and I spent a long time with him, studying de Chirico and taking with him, and I managed to buy quite a few de Chirico paintings, which weren't very valuable at that time. So all my life I've been living with de Chirico paintings, and they still remain a mystery, and the wiser I've become, the more I see in them"; e ancora: "Tanguy was influenced by Chirico, as were all the surrealists. [...] But he started off with Chirico, as everyone, all the surrealists were influenced, including myself". Anche Robert Melville ricordava come Onslow-Ford "owns several early Chiricos and has a profound understanding of their content", Robert Melville, *The Visitation 1911-1917*, "London Bulletin", nn. 18-20, giugno 1940, pp. 7-8.
19 *Giorgio de Chirico 1908-1918*, New York, Pierre Matisse Gallery, 19 novembre-21 dicembre 1935; *Exhibition of Early Paintings of Giorgio de Chirico*, New York, Pierre Matisse Gallery, 22 ottobre-23 novembre 1940; *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 7 dicembre 1936-17 gennaio 1937), a cura di Alfred H. Barr Jr., Museum of Modern Art, New York 1936, p. 113: "De Chirico's art of the period 1910-1918 was studied by the Dadaists and has been perhaps the most important single influence upon Surrealist painting".

Figura 2. Fotografia dell'allestimento della mostra, *Giorgio de Chirico — the child of dreams* (New York, The New School for Social Research, 1941), conservata in James Thrall Soby Papers, II.C.2.3. The Museum of Modern Art Archives, New York. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Resource, NY

metafisica, per la quale il sogno non è fonte di ispirazione bensì l'unico fenomeno capace di rivelare la struttura o architettura interna della materia, il suo spettro, fantasma o nuda sembianza eterna e immutabile, mentre la prospettiva, che suggerisce l'allontanamento, è una forma simbolica della memoria: temi, questi, desunti da Arthur Schopenhauer e cari alle discussioni dei due fratelli de Chirico fin dagli anni milanesi e fiorentini.

Concentrato com'era sui soli valori iconografici e narrativi, Onslow-Ford eliminò ogni giudizio estetico o artistico che da un pittore come lui ci si sarebbe aspettati. La sua attenzione era rivolta solo alla costruzione di un *Bildungsroman*, che di tela in tela, di visione in visione, narrasse l'avventura onirica dei misteriosi abitanti della "Chirico City", simbolicamente identificati negli elementi urbani e negli oggetti più disparati: dalla ciminiera, metafora onirica dello stesso de Chirico, all'arcata che rimanda a una sognata "girlfriend", mentre il padre è ravvisato in un casco di banane e la madre in un torso in gesso.

Il passo che segue restituisce bene l'approccio onirico-psicanalitico adottato da Onslow-Ford:

As we have seen, for three years Chirico City has been in existence. The artist/lover met his dream girlfriend there, but he could at first only dream about her in the future until he had conquered the torments that came to his mind. The first phase of Chirico City could be described as being the battleground of these torments, at the end of which the artist/lover was again free to turn his thoughts towards his girlfriend. But their union was again only be temporary/Chirico City has after its three years of existence developed such a strong personality of its own and had acquired such an expectant atmosphere that some new drama was bound to

Figura 3. Fotografia dell'allestimento della mostra, *Giorgio de Chirico — the child of dreams* (New York, The New School for Social Research, 1941), conservata in James Thrall Soby Papers, II.C.2.3. The Museum of Modern Art Archives, New York. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Resource, NY

happen there. Chirico City is not going to leave the lovers in peace. The wild and dangerous dream on which they have embarked has started and must go through to its dreadful conclusion (pp. 62-63).

Pur cogliendo elementi importanti della storia personale di de Chirico come il rapporto irrisolto e conflittuale con le figure dei genitori, spiegato utilizzando il tema del complesso edipico, Onslow-Ford non penetrò mai nel ricco sostrato filosofico e culturale della metafisica originaria, limitandosi al simbolismo erotico-sentimentale, che è presente solo in una minima parte dell'arte di de Chirico:
This connection in the foreground of arcade and wall is perhaps symbolic of the intimate relation between mother and father which was so resented by the child who loved his mother, and thought of his father as a rival for her love (p. 61).

Anche il concetto di 'Chirico City' da lui coniato per definire lo spazio sospeso del sogno dove si consuma il "dramma" sentimentale, luogo astratto popolato da manichini immobili, torri solitarie, treni sbuffanti, piazze vuote e altri elementi accostati arbitrariamente, annulla a ben vedere ogni profondità simbolica, autobiografica e persino topografica della vera città metafisica ("the objects have been allowed to arrange themselves according to the forces of desire running through the artist" p. 62). In una lettera a Soby del 28 dicembre 1941, preso da un incontenibile entusiasmo, lo stesso Onslow-Ford confessava di essersi identificato con i manichini della 'Chirico City' subendone il fascino morboso e inquietante:

For weeks now I have been reduced to myself waking with the manekins [sic] in Chirico City. I can only very inadequately express my feelings in words,

however I hope that the lectures will show the way for other people to study that marvelous place.

Il discorso di Onslow-Ford, aderendo perfettamente all'interpretazione critica dell'arte metafisica diffusa a Parigi, che privilegiava il primo periodo, poeticamente più ispirato, lo portò a ignorare il punto di vista di de Chirico e il suo fermo contrasto ideologico, artistico e anche umano con i surrealisti, iniziato fin dal 1926. Al di là delle successive prese di posizione pubbliche di de Chirico sui surrealisti e in particolare su questo genere di iniziative, nulla esprime meglio il suo parere, dettato anche dal desiderio di tutelare la sua produzione recente, quanto una lettera da lui indirizzata al gallerista parigino Léonce Rosenberg, mentre si trovava a New York nel febbraio del 1937, a proposito di una mostra in corso di preparazione: "fate in modo che non ci siano soltanto quei quadri che, contro la mia volontà, sono stati battezzati come surrealisti; ciò sarebbe ingiusto, sia dal punto di vista artistico, che dal punto di vista umano e storico"[20].

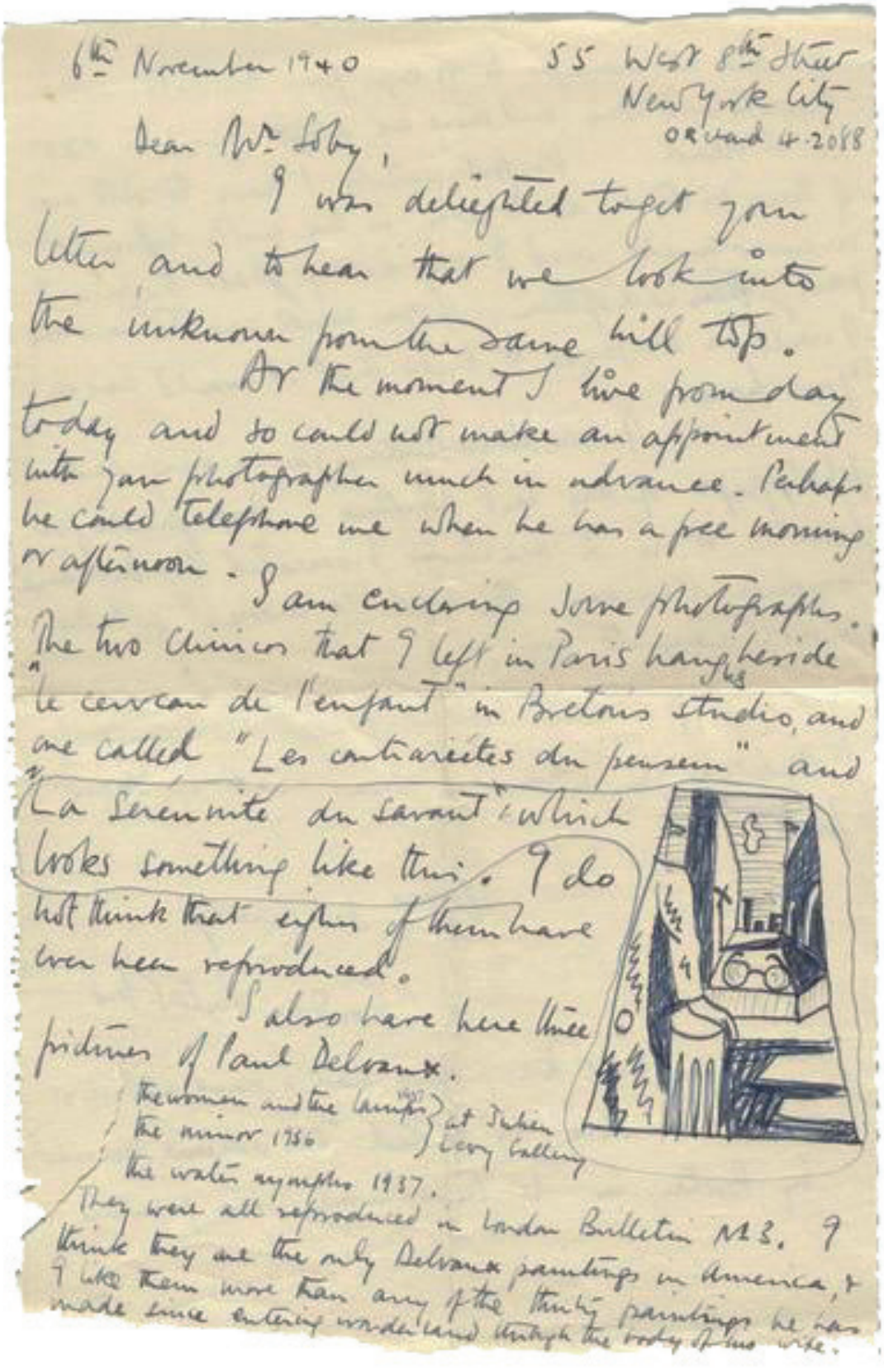
La mostra

La mostra posta a corredo della conferenza si inaugurò il 22 gennaio e durò due settimane, fino ai primi di febbraio, quando aprì quella su Ernst e Miró. Allestita al terzo piano della New School, in una sala adiacente a quella dove si era tenuta la lezione, essa raccoglieva una raffinata scelta di opere del primo periodo metafisico, dal 1911 al 1918. L'iniziativa era interamente ascrivibile a Onslow-Ford, ma allestimento e organizzazione, che presero pochi mesi di lavoro, si avvalsero del contributo di Howard Putzel, misterioso scrittore e mercante d'arte che era stato consulente artistico di Peggy Guggenheim a Parigi[21]. Nell'intervista citata in apertura, Onslow-Ford rievoca alcuni interessanti particolari del progetto espositivo che vale la pena riportare:

Very soon after I arrived in New York, I was walking down Fifth Avenue and I met Howard Putzel, who had been to see me in Paris and whom I liked very much, and I asked him if he would be interested in helping me organize surrealist exhibitions to go with the lectures at the New School for Social Research, and he was delighted. And so between us, we put on a series of lectures and exhibitions, which I think introduced surrealist painting to the young painters[22].

Il carteggio conservato negli archivi del Museum of Modern Art include anche tre preziose lettere scritte da Putzel a Soby nel gennaio del 1941 che possono aiutarci a ricostruire con maggiore precisione i retroscena della mostra, dalla concezione generale del progetto alla scelta delle opere esposte. Nella documentazione sono comprese anche le fotografie dell'allestimento fatte da Francis Lee, che ritraggono l'accrochage delle due pareti dedicate a de Chirico e ci restituiscono bene il carattere elegante e minimalista dell'insieme, dettato dalla necessità di conferire alla mostra una finalità educativa, con semplici cornici sullo sfondo di un tendaggio chiaro e con la presenza al centro di un lungo tavolo scuro impreziosito da un vaso di piante (Figg. 2, 3). Putzel stesso spiega nei dettagli l'organizzazione delle mostre, e di questa in particolare, in una lettera inviata a Soby il 20 gennaio 1941, a due giorni dall'apertura: "The exhibition will represent all fourteen artists who will be mentioned in the lectures. The emphasis for the first two weeks will be on Chirico, of which there'll be eleven"; le undici opere sono elencate con l'indicazione dei proprietari. Non era incluso *Solitude of an Autumn Afternoon*, di proprietà dello stesso Onslow-Ford, che Putzel data erroneamente al 1914, ma che è

20 Cartolina manoscritta di Giorgio de Chirico a Léonce Rosenberg, 5 aprile 1937 in Katherine Robinson, *Epistolario Giorgio de Chirico-Jacques Seligmann & Co. Milano-Parigi-New York, 1938. Una mostra mancata*, "Metafisica", nn. 9/10, 2010, pp. 118-137. Nelle *Memorie della mia vita* (1945), Rizzoli Editore, Milano 1962, p. 129, de Chirico descrive i surrealisti come un "gruppo di degenerati, di teppistoidi, di figli di papà, di sfaccendati, di onanisti e di abulici".
21 Su Putzel vedi Melvin P. Lader, *Howard Putzel: proponent of Surrealism and Early Abstract Expressionism in America*, "Arts Magazine", n. 56, marzo 1982, pp. 85-96.
22 Cfr. l'intervista a Onslow-Ford del 1984, p. 29, (vedi nota 12).



6th November 1940

55 West 8th Street
New York City
Orward 4-2088

Dear Mr. Soby,

I was delighted to get your letter and to hear that we look into the unknown from the same hill top.

At the moment I live from day to day and so could not make an appointment with your photographer much in advance. Perhaps he could telephone me when he has a free morning or afternoon.

I am enclosing some photographs. The two drawings that I left in Paris hang beside "le cerveau de l'enfant" in Bretons studio, and one called "Les cataractes du penseur" and "La Serenité du savant" which looks something like this. I do not think that either of them have ever been reproduced.

I also have here three pictures of Paul Delvaux.

the woman and the lamps 1937
the mirror 1936 } at Julien Levy Gallery
the water nymphs 1937.

They were all reproduced in London Bulletin No 3. I think they are the only Delvaux paintings in America, & I like them more than any of the thirty paintings he has made since entering wonderland through the looking glass.

Figura 4. Lettera di Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 6 novembre 1940 conservata in James Thrall Soby Papers, II.C.2.3. The Museum of Modern Art Archives, New York. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Resource, NY

sicuramente della metà degli anni Trenta[23]. Aggiunge inoltre che le opere erano state appese quel giorno, in sequenza cronologica, su due pareti, come abbozza in un disegnino posto a margine della missiva.

Grazie alle informazioni di questa lettera, l'identificazione delle undici opere presenti nella mostra (9 dipinti e 2 disegni), malgrado alcune inesattezze nell'attribuzione delle date, non pone particolari problemi.

Per l'occasione fu realizzato un dattiloscritto intitolato 'Catalogue', purtroppo non illustrato e che sembra una check-list per gli organizzatori piuttosto che un pieghevole da distribuire al pubblico, che contribuisce ulteriormente all'identificazione delle opere esposte[24]. Questo raro catalogo, che ho rintracciato presso gli archivi storici della New School e che è riprodotto in *Appendice 3*, riporta l'elenco esatto di tutte le opere esposte nelle quattro mostre che accompagnarono le conferenze, con l'indicazione dei prestatori, e registra ovviamente la presenza delle undici opere di de Chirico. Stupisce la quantità e la qualità delle opere metafisiche che erano state radunate in pochissimo tempo.

Oltre alle esposizioni alla Pierre Matisse Gallery e al MoMA tra 1935 e 1940, questa fu una delle rare occasioni in cui il pubblico americano poté vedere riuniti nello stesso luogo un certo numero di capolavori degli esordi metafisici, molti dei quali erano stati importati solo di recente, come specifica "The New School for Social Research Bulletin" che abbiamo citato in apertura[25].

Le opere erano state raccolte, anche con la mediazione di Putzel, da Onslow-Ford, che si era rivolto a collezionisti privati, gallerie e musei: il Museum of Modern Art prestò *Nostalgia of the Infinite* 1911, *Toys of a Prince* 1914 e *The Mathematicians* 1917; Mrs. Yves Tanguy mise a disposizione *Torment of the Poet* 1914, precedentemente posseduto da Onslow-Ford; Julien Levy Gallery prestò *Politic* 1916 (poi acquistato da Onslow-Ford nel maggio 1941); la Pierre Matisse Gallery concesse *Toys of the Prince* 1915 e *War* 1916 (venduto da Onslow-Ford poco prima della mostra e da lui riacquistato poco dopo)[26], mentre Onslow-Ford stesso diede tre suoi dipinti *Self-Portrait* 1913, *The Regret* 1916, e *Eternal Farewell* 1916, e un disegno *Apparition of the Horse* 1913.

Non tutti i desiderata degli organizzatori furono però soddisfatti. Sappiamo infatti che Onslow-Ford si era rivolto anche all'amico Roland Penrose, dal quale aveva acquistato solo pochi mesi prima un importante gruppo di dipinti, come prova un telegramma del 30 novembre 1940:

Giving exhibition and lectures on chirico ernst mirò magritte tanguy new schools social research may I borrow from your collection and reproduce in review will pay insurance wire fiftyfive west eight new york city where pictures are stored. onslow ford[27].

Non conosciamo la risposta di Penrose, ma sicuramente non venne esposta alcuna opera della sua collezione, né a questa né a nessun'altra delle successive mostre allestite alla New School for Social Research. È probabile che Onslow-Ford, appena sbarcato nella metropoli americana nel giugno del 1940, non avesse ancora i contatti giusti per ottenere qualche prestito dalle collezioni private newyorkesi.

Onslow-Ford, avendo difficoltà in piena guerra di importare opere dall'Europa, scelse in gran parte dipinti presenti negli Stati Uniti di cui conosceva già l'ubicazione (ben sette su undici erano passati per le sue mani).

Tuttavia mancavano opere fondamentali della sua stessa collezione come *Les contrarietées du penseur*

23 L'opera fu messa in circolo da de Chirico stesso a scopo commerciale secondo una pratica che ebbe per l'artista conseguenze deleterie per la sua reputazione, su questo vedi P. Baldacci, G. Roos *Giorgio de Chirico Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II) 1913*…, cit. Cfr. J. T. Soby, *The Early Chirico* …, cit., p. 14: "As part of their bitter attack on Chirico's more recent activities as an artist, various Surrealists have accused him of pre-dating these canvases himself, and have furnished proof which is disturbing, if not altogether conclusive. Ironically, it is said to have been the Surrealists, particularly André Breton and Paul Eluard, who first urged Chirico to copy his own earlier works in the hope that he would thereby regain his former instinct and skill".

24 Il documento è noto solo in fotocopia ed è conservato negli archivi della New School: 1941, The New School Publicity Office records, NS.03.01.05, box 9, folder 22, in New School Archives and Special Collections, The New School, New York, N.Y.

25 "recently imported original paintings", (vedi nota 8).

26 Sull'attività collezionistica di Onslow-Ford cfr. G. Roos, *Catalogo delle opere di Giorgio de Chirico*…, cit., (vedi nota 4).

27 Telegramma di Onslow-Ford a Roland Penrose, 30 novembre 1940, Roland Penrose Archive, GMA 135/1/1/RPA 356/2, Scottish National Gallery of Modern Art Library, Archive, Edinburgh, (GMA 135/1/1/RPA 356/2). Ringrazio Alice Ensabella per avermi segnalato questo documento.

del 1915 e *La Sérénité du Savant* del 1914 rimaste a Parigi nello studio di Breton, come dichiara in una lettera a Soby del 1 marzo 1941. Questa lettera è importante perché rivela alcuni dettagli finora sfuggiti sul dipinto *La Sérénité du Savant*, "il più prezioso che io possieda": il quadro non era mai stato riprodotto, e non possedeva fotografie da prestargli per la sua monografia, ma solo uno schizzo fatto da Jacqueline Breton in pastelli colorati (e non da Breton come generalmente ritenuto), schizzo che Onslow-Ford abbozzava nella lettera[28]. (Fig. 4)

Non possiamo inoltre escludere finalità commerciali, conoscendo la grande mobilità a cui erano soggetti i dipinti della collezione di Onslow-Ford che si trovava in quel frangente in una difficile situazione economica come documentano svariate lettere[29], e considerando che era già iniziata da tempo una forte rivalutazione commerciale delle opere metafisiche, molte delle quali erano possedute proprio dai surrealisti.

La mostra durò appena due settimane e fu accolta tiepidamente dai critici, anzi fu quasi ignorata come dichiara lo stesso Putzel in una lettera a Soby del 26 gennaio 1941: "The critics were informed but ignored this fine exhibition", anche se venne ampiamente pubblicizzata su quotidiani e riviste, grazie all'instancabile operato di Onslow-Ford che era riuscito a fare della mostra un vero e proprio "must-see event" (vedi *Appendice 2*). Nonostante lo scarso successo di critica, legato forse al carattere didattico-seminariale dell'evento, rivolto a un pubblico di artisti, studenti e appassionati di de Chirico di per sé ancora poco numerosi, l'iniziativa di Onslow-Ford e soprattutto l'interpretazione fantastico-onirica del primo periodo metafisico produssero una profonda influenza nell'ambiente artistico newyorkese e nella sua successiva fortuna statunitense.

APPENDICE 1

The Museum of Modern Art Archives, New York
Collection: James Thrall Soby Papers
Series, Folder: II.C.2.3

I *Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 29 ottobre 1940*
55 West 8th Street
New York City
29th October 1940
Dear Mr. Soby,
I have just heard that you are writing a book on the early works of Giorgio de Chirico. I too am very interested in these pictures, and my friend Robert Melville is writing some preliminary essays on the subject, that might be of interest to you.
I have nine Chirico paintings of which seven are here in America:
Portrait de l'Artiste 1913
Le Regret 1914
Le Torment du poète 1914
L'Apparition du cheval 1913
La Guerre 1915
La Rose 1915
Solitude d'un après-midi d'automne 1914 ?
I have looked forward to a study of Chiricos' early paintings for a long time, as I think they are the windows through which the eye must look before fully appreciating Surrealism especially the latest developments that Matta calls 'psychological morphology'.
I think that life's major problems have been placed in question in the creations of the last thirty years, and I feel that their message in the light of modern science should now be given to the public. I am trying to find a suitable place for a gallery of research where the most important creations of the century can be studied and where the inquiry into the universe of the human mind can be continued. We hope later to publish a review and hold debates, lectures and

28 *La Sérénité du Savant* 1939, pastelli colorati e matita su carta, 11,4 x 8,6 cm, Collection Lucid Art Foundation, ripr. in *Fields od Dream. The Surrealist Landscape*, catalogo della mostra (New York, Di Donna Galleries, 29 ottobre-18 dicembre 2015), Di Donna Galleries, New York 2015, p. 31.
29 Cfr. G. Roos, *Catalogo delle opere di Giorgio de Chirico*…, cit., (vedi nota 4).

exhibitions and so make a constructive contribution towards the formation of the new world.
If you have a spare moment next time you are in New York I hope we could meet, as I am burning with curiosity to know more about Chirico's early work.
I am enclosing a copy of London Bulletin No. 18-20 which perhaps you may not have yet seen.
Yours sincerely
Gordon Onslow-Ford[30]

II *Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 6 novembre 1940*
55 West 8th Street
New York City
Orva[?] 4-2088
6th November 1940
Dear Mr. Soby,
I was delighted to get your letter and to hear that we look into the unknown from the same hill top.
At the moment I live from day to day and so could not make an appointment with your photographer much in advance. Perhaps he could telephone me when he has a free morning or afternoon.
I am enclosing some photographs. The two Chiricos that I left in Paris hanging beside "Le Cerveau de l'enfant" in Bretons Studio, and one called "Les contrariétés du penseur" and "La Serénité du Savant which looks something like this [schizzo a penna di Onslow-Ford]. I do not think that either of them have ever been reproduced.
I also have here three pictures of Paul Delvaux.
the women and the lamps 1937 } *at Julian*
the mirror 1936 } *Levy Gallery*
the water nymphs 1937
They were all reproduced in London Bulletin No. 3. I think they are the only Delvaux paintings in America, and I like them more than any of the thirty paintings he has made since entering wonderland through the body of his wife.
He did not manage to escape from Brussels with Magritte and Ubac, and there are awful rumors that he is dead. Unfortunately I have to sell one of these pictures as I am in the most difficult circumstances, and I am asking $ 1000 the price I paid for each of them. If you would care to have one I would be overjoyed to know that it would live in your house.
I am also sending you a very bad photograph of my last picture "Propaganda for Love". It is a machine procreated by Duchamp's essence d'amour. The words to make it go take a holiday to say.
I am looking forward tremendously to meeting you when you are next in New York.
Yours sincerely
Gordon Onslow-Ford
P.S. I see that the picture that I have always called "La Rose" is called "Les adieux étérnels" by Breton in Le Surréalisme et la peinture.

III *Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 28 dicembre 1940*
55 West 8th Street
New York City
28th December 1940
Dear Mr. Soby,
I am giving a course of lectures at the New School for Social Research on Surrealist painting beginning with Giorgio de Chirico on January 22nd.
I am writing to thank you for having bought "La guerre" and at the same time to ask if you would lend it for the exhibition accompanying the lecture together with any other early Chirico that has not been previously shown in America.
The lectures are being illustrated with colored slides and I wonder if I could arrange with a photographer to have some kodachromes made from your collection?
There will be four exhibitions each lasting two weeks. Howard Putzel is making the arrangements,

30 La lettera è corredata dalle fotografie dei seguenti quadri: *The Eternal Farewell* [recto: *The eternal farewell* 13 1/8 x 10 1/4 1917 reproduced in Surréalisme et la Peinture plate 32 André Breton]; *The Eternal Farewell* [recto: Francis Lee photo *Eternal Farewell* 13 3/4 x 9 3/4 coll. Gordon Onslow-Ford]; The Regret [recto: F. Lee photo *Le regret* 1916 23 1/4 x 13 coll. Gordon Onslow-Ford; *The Torment of the Poet* [recto: *Le Tourment du poète* coll. Gordon-Onslow-Ford (55 w 8th St.) coll. Yves Tanguy (2) 20 3/4 x 16 1/8 CROSS BROTHERS Fine Art Photographers 23, Old Burlington St., W. I. Tel. Regent 0289 Negative No. 4235]; *The Torment of the Poet* [recto: *Le Tourment du poète* 20 3/4 x 16 1/8 coll. Gordon Onslow-Ford (1) Yves Tanguy (2) [6] e da tre foto dell'allestimento "New School for Social Research Jan 1941".

and I think soon will be writing to you.
For weeks now I have been reduced to myself waking with the manekins [sic] in Chirico City. I can only very inadequately express my feelings in words, however I hope that the lectures will show the way for other people to study that marvelous place.
Yours sincerely,
Gordon Onslow-Ford

IV *Howard Putzel a James Thrall Soby, 20 gennaio 1941*
The New School for Social Research
66 W Twelfth St New York
January 20, 1941
Dear Mr. Soby:
The exhibition will represent all fourteen artists who will be mentioned in the lectures. The emphasis for the first two weeks will be on Chirico, of which there'll be eleven.
These are:
Nostalgia of the Infinite (1911) loaned by Modern Mus.
Self-Portrait (1913) loaned by Onslow-Ford.
Apparition of the Horse (1913-drawing) [loaned by Onslow-Ford]
Torment of the Poet (1914) loaned by Mrs. Yves Tanguy
Toys of a Prince (1914) [loaned by] Modern Museum
The War (1915) [loaned by] Pierre Matisse
Toys of the Prince (1915) [loaned by Pierre Matisse]
The Regret (1916) [loaned by] Onslow-Ford
Politic (1916) [loaned by] Julien Levy
The Mathematicians (drawing, 1917) Modern Museum
Eternal Farewell (1917) loaned by Onslow-Ford
Not included in the show is "Solitude of an Autumn Afternoon" (1914) owned by Onslow-Ford.
The Chiricos were hung today, in chronological sequence, along two walls, like this [schizzo a penna di Putzel].
Would you like me to have this photographed? Which of the previously mentioned Chiricos would you like to have photographed? The photographer I use gets $ 2.50 each, including two glossy prints. Very good work.
Measuring the half-dozen paintings you'll most likely want photos of wont [sic] be any bother.
The second phase of the exhibition (for the Feb. 5th lecture) will stress Ernst and Chirico; the third, Tanguy, Magritte and Delvaux; the forth (March fifth) the newcomers (like Matta, D.-J. Seligmann, Hayter, Dominguez etc.)
With best regards
Sincerely
Howard Putzel

V *Howard Putzel a James Thrall Soby, 26 gennaio 1941*
The New School for Social Research
66 W Twelfth St New York
January 26th,1941.
Dear Mr. Soby:
The photographs will be made, as you ask.
I note the omission of two paintings which are important. One is the 1913 "Portrait de l'artist", which presents, at the lower left, two severed plaster feet; higher, to the right, a prone rod with two slots (fallen tower?); above that and slightly left, an egg; on the left wall, a large St. Andrew's cross; in the background, two factory chimneys the first of which is cut at the top by the frame. A marvelous Chirico. The other picture, "Torment of the Poet" (1914) is (I believe) the first appearance of the mannequin theme: a standing armless statue in female robes with the blind reddish mannequin face and behind a sort of palace of dreams.
These can be photographed later, if you change your mind.
Francis Lee makes very good slides in color (in case you need any of these).
I do hope you'll come to New York one of these days so I can meet you.
Sincerely
Howard Putzel
P.S. The critics were informed but ignored this fine exhibition.

VI *Howard Putzel a James Thrall Soby, 31 gennaio 1941*
200 West 14th Street, N. Y.
January 31, 1941
Dear Mr. Soby:
Francis Lee has taken the photos you want, and will send them to you when the prints are ready and bill you directly. He also photographed the "Self-Portrait" and "Torment of the Poet", just in case anyone should want photos of these at some future

time. I took the dimensions of the five you want, but in the mixup of people coming in and all that forgot to give them to him.
Here they are
Toys of a Prince (1915) (Pierre Matisse Gallery) — inches 21 3/4 x 10 1/8
War (1915) (Pierre Matisse Gallery) —13 1/2 x 10 1/2
Politics (1916) (Julien Levy Gallery) —13 7/8 x 10 5/16
The Regret (1916) (Onslow-Ford) —23 1/4 x 13
Eternal Farewell (Onslow-Ford) —13 3/4 x 9 3/4
Not knowing if you have the dimensions of the "Self-Portrait" and the "Torment of the Poet" (now owned by Mr. + Mrs. Yves Tanguy), I took those dimensions too.
They are: Self-Portrait: 32 x 21 1/4 inches
Torment: 20 3/4 x 16 1/8 inches
I suppose you know that Walter C. Arensberg (7065 Hillaida Ave, Hollywood, Calif.) has two magnificent early Chiricos.
By the way: Francis Lee has made some wonderful photographic colored slides of fifteen or twenty early Chiricos in case you should want to have some color illustrations in your book.*
With best regards,
Sincerely yours
Howard Putzel
**He made the slides for the lecture, of course.*

VII *Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 1 marzo 1941*
55 West 8th Street
New York City
1st March 1941
Dear Mr. Soby,
I am pleased to be able to lend you copies of the "London Bulletin" No. 6 & 14. I have marked with an asterisk the pictures in the Chirico London Gallery exhibition of which I have photographs here. If you need them, I will be glad to have them duplicated.
I hope you have included in your catalogue raisonné "La Serénité du Savant" painted in 1914. It is the most treasured picture I have. To my knowledge it has never been reproduced. Unfortunately it is in France and I have no photographs of it, but only a sketch made by Jacqueline Breton in coloured chalks.
If you are in New York during the next few weeks, I do hope you will manage to see the exhibition of pictures at the New School for Social Research where all the young generation of the Surrealist Group in Europe, except for Oscar Dominguez, will be well represented.
Hoping very much to meet you soon,
Yours sincerely
Gordon Onslow-Ford

VIII *Gordon Onslow-Ford a James Thrall Soby, 6 marzo 1941*
55 West 8th Street
New York City
6th March 1941
Dear Mr. Soby,
I am enclosing the photographs that you asked for, and also "Death of a Spirit" which you may not have. I am afraid that I have no prints left of "The Torment of the Poet" and "The Apparition of the Horse" but will have some made if you need them.
I have never seen «La Sérénité du Savant». It was found by André Breton during the war in reply to an advertisement that we placed in Paris Soir for early Chirico paintings. I do not know from where it came, but if it had belonged to Mr. Paul Guillaume I am sure he would have told me.
I am greatly looking forward to your book on Chirico.
Yours Sincerely
Gordon Onslow-Ford

APPENDICE 2

Rassegna stampa relativa alle conferenze-mostre intitolate *Surrealist Painting: An Adventure Into Human Consciousness*, New School for Social Research, New York (gennaio 1941-marzo 1941)[31]

Here and There, "NEW YORK CITY. TIMES", January 19, 1941: *A series of four exhibitions of surrealist paintings accompanied by lectures will be held at the New School for Social Research, the first*

of the shows is to open on Wednesday evening with a lecture by Gordon M. Onslow-Ford. The lectures, to be given over a period of four alternate weeks, will be centered around the changing exhibitions of paintings. The first is to present work by Giorgio di [sic] Chirico. Other artists whose work will be shown are Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy, and a group among whom are Delvaux, Brauner, Paalen, Hayter, Seligmann, Matta, Onslow-Ford and others.

"N.Y.C., DAILY WORKER", January 22, 1941: […] *Other openings of the week included water colors by E. Boyd at No. 10 Gallery, paintings by L. Campurbi at Contemporary Arts, paintings by Chirico at the New School for Social Research* […].

New School for Social Research, New York, "NEW YORK CITY PARNAS., MAG", January 1941: *An Exhibition of representative paintings by Giorgio de Chirico will be held at the New School for Social Research, 66 West 12th Street, from January 22 to February 4. This exhibit is held in connection with a series of four lectures on Surrealist Painting offered at the New School by Gordon M. Onslow-Ford beginning Wednesday evening January 22nd and held on alternate Wednesdays through March 5th. The exhibit represents de Chico's work during the period from 1910 to 1918, chosen by Mr. Onslow-Ford to illustrate how surrealist painters have adventured in tapping the unconscious psychic world, and how their paintings act as a psychological barometer registering the desires and impulses of the community.*
In addition to the de Chirico exhibit, there will be exhibits of the works of Max Ernst and Joan Miró — February 5 to 18; René Magritte and Yves Tanguy — February 19 to March 4; and a group of young artists at present little known in America, — Delvaux, Brauner, Paalen, Hayter, Seligmann, Matta, Onslow-Ford, Frances — March 5 to March 18.
Contemporaneous with each of Mr. Onslow-Ford's lectures, recently imported original paintings by the above artists are shown and discussed with a view to discovering underlying ideas and impulses.
Mr. Onslow-Ford is a member of the surrealist group contributing to the development of psychological morphology and he organized the surrealist exhibition in London this year. For several years he worked in the studios of André Lhote and Fernand Léger.

Edward Alden Jewell, *Melange Hearst's Collection Put on Sale*, "NEW YORK CITY. TIMES", February 2, 1941: *An interesting loan group of pictures at the New School for Social Research illustrates various facets of surrealist expression. Featured just now is some of the early work of Chirico, and beginning next Wednesday the artists brought to the fore will be Max Ernst and Joan Miró. This changing exhibition has been arranged to accompany a series of lectures on surrealist painting delivered at the New School (on alternate Wednesdays) by Gordon M. Onslow-Ford. The second lecture is slated for Feb. 5.*
Where to go, "N.Y.C.", February 1, 1941: *New School for Social Research, 66 W, 12th St., Surrealist paintings by Giorgio di [sic] Chirico, thru Feb. 4th.*

Long distance reviewing, "NEW YORK CITY, CUE, February 1, 1941: *Chirico, Giorgio De — Headliner in series of exhibits of surrealist art in conjunction with four lectures on Surrealist Painting given by Gordon M. Onslow-Ford on alternate Wednesdays, Feb. 5th to Mar 5th. New School for Social Research, 66 W. 12th. Chirico shown thru Feb. 4.*

Into the Unknown, "N.Y.C. THE ART DIGEST", February 1, 1941: *Surrealism and its meaning in relation to art and to life is the keynote of art activities during the next four weeks at the New School for Social Research in New York City. Four exhibitions have been arranged, and during the course of each, Gordon M. Onslow-Ford, painter and lecturer, will discuss surrealism, basing his talks on the exhibits themselves.*
Current discussion grow out of an exhibition of ten early di [sic] Chirico works, which went on display

31 Press clippings 20: 1940-1942 June. 1940-1942. The New School Publicity Scrapbooks, in New School Archives and Special Collections Digital Archive, The New School, New York, N.Y.

Jan. 22. The next show, opening Feb. 5, features the work of Max Ernst, followed, on Feb. 19, by René Magritte's and Yves Tanguy's canvases. A group show opens March 5, comprising examples by Delvaux, Brauner, Paalen, Hayter, Seligmann, Matta, Onslow-Ford, Frances and others.
The course, according to Onslow-Ford, 'is quite frankly a plunge into the unknown and the little explored'.

"SUNDAY N.Y. TIMES", February 23, 1941: *Four recently opened exhibitions provided mild seismic disturbances in the realm of 'modernism'. One of these is the third phase of the series at the New School for Social Research, where, on the third-floor walls, are hung paintings by Delvaux, Magritte, Tanguy, Arp, Chirico, Ernst, Masson, Matta, Miró and others. Magritte's pictures, such as the blazing horn called* Discovery of Fire, *are hardly likely to call forth more than a yawn or an idle wonder if he meant hot jazz. There is also a door through which some one has carelessly walked. Tanguy's last work painted in France and the first work painted in the United States are called, respectively,* Second Thoughts *and* If It Had Been, *and they show that he has taken up just where he left off, with diluted Dali. Delvaux's* Woman with Lamps *reveals three with and two without, wandering nude over the countryside, doubtless a new and profound parable. Brauner's* Psychological Example *is surely more biological or physiological than psychological. And Miró's* Plan for Painting *is just as well unfinished. Incidentally, the Benton murals are pleasingly covered for the occasion. On the fifth floor at the New School are drawings, lithographs and gouaches by Joseph Vogel which come to us introduced by John D. Graham, who explains that 'surrealism has consistently stressed the irreality of material things and the reality of imaginary things thus creating pure poetry'. With that all cleared up, we turn to Mr. Vogel's pictures and find that many of the examples would work up into excellent ballet and the like, and that he taps various veins of fantasy with varying success. His titles, into which a goodly share of the fantasy has gone, include* Hallucinations of a Football Player *and* Creatures in Pursuit of the Intangible.

"N.Y.C. NEW YORKER", March 1, 1941: Surrealists — *Everyone from Magritte, Tanguy, Ernst, and Di [sic] Chirico to a number of lesser known artists in an unusually ample collection (though Sat., March 8); also, works in the same technique by Joseph Vogel, an extremely promising young American (through Sun., March 23: New School, 66 W. 12. Mon. through Fri., 10 a.m. to 10 p.m.; Sat., 10 a.m. to 5 p.m.; Sun., 1 to 5 p.m.).*

Groups and Individuals. Surrealists at the New School — Other Local Art Displays, "NEW YORK CITY, SUN", March 1, 1941: *'What does it mean?' is a question one continually hears when modernist art is concerned. Much of it is not intended to mean anything in the sense that the questioner likely conceives 'meaning'. It appeals to the eye alone, and if your eyes are sufficiently cultivated that is enough. But the truth of it is that though we use our eyes continually we really see noting of what is before until some artist has pointed it out — that is, nothing beyond things of practical concern.*
It was this truth that Oscar Wilde had in mind when he whimsically complained that nature was continually imitating art. Many of us can still recall when most of us except Gelett Burgess began to see the violet shadows of the Impressionists. Mr. Burgess, however, couldn't, and not being able to distinguish between toilet and purple, won his popular approval when he announced his inability to see a purple cow. But modern art has gone a long way from the simple aims of Impressionism, which were chiefly concerned with the problems of emphasizing the visual facts of lights and atmosphere. These in themselves were then considered sufficient. But at least one phase of modernist art, Surrealism, is charged with meanings, though some of them may prove a trifle cryptic. But then it had its origin in what was primarily a literary movement. According to the authorities, it had its beginning following the world war or nearly a quarter of a century ago. Certain literary men of France, realizing the futility of that tremendous effort and of all organized effort, whether in practical affairs or in art, concluded that reason, which is pre-occupied only with utilitarian and pragmatic affairs, was chiefly at fault. So they decided to banish reason and substitute instinct in art at least. Dadaism, which resulted meant

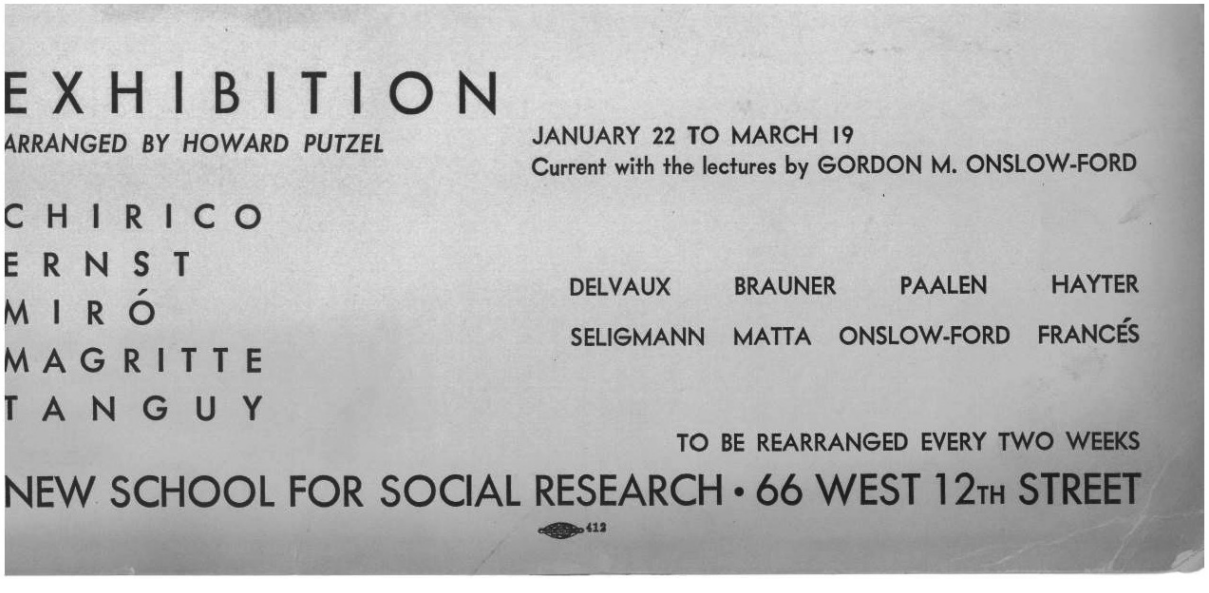
simply let instinct guide you. But it didn't last. It was found that Dada could not be a subjective mode of art, and 'that only a subjective mode of expression can free us from effort'. This being the case, as conceived by the inquirers, André Breton concluded that salvation lay in just 'letting yourself go', bearing in mind the apparent 'importance of unrelated association neglected heretofore', in other words, the 'all-powerfulness of the dream'. As a result of this conclusion M. Breton thus formulated the creed of Surrealism.

'I believe that in the future — these two apparently contradictory states — the dream and reality states — will resolve into a reality absolute, a surreality, if one may say so.'

By way of illustrating anew the fascinating, if sometimes rather baffling possibilities of this creed, Howard Putzel has arranged a display of Surrealist paintings at the New School for Social Research, 66 West 12th street. There are 'meanings' and to spare here. Just what some of them are is a metter in which one guess is perhaps as good as another. But definite conclusions in these matters are of no moment. The fact that they stir the fancy and set you off on strange journeys is enough. Take The New Nomads *of Ives Tanguy as an example. Below the low horizon pallid figures appear, shapes unknown to our waking moments. Whither they are bound perhaps they themselves, if they capable of conscious thought, do not know. For over and beyond them stretches the silent immensity of space, as mysterious as the enigma of the meaning of existence itself. On the other hand,* The Mirror *of Paul Delvaux furnishes fairly easy going, one fancies; while one is inclined to believe William Blake might have conceived* The Unexpected Answer *of René Magritte, though he would have handled it differently. But such comment might be extended beyond all reasonable space limits, for there are eighteen artists represented here, including such well known ones as Chirico, Hans Arp, Max Ernst, Miró, Paul Nash and Masson, to say nothing of others whose work enthralls or baffles the onlooker, as the case may be. On view until March 8.*

J.W.L., *Surrealist Series: Group Number Three*, "N.Y.C., ART NEWS", March 1941: *The third phase of Surrealism being presented on the walls of the New School for Social Research parades Magritte, Tanguy, Hans Arp, Chirico, Paul Delvaux, Max Ernst, Stanley Hayter, Masson, Matta, Paul Nash, Henry Moore (with sketches), Paalen, Kurt Seligmann, and Onslow-Ford (who also lectures on the show). Delvaux seems particularly stimulating; many of the others now are old hat, whether their message has become clearer with the years or no; while Tanguy's charmingly colored broodings would appear like nothing so much as the disiecta membra of the Fascist armies on the Libyan Desert.*

APPENDICE 3



NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH
66 West 12th Street New York

EXHIBITION January 22 to March 19, 1941 Third Floor
Arranged by
Howard Putzel

CATALOGUE

CHIRICO:			
1.	Nostalgia of the Infinite (1911)	Loaned by	the Museum of Modern Art
2.	Self-portrait (1913)	" "	Gordon M. Onslow-Ford
3.	Apparition of the Horse (1913)	" "	" " " "
4.	Toys of a Prince (1914)	" "	the Museum of Modern Art
5.	Torment of the Poet (1914)	" "	Mrs. Yves Tanguy
6.	Toys of a Prince (1915)	" "	Pierre Matisse Gallery
7.	War (1915)	" "	" " "
8.	Politic (1916)	" "	Julien Levy Gallery
9.	The Regret (1916)	" "	Gordon M. Onslow-Ford
10.	The Mathematicians (1917)	" "	Museum of Modern Art
11.	Eternal Farewell	" "	Gordon M. Onslow-Ford
ARP			
12.	Mountain, Table, Anchors, Navel	" "	Museum of Modern Art
13.	Heads, Quadruped, Landscape	" "	Virgil Thomson
BRAUNER			
14.	Psychological Spaces	" "	Gordon M. Onslow-Ford
DELVAUX			
15.	Water Nymphs	" "	" " " "
DOMINGUEZ			
16.	Decalcomania	" "	Museum of Modern Art
ERNST			
17.	Tottering Woman (1923)	" "	Gordon M. Onslow-Ford
18.	Henry IV, the Lion of Belfort and the War Veteran	" "	" " " "
FRANCÈS			
19.	Psychological Landscape	" "	" " " "
20.	Mother Earth	" "	" " " "
HAYTER			
21.	Embrace	" "	the artist
22.	Introduction	" "	" "
23.	Composition	" "	" "
MAGRITTE			
24.	Portrait	" "	Gordon M. Onslow-Ford
MATTA			
25.	Forêt Bestial de l'Esprit, or Unfinished Forest	" "	the artist
26.	Escarlatta, the Babylonian Woman, Always Mistreated	" "	" "
MIRÓ			
27.	Painting on Sandpaper	" "	George L. K. Morris
28.	Plan for a Painting	" "	Gordon M. Onslow-Ford

3/19/1941

MOORE		
29. Drawing		Loaned by Gordon M. Onslow-Ford
ONSLOW-FORD		
30. Propaganda for Love	" "	the artist
31. Dream Mountains	" "	" "
PAALEN		
32. Satanic Angels Fighting	" "	Julien Levy Gallery
SELIGMANN		
33. The Insects	" "	the artist
34. Immovable Object and Irresistable Force	" "	" "
TANGUY		
35. Out of the Blue (1929*	" "	Gordon M. Onslow-Ford
36. Second Thoughts	" "	" " " "