STUDI ONLINE

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

Rivista semestrale
Anno IX, n. 17
1 gennaio - 30 giugno 2022

L'illustrazione di copertina del presente numero di "Studi OnLine" è stata ottenuta assemblando in un ideale collage tre opere diverse, con riferimento al breve contributo di Paolo Baldacci, *Savinio caricaturista a Parigi (1914-15)*. Le tre opere sono due disegni caricaturali in genere attribuiti senza alcuna precisa prova a Giorgio de Chirico e una china acquerellata di Alberto Savinio.

The cover image of this issue of "Studi OnLine" has been made merging three different pictures in an ideal collage, with reference to Paolo Baldacci's short essay: *Savinio caricaturista a Parigi (1914-15)*. The three pictures are: two caricature drawing usually attributed with no cogent evidence to Giorgio de Chirico, and a watercolour ink by Alberto Savinio.

STUDI ONLINE

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci

Consiglio scientifico
Paolo Baldacci
Flavio Fergonzi
Paola Italia
Fernando Mazzocca
Maria Grazia Messina
Mattia Patti
Jürgen Pech
Federica Rovati
Dieter Schwarz

Coordinamento editoriale
Emiliana Biondi

Redazione
Emiliana Biondi
Maria Rita Mastropaolo

Progetto grafico
Marco Strina

Immagine di copertina
Paolo Baldacci

Impaginazione
Maria Rita Mastropaolo

Segreteria
Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 1, 20121 Milano

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

6 **Paolo Baldacci**
Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico (I, Parigi)

13 **Paolo Baldacci**
Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)

18 **Gerd Roos**
Vier Photographien von 1916 nach Gemälden von Giorgio de Chirico: « collection et procédé Paul Guillaume »

26 **Paolo Baldacci e Maria Federica Petraccia**
Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri nel 1923?

35 **Giovanni Casini**
"Je ne peux plus me passer du cinéma". Note su Giorgio de Chirico e il cinema

42 **Abstract e note biografiche**

Paolo Baldacci

Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico (I, Parigi)

Per capire quanto le vicende del primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico, tra l'autunno del 1913 e la fine del 1934[1], abbiano influito sul suo destino critico, sul suo successo internazionale, e di conseguenza sul suo comportamento e sui suoi orientamenti artistici, è utile riassumere in breve, e numeri alla mano, il ruolo che vi giocarono Paul Guillaume, mercante cinico e astuto ma senza un reale convincimento né una visione a lungo termine, l'artista stesso, ingenuo e psicologicamente indifeso, e la vedova di Guillaume, la famigerata Juliette Lacaze, detta 'Domenica'. Sullo sfondo, l'irresistibile ascesa del Surrealismo tra le due guerre, in Europa e soprattutto in America.

Paul Guillaume (1891-1934), dal primitivo impiego in un garage parigino che riceveva forniture di gomma dal Senegal e dal Gabon si era fatto strada fin dal 1911 come collezionista e mercante di sculture tribali africane allora di gran moda e sempre più ricercate. Fattosi amico di Apollinaire, fu da questi introdotto nell'ambiente artistico e nel gennaio del 1914 aprì una sua galleria, piccola ma nel pieno centro di Parigi. Come ho già scritto, non vi è nessuna prova che egli abbia esposto opere di de Chirico prima del mese di aprile né che abbia stipulato con lui un contratto prima di giugno o luglio del 1914[2]. Dal 15 maggio fino a luglio-agosto del 1914 la pubblicità della galleria su "Les Soirées de Paris" e altre cronache giornalistiche indicano de Chirico, insieme a Picabia, Pierre Roy e Madeleine Berly, come uno dei quattro artisti esposti in permanenza. Il crescente successo critico del giovane italiano, e l'accordo stretto da Apollinaire con Herwarth Walden per organizzare all'inizio del 1915 una sua grande mostra personale nella Galerie Der Sturm a Berlino, rendono molto plausibile che Guillaume si sia deciso proprio tra maggio e giugno a stipulare il famoso contratto. Ritengo questa data molto più credibile rispetto all'autunno del 1914, perché, per quanto i prezzi d'acquisto da lui praticati fossero bassissimi, la guerra europea, scoppiata il 1° di agosto, la partenza di Apollinaire per il fronte e l'inevitabile interruzione dei fecondi rapporti con Berlino, avrebbero consigliato al già guardingo mercante di non impegnarsi in modo definitivo, visto anche lo stallo del conflitto dopo la prima battaglia della Marna. Che in autunno il contratto fosse già in essere è comunque indicato da uno schizzo dell'11 dicembre 1914 (vedi *CR*, I, 4, 15)[3] che ritrae Guillaume con una dedica che lo definisce "mecenate", appellativo che Giorgio usava spesso riservare ai

1. Si intende qui per "primo mercato delle opere metafisiche" il periodo in cui de Chirico ebbe come quasi unici clienti il gallerista Paul Guillaume (da giugno 1914 alla primavera 1917) e l'impresario ed editore Mario Broglio (dal 1919 al 1921), ai quali cedette quasi per intero la sua produzione metafisica. Come punti di riferimento cronologico per questo primo contributo (che riguarda solo le opere dipinte fino a maggio del 1915) abbiamo preso la data in cui Giorgio vendette il suo primo quadro (*La tour rouge*, 1913, *CR*, I, 2, 35) a un collezionista privato durante il Salon d'Automne del 1913, e quella della morte improvvisa di Paul Guillaume, avvenuta il 1° ottobre 1934. Un secondo contributo (*II, Ferrara*) analizzerà il mercato dei dipinti metafisici ferraresi tra il 1918 (mostra a Roma alla Galleria dell'Epoca) e il 1936 (Mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, al MoMA di New York).

2. Sul contratto e sulle sue modalità si veda Paolo Baldacci, *Note dechirichiane 1. I primi rapporti commerciali tra Giorgio de Chirico e Paul Guillaume*, in "Studi OnLine", anno VI, nn. 11-12, 1 gennaio-31 dicembre 2019, pp. 15-23.

3. Le citazioni abbreviate del Catalogo Ragionato rinviano ai seguenti fascicoli del primo volume: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. L'opera tardo romantica e la prima metafisica: ottobre 1908-febbraio 1912*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1, Archivio dell'Arte Metafisica /Allemandi editore, Milano/Torino 2019. D'ora in poi CR, I, 1; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. Il* mistero italiano*: Torino, Arianna e gli* enigmi sabaudi*: marzo 1912-ottobre 1913*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 2, Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2020. D'ora in poi

sui mercanti, anche quando, come in questo caso, non erano per nulla generosi.

Prima di quella data Guillaume aveva sicuramente esposto e tenuto in visione dei quadri di de Chirico, acquistandone qualcuno quando era quasi sicuro di averlo già venduto. Almeno questo è quello che ci sembra di poter capire analizzando i fatti e la sua corrispondenza con Apollinaire, non tanto in merito a de Chirico, perché questi argomenti non vi sono trattati, ma riguardo ai rapporti economici con altri artisti, come ad esempio Modigliani: nessuna generosità, estrema parsimonia se non addirittura avarizia, e prezzi bassissimi, da moltiplicare abbondantemente alla vendita.

Ma vediamo i numeri. De Chirico arrivò a Parigi da Firenze portando con sé quattro quadri (*CR*, I, 2, 11-12; 18-19)[4]. Di quelli che dipinse in Francia fino alla partenza per l'Italia a fine maggio del 1915 ne sono rimasti ottanta[5]. Da questi dobbiamo togliere il manifesto su cartone per la Galleria Paul Guillaume (*CR*, I, 3, 06), che fu quasi sicuramente un regalo e che Paul Guillaume lasciò a sua volta al suo aiutante Marcel Mercier, e altri quattro quadri che l'autore tenne per sé (il ritratto della madre del 1911 e quello della sua amica Gartzen del 1913, un'occasionale natura morta di crisantemi sempre del '13, e un dipinto del 1914 della cosiddetta serie delle prospettive con giocattoli, probabilmente intitolato "*I giocattoli fatali*" e successivamente "*Le caserme dei marinai*"). Arriviamo così a quattro quadri italiani (tre esposti al Salon d'Automne del 1912 e uno al Salon des Indépendants del 1913) e settantacinque francesi: settantanove in tutto.

Di questi, solo sette furono venduti a collezionisti privati tra il 1913 e il 1919.

Il primo fu *La tour rouge*, 1913, il piccolo quadro ora nella Barnes Collection di Philadelphia, venduto durante il Salon d'Automne del novembre 1913 (vedi nota 1). Il secondo fu un'altra torre, *La tour*, 1913, ora al Kunsthaus di Zurigo (*CR*, I, 2, 33), acquistato da André Level tra marzo e agosto 1914, probabilmente per il tramite di Apollinaire e direttamente da de Chirico[6].

In queste prime due vendite Paul Guillaume non ebbe nessun ruolo. Lo ebbe invece nelle cinque vendite successive, che furono *Melanconia*, 1912 (*CR*, I, 2, 07), e *Nu aux cheveux noirs*, 1913 (*CR*, I, 2, 16), ambedue acquistati da Guillaume già nel 1914 e venduti al collezionista e scrittore belga René Gaffé prima dell'estate 1916[7], a cui seguirono *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1911-1912 (*CR*, I, 1, 25), acquistato nel 1914 e venduto a M.me Marie Peignot, probabilmente già nel 1914-1915[8] e comunque prima del novembre 1920[9]; *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913 (*CR*, I, 2, 21), acquistato prima del maggio 1915 e venduto al grande collezionista e mercante danese Christian Tetzen-Lund (1852-1936) nel dicembre 1918; e *Le double rêve du printemps*, 1915 (*CR*, I, 4, 20), acquistato prima del maggio 1915 e venduto ad André Level nel 1919.

Dei settantadue dipinti rimasti, sette furono regalati: quattro nel 1913-1914 a critici e amici influenti per sdebitarsi degli aiuti ricevuti, due nel 1915 a Paul Guillaume dato che erano suoi ritratti, e uno fu donato da Paul Guillaume al poeta Apollinaire nel 1914[10]. Un gruppo di quattordici, compresi molti capolavori di grande formato che oggi si trovano nei maggiori musei del mondo, fu invece lasciato nello studio di rue Campagne-Première[11], nell'errata convinzione che la guerra sarebbe finita presto e tutto sarebbe ricominciato come prima. Invece la guerra durò ancora tre anni e mezzo, i mercati crollarono, le rendite delle famiglie andarono in polvere, e anche i de Chirico, che avevano sempre potuto contare

---

CR, I, 2; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. La* solitudine dei segni *e l'arte veggente: novembre 1913-maggio 1914*, a cura di Paolo Baldacci e Nicol M. Mocchi, volume I, fascicolo 3, Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2022. D'ora in poi CR, I, 3; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. Oggetti indefiniti, giocattoli e manichini: giugno 1914-maggio 1915*, a cura di Paolo Baldacci e Nicol M. Mocchi, volume I, fascicolo 4, Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2023 [in corso di pubblicazione]. D'ora in poi CR, I, 4.

4. Nulla si può dire della "*Meditazione del pomeriggio*" (seconda versione dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*) in quanto il quadro non è identificabile e sembra essere scomparso (vedi *CR*, I, 1, A.5, p. 170).

5. Di due opere, una elencata nel catalogo del Salon des Indépendants del 1913 e una menzionata nelle recensioni come esposta fuori catalogo nel Salon d'Automne dello stesso anno manca ogni traccia (vedi *CR*, I, 2, A.2 e A.3, pp. 200-201). Che qualche quadro sia andato perduto o distrutto è abbastanza normale.

6. Che Paul Guillaume non fosse coinvolto nella vendita sembra confermato dal fatto che il telaio, probabilmente ancora originale, non reca la sua etichetta. André Level (1863-1947) era un imprenditore collezionista e mecenate francese, stretto amico di Apollinaire, creatore nel 1904 del primo fondo di investimento in arte moderna al quale aveva dato l'ironico nome "*La peau de l'ours*".

7. Per i due telai e le date di vendita vedi *CR*, I, 2, p. 62 *Retro* e p. 65 *Storia*; e p. 94 *Retro* e *Storia*. Ambedue i telai sono stati cambiati, quello di *Melanconia* negli anni Trenta, l'altro nel secondo dopoguerra, e per questo motivo non hanno l'etichetta della Galerie Paul Guillaume.

8. In una lettera a Pierre Roy del 20.06.1925 de Chirico prega l'amico di salutare la signora Peignot "che è stata così gentile con me". Ciò significa che egli aveva incontrato la collezionista, a cui farà il ritratto nel 1926, durante uno dei suoi brevi soggiorni a Parigi o alla fine del 1924 o tra il 2 e il 21 maggio 1925. È quindi probabile che l'avesse conosciuta già nel 1914 o 1915, e questo permetterebbe di datare l'acquisto a prima che Giorgio rientrasse in Italia. M.me Peignot faceva parte di un'importante famiglia di industriali tipografi legata anche a Pierre Roy, che aveva illustrato i loro cataloghi di caratteri tipografici innovativi.

9. Vedi *CR*, I, 1, 25, p. 158.

10. Indichiamo solo i numeri di catalogo: *CR*, I, 2, 19 (1913), regalato nel 1913 da de Chirico a Michele Demetrio Calvocoressi che lo rivendette a Paul Guillaume prima della fine del 1915; *CR*, I, 2, 32 (1913), regalato da de Chirico a Guillaume Apollinaire nel novembre del 1913; *CR*, I, 2, 40 (1913), regalato da de Chirico a Marcel Raynal nel novembre del 1913; *CR*, I, 3, 14 (1914), regalato da de Chirico a Guillaume Apollinaire nel febbraio del 1914; *CR*, I, 3, 27 (1914) acquistato da Paul Guillaume nel 1914 e regalato ad Apollinaire. Vi sono poi due ritratti di Paul Guillaume eseguiti nel 1915 e donati da Giorgio al suo mercante (*CR*, I, 4, 35 e 36).

11. In realtà i quadri lasciati a Parigi dovevano essere almeno sedici, ma due furono recuperati da Guillaume nel settembre del 1915, si veda *CR*, I, 3, p. 184 e nota 12. Riporto l'elenco dei quattordici quadri con i numeri del *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*: volume I, 2, nn. 28, 30, 34, 41; volume I, 3, nn. 01, 17, 23, 25, 26, 29, 34; volume I, 4, nn. 07, 24, 27.

su una certa agiatezza, si ritrovarono poveri, soprattutto i due figli, che lasciarono le poche risorse rimaste alla madre. Giorgio sapeva bene che a quei quadri era riservato un grande destino, ma era per natura impulsivo e non stette neppure a calcolare che, seppure in quei frangenti, si sarebbero potuti vendere molto meglio. Si fece prendere dall'ansia e finì per farsi completamente abbindolare da Jean Paulhan e da André Breton, cedendoli per una cifra irrisoria nel dicembre del 1921. Su questa vicenda, esemplare dell'infantile ingenuità di de Chirico, istintivamente succubo di chi gli dimostrava interesse e stima, ma anche della cecità di Paul Guillaume, esiste un circostanziato studio di Alice Ensabella, al quale rimando, con la sola osservazione che esso va oggi aggiornato in base a questi più precisi elenchi[12].

Verso la fine del 1918, accordatosi per farsi rappresentare da Mario Broglio, e in vista della personale che si sarebbe tenuta in febbraio da Bragaglia a Roma, de Chirico si fece rispedire in Italia alcune opere a cui teneva e che Guillaume non aveva acquistato, e un quadro di manichini non finito del 1915, sette quadri in tutto: i quattro portati da Firenze (*L'enigma dell'oracolo*, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, *L'enigma dell'ora* e l'*Autoritratto* del 1911) e tre dipinti in Francia (*La meditazione del mattino*, 1911-1912, *CR*, I, 1, 23; L'*Autoritratto* del 1913, *CR*, I, 2, 14; e il dipinto non finito del 1915, intitolato *Le poète et le philosophe*, *CR*, I, 4, 33)

A parte quelli rimasti nello studio e che stavano per essere venduti in blocco, restavano dunque in Francia, alla fine del 1920, quarantaquattro quadri di de Chirico, tutti dipinti a Parigi, di cui quarantadue appartenevano sicuramente a Paul Guillaume. Degli altri due (*CR*, I, 4, 02, *Nature morte - Torino 1888*, 1914, e *CR*, I, 4, 13, *L'ennemie du poète*, 1914) non sappiamo se siano appartenuti a Paul Guillaume o se facessero parte del gruppo lasciato nello studio (che salirebbe in questo caso a sedici quadri). Ma ai fini della nostra indagine la questione è ininfluente perché sappiamo che il primo, esposto nell'epocale mostra del 1936 *Fantastic Art, Dada, Surrealism* al MoMA di New York, apparteneva a quell'epoca al collezionista belga René Gaffé, mentre l'altro fu comprato in data sconosciuta da Jean Cocteau che lo conservò fino alla morte.

I quarantadue quadri di Paul Guillaume ebbero questa destinazione:

Dieci furono venduti a collezionisti privati indipendenti. Numero di catalogo, titolo e data, acquirente e data della vendita

- I, 4, 30. *L'inquietude de la vie*, 1915. Acquistato prima del novembre 1920 dal collezionista brasiliano Jean de Macédo.
- I, 2, 11. *La matinée angoissante*, 1912. Venduto nel dicembre 1921 a un privato americano durante una mostra a New York organizzata in un grande magazzino dalla Belmaison Gallery.
- I, 1, 24. *La méditation automnale*, 1911-1912. Acquistato da Marie Peignot poco dopo la personale di de Chirico da Paul Guillaume del marzo 1922.
- I, 2, 09. *L'arrivée*, 1912. Acquistato da Albert C. Barnes tra la fine del 1922 e gennaio 1923.
- I, 3, 28. *La nostalgie du poète*, 1914. Acquistato da Nancy Cunard tra il 1922 e il 1923.
- I, 4, 08. *La vision du conspirateur*, 1914. Acquistato nel 1924 circa da Colette Jéramec, allora moglie di Roland Tual, regista cinematografico e direttore della Galerie Surréaliste.
- I, 4, 11. *Le printemps de l'ingénieur*, 1914. Acquistato probabilmente nel 1926 da André Level (vedi nota 6).
- I, 2, 24. *La récompense du devin*, 1913. Acquistato dal collezionista belga René Gaffé tra la fine del 1926 e l'inizio del 1927 tramite i galleristi Van Bruaene & Goemans.
- I, 2, 26. *L'après-midi d'Ariane* (1913). Acquistato nel 1932 da Marie Cuttoli, imprenditrice nel campo dei tessuti e degli arazzi e tappeti modernisti.
- I, 2, 15. *Étude*, 1913. Venduto all'asta all'Hôtel Drouot nel 1933.

Tre furono venduti tramite altre gallerie

- I, 2, 01. *Les plaisirs du poète*, 1912. Venduto tramite la Valentine Gallery (Valentine Dudensing e Pierre Matisse) dopo gennaio 1928 e prima del novembre 1929 a Lillie P. Bliss. **Inventario 702 Roché**
- I, 3, 31. *La sérénité du savant*, 1914. Fu probabilmente venduto tramite la Valentine Gallery (Valentine Dudensing e Pierre Matisse) nella mostra del gennaio 1928 a New York (non se ne sa più nulla fino alla fine degli anni '30, quando ricompare in una collezione francese).

12. Alice Ensabella, *La Métaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan*, in "Ligeia. Dossier sur l'Art", anno XXXIII, n. 177-180, gennaio-giugno 2020, pp. 160-176.

- I, 4, 10. *Le voyage sans fin*, 1914. Venduto tramite la Valentine Gallery (Valentine Dudensing e Pierre Matisse) dopo la mostra del gennaio 1928 ad Arthur B. Davies.

Ventuno furono venduti a letterati del futuro gruppo surrealista (dieci a Paul Éluard, nove ad André Breton, e due a Marcel Raval)

Paul Éluard:
- I, 2, 36. *La surprise (I)*, 1913. Venduto a Paul Éluard nel 1922.
- I, 3. 03. *L'incertitude du poète*, 1913. Venduto a Paul Éluard nel 1924-1925.
- I, 3, 07. *La promenade du philosophe*, 1914. Venduto a Paul Éluard nel 1924-1925. **Inventario 746**
- I, 3, 21. *Le départ du poète*, 1914. Venduto a Paul Éluard tra il 1922 e il 1925.
- I, 3, 24. *Le retour du poète*, 1914. Venduto a Paul Éluard nel 1923-1924.
- I, 3, 35. *Le Jour de fête*, 1914. Venduto a Paul Éluard nel 1924-1925.
- I, 4, 04. *La maladie du général*, 1914. Venduto a Paul Éluard nel 1923.
- I, 4, 14. *Le tourment du poète*, 1914. Venduto a Paul Éluard nel 1929 circa.
- I, 4, 21. *La pureté d'un rêve*, 1915. Venduto a Paul Éluard nel 1929.
- I, 4, 26. *Les deux sœurs*, 1915. Venduto a Paul Éluard nel 1925.

André Breton:
- I, 3, 02. *Le rêve transformé*, 1913. Venduto a Breton tra il 1922 e il 1927.
- I, 3, 20. *Mélancolie et mystère d'une rue*, 1914. Venduto a Breton nel 1925 c. **Inventario 704 Roché**
- I, 3, 30. *J'irai... le chien de verre*, 1914. Venduto a Breton nel 1922-1924 circa.
- I, 3, 38. *La joie du retour*, 1914. Venduto a Denise Khan, cognata di Breton, nel 1924.
- I, 3, 40. *Le revenant - Le cerveau de l'enfant*, 1914. Venduto a Breton nel 1921.
- I, 3, 46. *L'énigme de la fatalité*, 1914. Venduto a Breton nel 1924-1926 col titolo *L'angoissant voyage*. **Inventario 703 Roché**
- I, 4, 03. *Le mauvais génie d'un roi*, 1914. Venduto a Breton nel 1923.
- I, 4, 06. *Prospettiva con giocattoli*, 1914. Venduto a Breton circa 1920. **Inventario 768**
- I, 4, 17. *Les mannequins à la tour rose*, 1915. Venduto a Breton nel 1924.

Marcel Raval:
- I, 3, 44. *Nature-morte turino printanière*, 1914, venduto a Marcel Raval nell'aprile del 1922. Inventario illeggibile.
- I, 4, 09. *Le chant d'amour*, 1914. Venduto a Marcel Raval tra 1924 e 1926. **Inventario 707 Roché**

Otto quadri rimasero a Juliette Guillaume Lacaze alla morte del marito, nell'ottobre 1934

- I, 2,04. *La solitude*, 1912. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935.
- I, 3, 10. *La conquête du philosophe*, 1914. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935.
- I, 4, 16. *Le vaticinateur*, 1915. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935.
- I, 4, 25. *La lumière fatale*, 1915. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935-1937.
- I, 3, 43. *Le destin du poète*, 1914. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935-1937.
- I, 2, 39. *Le voyage émouvant*, 1913. Venduto alla Pierre Matisse Gallery nel 1935-1937.
- I, 2,10. *La nostalgie de l'infini*, 1912. Venduto alla Galerie Bonaparte (Emmanuel van Leer) prima dell'estate 1936.
- I, 4, 31. *La prophétie du savant*, 1915. Del quadro si hanno pochissime notizie. Probabilmente fu ereditato da Juliette Lacaze e venduto in America tramite Pierre Matisse. Ricompare nei primi anni '50 in una collezione privata di Westport, Connecticut.

Conclusioni

Le liste qui pubblicate[13] sono estremamente eloquenti e non hanno bisogno di un lungo commento. Possiamo anticipare che un analogo esame sui venti/venticinque quadri ferraresi acquistati da Paul Guillaume fino alla primavera del 1917, che sarà pubblicato al più presto su questa rivista, non modi-

13. In un paio di casi le liste potrebbero essere suscettibili di minimi aggiustamenti di date o di nomi, che tuttavia non cambierebbero la sostanza.

ficherà le conclusioni alle quali possiamo già arrivare in base a questa analisi (si veda nota 1).

Anzitutto, Paul Guillaume, contrariamente a quanto spesso si dice, non difese in modo particolare l'opera metafisica di de Chirico, della quale si era interessato solo sotto la spinta di Apollinaire senza capirne l'importanza né il profondo significato. Lo dimostrano la poca cura che ebbe nella conservazione delle tele (incuria di cui si lamentò nel 1924 lo stesso de Chirico[14]), la pretesa di cambiare a suo piacimento i titoli originali dei quadri e l'adozione, soprattutto negli anni Venti, di titoli senza senso e destinati a *épater le bourgeois*, che tradivano le intenzioni dell'autore. Ancora più grave è la recente constatazione che talvolta il mercante pittore si arrogava il diritto di ritoccare alcune opere con piccole modifiche o aggiunte (si veda *CR*, I, 4, 06)[15]. Infine, anche il disinteresse dimostrato da Guillaume, allora sulla cresta dell'onda, per le opere metafisiche rimaste nello studio di Parigi, e la rapidità con cui cedette in pochi anni a Éluard e a Breton la maggior parte dei dipinti di sua proprietà, dimostrano una visione piuttosto ristretta e condizionata dalle più effimere mode del momento.

Non fu da meno la sua erede, la diabolica 'Domenica'[16], soprannome di Juliette Lacaze, sospettata di averne provocato la morte attendendo che un attacco di appendicite si trasformasse in peritonite perforante prima di chiamare l'ambulanza. Nel 1935, pochi mesi dopo la morte del marito, Juliette si era infatti già sbarazzata dei de Chirico rimasti trasferendoli in conto vendita a Pierre Matisse che li comprò tutti in meno di due anni.

Se ai ventuno quadri venduti da Guillaume a Éluard, Breton e Raval, aggiungiamo quelli lasciati, insieme ai disegni, nello studio di Parigi capiamo subito come i surrealisti siano diventati in pochi anni i padroni del mercato di de Chirico.

La precisa storia di questa incredibile transazione tra de Chirico e Jean Paulhan, di cui fu mediatore Giuseppe Ungaretti, è stata dettagliatamente esposta da Alice Ensabella (vedi nota 12, a cui rimandiamo per i successivi riferimenti bibliografici), ma merita di essere riesaminata in alcuni dettagli.

Il personaggio chiave è lo scrittore Jean Paulhan (1884-1968), collaboratore della rivista protosurrealista "Littérature" diretta dal trio Breton, Soupault e Aragon (1919-1924), e dal 1920 redattore della "Nouvelle Revue Française" edita da Gallimard, la più importante rivista letteraria francese, di cui diventerà direttore nel 1925. Paulhan abitava nello stesso immobile di Rue Campagne-Première dove c'era lo studio di de Chirico e dove anche Giuseppe Ungaretti era andato ad abitare dopo aver preso stanza a Parigi dal 1918 al 1921 come corrispondente del "Popolo d'Italia". Ungaretti, già amico e ammiratore di de Chirico, si legò d'amicizia a Paulhan e condivise con lui l'ammirazione per l'artista. Fu quindi a Ungaretti che Giorgio decise di rivolgersi quando, oppresso dai debiti e per evitare che i quadri fossero incamerati dalla proprietaria dello studio e finissero chissà dove, fu costretto a prendere una decisione. In una lettera a Paulhan che Ensabella data giustamente tra fine agosto e inizio settembre del 1921, Ungaretti, che era da poco rientrato a Roma, scrive: "De Chirico vi domanda di fargli un grande piacere. Ha bisogna di denaro e sarebbe disposto a cedere i suoi quadri che avete in custodia[17] per un migliaio di franchi in tutto. Io credo che i nostri amici Breton, Aragon, Soupault (forse Gide) e altri sarebbero disposti a prenderli. Naturalmente, uno di questi quadri rimarrebbe a voi gratuitamente". In seguito a questa lettera Paulhan prese subito contatto con Breton e Éluard suscitando il loro interesse spasmodico: "pare che tu viva su una leggenda [...] cercherò di venire al più presto a trovarti" gli scrive quest'ultimo già l'8 di settembre. Seguono contatti sempre più ansiosi e ravvicinati in attesa del grande affare. Ecco allora che entra in scena Breton, che scrive la sua prima lettera a de Chirico alla fine di novembre. Purtroppo de Chirico non conservava la corrispondenza, quindi non abbiamo le lettere a lui scritte ma solo le sue risposte. Dalla risposta, datata 5 dicembre 1921, capiamo però che la lettera di Breton doveva essere, anche se sincera, estremamente adulatrice, e de Chirico, cui era mancato fin da piccolo l'affetto della madre, non resisteva alle dimostrazioni d'interesse e di apprezzamento[18]: "Ho ricevuto la vostra affettuosa lettera ed essa è stata per me di grande consolazione. Credevo che ci fossero 3 o 4 persone interessate ad acquistare queste tele, ma dato che siete voi solo accetto i 500

14. *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, lettera n. 345, p. 321 e lettera n. 352, p. 330.

15. Paul Guillaume, fin dagli esordi amava presentarsi come artista e pittore lui stesso. Nell'eredità lasciata alla moglie vi sono alcune modestissime opere in stile dechirichiano che Juliette Lacaze tentò di vendere come autentiche negli anni Sessanta [cfr. Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Giorgio de Chirico. Quattro storie con date diverse e una sola morale (1931, 1913, 1914, 1926)*, Scalpendi/Archivio dell'Arte Metafisica, Milano 2016, pp. 55-57]. Ma soprattutto ci si deve interrogare su diversi falsi Modigliani, almeno sei, da lui introdotti nella collezione di Helena Rubinstein verso la fine degli anni Venti.

16. La terrificante e delinquenziale carriera di Juliette è splendidamente narrata in un documentario realizzato dalla Televisione Francese intitolato *Domenica, ou la diabolique de l'art* disponibile sia su YouTube sia in vendita su Amazon.

17. Ungaretti, incaricato da de Chirico aveva ammassato quadri nel suo piccolo appartamento e prima di ripartire li aveva sistemati da Paulhan che aveva uno spazio molto più ampio del suo.

18. Sono tristi e commoventi nello stesso tempo le parole che seguono nella seconda parte della lunga lettera: "Vi ringrazio molto mio caro amico – scrive de Chirico – per l'interesse che mi dimostrate; non sono ahimè! abituato a questo: non ho mai fino ad ora incontrato un uomo o una donna con cui avrei potuto essere sincero, e che mi avrebbe permesso di guardarci negli occhi riconoscendo il nostro valore".

franchi che mi proponete e vi prego vivamente di mandarmeli non appena vi sarà possibile con un assegno su una banca di Roma; se non tardate troppo potrò beneficiare della differenza di cambio che in questo momento è molto sensibile".
È fortissimo il sospetto – per me la certezza – che Breton, Éluard e Paulhan si siano accordati per sottrarre allo sprovveduto artista, alla metà del prezzo già bassissimo che ne chiedeva, quattordici capolavori e quasi sessanta disegni, oltre a tutti i manoscritti del periodo di Parigi.
Non solo non vi sono altre tracce di pagamenti da parte di Paulhan o di altri per quadri di quel gruppo, ma sembra evidente che se Breton con 500 franchi avesse voluto acquistare qualche quadro per sé, avrebbe specificato quali nella sua lettera, e ne resterebbe un'eco nella risposta di de Chirico, almeno sotto il profilo numerico, o comunque si capirebbe che, ceduti quelli a Breton, ne restavano altri. Invece non se ne fa parola e de Chirico scrive, evidentemente in base alle informazioni avute da Ungaretti: "credevo che ci fossero 3 o 4 persone", cioè Breton, Aragon, Soupault, Gide e forse anche Éluard, "ma dato che siete voi solo...". E continua, con la massima, poetica, sincerità: "Mio caro amico, con i 500 franchi che mi manderete lavorerò almeno 40 giorni tranquillamente senza pensare ad altro che alla mia pittura, e spero di produrre almeno 2 tele che conteranno nella storia dell'arte e dello spirito".
Ma quanto valevano, nel dicembre del 1921, 500 franchi (che poi furono anche pagati a rate...) in euro di oggi? tra gli 8.000 e i 10.000 euro e possiamo calcolare un potere d'acquisto di 10.000, visto il cambio favorevole e il basso costo della vita a Roma. Esattamente quanto sarebbe bastato a Giorgio per vivere quaranta giorni senza preoccupazioni
La vera e propria rapina si dipanò in questo modo: Paulhan ebbe, in cambio della sua 'mediazione', *La statue silencieuse*, 1913, 100 x 125 cm), oggi alla Kunstsammlung NRW di Düsseldorf; i tre quadri maggiori, di quasi uguali dimensioni, furono divisi tra Paulhan, Breton e Éluard: la *Piazza con Arianna*, 1913 (137 x 180 cm), oggi al Metropolitan di New York, andò a Paulhan; *L'énigme d'une joie*, 1914 (185 x 140 cm), oggi al MoMA, a Breton, e *La gare Montparnasse*, 1914 (140 x 185 cm), anch'essa al MoMA, a Paul Éluard. È molto probabile che i tre si siano spartiti l'acquisto mettendoci circa 170 franchi ciascuno[19], così come si spartirono disegni, manoscritti e il modello in gesso di Arianna – e qui furono Eluard e Paulhan a fare la parte del leone –, e abbiano poi rivenduto con comune profitto gli altri dieci quadri "minori": la *Tour rose*, 1913, del Guggenheim di Venezia fu venduta a Van Leer della Galerie Bonaparte; *La mélancolie d'un après-midi*, 1913, a Jeanne Boucher, poi alla Galerie Pierre e alla fine fu rilevata da Éluard; *Le printemps*, 1914, fu comprato nel '24 da Colette Jéramec, stretta amica di Breton e della moglie Simone; *Le temple fatal*, fu comprato nel 1927 dall'illuminato collezionista americano Albert Gallatin nell'ambiente surrealista; *L'arc des échelles noires*, 1914 e la *Composizione* coi piedi di gesso, 1914, li prese Éluard, che poi cedette il primo a Breton; *Composizione con freccia*, 1914, fu venduto nei primissimi anni Venti da Jean Paulhan al giovane scrittore Louis Gauthier Vignal e poi finì a Edward James; *Les contrarietés du penseur*, 1915, era sotto il controllo di Breton che lo fece comprare a Gordon Onslow Ford nel 1939, mentre la *Composizione con due teste di manichino*, 1915, apparteneva prima della Seconda guerra mondiale alla sorella di Pierre Naville, surrealista e stretto collaboratore di Breton.

A questo punto il cerchio si chiude e si capiscono tante cose dei burrascosi rapporti che de Chirico ebbe poi con Breton e con i surrealisti. Ma forse più grave dell'espropriazione materiale che Paul Guillaume e la "bande à Breton" esercitarono su un artista di genio, ma infantile e sprovveduto, fu l'espropriazione intellettuale che impedì alla pittura metafisica di de Chirico, fino a tempi recenti, di affrancarsi dalla condizione vassalla di "base del Surrealismo" e di affermare in pieno la propria autonomia poetica, grandiosità di concezione e assoluta originalità. Ma questo è un altro discorso.

Nota

La redazione del *Catalogo Ragionato* ha permesso di accertare l'esistenza di un inventario della Galleria Paul Guillaume. Di questo inventario non sappiamo esattamente quando sia stato iniziato. Esso non esisteva ancora il 4 novembre del 1914, quando Paul Guillaume manda a Stieglitz a New York 17 opere del suo magazzino, tra cui cinque quadri di de Chirico, senza indicare il numero di inventario (*CR*, I, 2, p. 112), ma esisteva già il 7 dicembre 1920, data di una lettera di Henri-Pierre Roché al collezionista americano John Quinn, nella quale sono elencati con il titolo e il numero di inventario quattro quadri di de Chirico visti da Guillaume. L'etichetta con il numero di inventario era, sembra, un'etichetta di stoffa piccola e rettangolare applicata sopra la precedente etichetta della galleria, e sulla quale era stampigliato un numero progressivo mediante un timbro a scorrimento automatico.

19. Per avere idea delle proporzioni, l'anno seguente de Chirico avrebbe ceduto a Breton *Le Revenant* del 1918 per 1.000 franchi, ed era un prezzo di favore.

Dalla lettera di Roché a Quinn conosciamo i numeri di inventario di:

- I, 2, 01. *Les plaisirs du poète*, 1912. **Inventario 702**
- I, 3, 20. *Mélancolie et mystère d'une rue*, 1914. **Inventario 704**
- I, 3, 46. *L'énigme de la fatalité*, 1914 [col titolo *L'angoissant voyage*]. **Inventario 703**
- I, 4, 09. *Le chant d'amour*, 1914. **Inventario 707**

Dallo spoglio dei retri che si è potuto effettuare sui quadri eseguiti fino alla partenza per l'Italia a fine maggio del 1915, solo tre etichette risultano conservate, sui seguenti quadri:

- I, 3, 07. *La promenade du philosophe*, 1914. **Inventario 746** (fig. 1)
- I, 3, 44. *Nature-morte turino printanière*, 1914. **Inventario 7 [...]** cifre illeggibili.
- I, 4, 06. *Prospettiva con giocattoli*, 1914. Venduto a Breton circa 1920. **Inventario 768**
- I, 4, 26. *Les deux sœurs*, 1915. Venduto a Éluard nel 1925 circa. **Inventario 772**

1. Etichetta del dipinto I, 3, 07,

Paolo Baldacci

Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)

Fu Roland Penrose, nel suo *Portrait of Picasso* (Lund Humphries, London 1957), a pubblicare per primo come opera di de Chirico un disegno a penna su carta, 32,5 x 23,5 cm, non firmato, allora appartenente a Eric Estorick, che ritraeva in modo molto caricaturale Serge Férat, Hélène d'Oettingen, Pablo Picasso e Léopold Survage seduti a un tavolo rotondo con alle spalle il famoso autoritratto del Doganiere Rousseau che ornava le sale delle "Soirées de Paris" a Montparnasse (fig. 1).

Ripreso nel 1981 come illustrazione a p. 13 del secondo tomo (quello bibliografico) della mostra dedicata a Giorgio de Chirico dalla GNAM di Roma a cura di Pia Vivarelli, e successivamente da William Rubin, nella retrospettiva su de Chirico nel 1982 al MoMA di New York e alla Tate di Londra, il disegno, accettato da tutti[1], è oggi famosissimo e nessuno ne ha mai messo in dubbio l'autografia. Esso fa il paio con un disegno caricaturale più piccolo (fig. 2, 26,5 x 16,6 cm), stilisticamente identico, ritraente Picasso in piedi e che apparteneva allo stesso Penrose[2]. In ambedue i casi non si hanno notizie sulla provenienza né date di acquisto[3].

Nel corso della preparazione del *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, riflettendo su questi disegni, generalmente datati al primo inverno di guerra tra il 1914 e il 1915, mi sono convinto che non siano di de Chirico e che vadano invece attribuiti ad Alberto Savinio[4]. Le ragioni sono molte, tutte convincenti, e cercherò di esporle in ordine logico e succinto, inserendo nello stesso tempo l'esecuzione dei disegni nel contesto degli ultimi mesi parigini dei fratelli de Chirico e del gruppo delle "Soirées", periodo al quale certamente va datato.

Lo scoppio della guerra, il primo agosto del 1914, mutò rapidamente la vita frenetica della Ville Lumière. Soprattutto tra fine agosto e metà settembre la pressione dell'esercito tedesco, attestato a 40 km dalla città, fu fortissima, e circa un milione di abitanti, tra cui la famiglia de Chirico, insieme a Paul Guillaume, si rifugiarono al nord verso le coste della Normandia e fecero ritorno solo dopo la vittoria riportata dal Generale Joseph Simon Gallieni nella prima battaglia della Marna (12 settembre). In quel periodo anche Apollinaire aveva lasciato Parigi per il Midi dove si sarebbe arruolato volontario in dicembre. Il disegno più grande, che ritrae i pochi frequentatori rimasti nei locali ormai in crisi delle "Soirées", va sicuramente attribuito a dopo la partenza di Apollinaire (3 settembre 1914) e il rientro dei de Chirico a Parigi (metà settembre 1914), e più probabilmente, come vedremo, alla metà di gennaio del 1915. In genere esso viene utilizzato come prova di una frequentazione in quel

1. *Giorgio de Chirico 1888-1978*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 11 dicembre 1981-3 gennaio 1982), a cura di Pia Vivarelli, vol. II, De Luca editore, Roma 1981, p. 13; William Rubin, *De Chirico and Modernism*, in *De Chirico*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 30 marzo-29 giugno 1982), a cura di William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1982, p. 66; Paolo Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, D 57, p. 203.

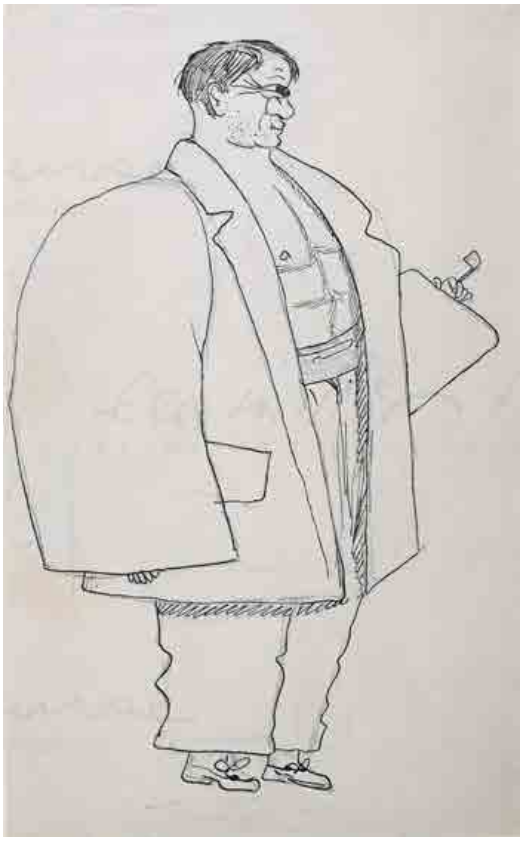
2. Victoria Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, Maretti, San Marino, 2017, p. 70 e p. 75.

3. Assenti in V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom*, cit.

4. Questa era anche l'opinione di Gerd Roos quando stabilimmo insieme la lista delle opere da accettare o da espungere.

1

2



1. Alberto Savinio, *Serge Férat, Hélène d'Oettingen, Pablo Picasso, Léopold Survage*, matita e penna su carta 32,5 x 23,5 cm (gennaio 1915). Courtesy Lee Miller Archives & The Penrose Collection, Lewes, Uk

2. Alberto Savinio, *Pablo Picasso*, matita e penna su carta, 26,5 x 16,6 cm (1915). Courtesy Lee Miller Archives & The Penrose Collection, Lewes, Uk

periodo tra Picasso e de Chirico più intensa di quanto i due abbiano voluto ammettere[5]. La prova è in sé fragile, ma esiste un documento epistolare importante che potrebbe riferirsi all'occasione che diede luogo a questo disegno e che ci informa su almeno un pranzo, nella sede delle "Soirées", a cui parteciparono sia Picasso sia i due fratelli de Chirico. Si tratta di un'affettuosa e scherzosa lettera[6] ad Apollinaire da parte di Hélène d'Oettingen, la famosa Baronessa che col sedicente fratello o cugino, sicuramente compagno e amante, Serge Jastrebzoff (in arte Serge Férat), manteneva e lautamente finanziava "Les Soirées de Paris". La lettera, inviata al poeta mentre si trovava a Nîmes[7], non è datata e manca la busta, che con il timbro postale avrebbe potuto darci indicazioni più precise, ma contiene informazioni sufficienti per stabilire un periodo preciso.
"Caro Guillaumino [*in italiano nel testo*] – scrive Hélène –, aujourd'hui j'ai porté (moi-même) à M. Level (!)[8] qui ne m'as pas vu ... les 6 N° de [*sic*] Soirées de P. 1 sac de bonbons et 1 Kilo de chocolat: le tout pour vous. / Si je vous énumère ainsi les objets envoyés, c'est parce que j'ai vu dans la loge de la concierge de M. Level un gros gars qui avait l'air de détester M. Level et d'adorer le chocolat. [...]. Mon cher ami, nous pensons souvent à vous, à nous tous, et à notre avenir qui sera bien arayeux [*sic*]! / Je vous embrasse et prie de ne pas m'oublier / Héléne"[9].
In calce alla lettera seguono alcune righe autografe di ciascuno degli amici presenti, che riportiamo nell'ordine, tradotte

5. John Richardson, *A Life of Picasso. 1907-1917: The painter of Modern Life*, vol. II, Random House, New York 1996, pp. 368-369.

6. Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes. 1903-1918*, a cura di Laurence Campa e Peter Read, NRF Gallimard, Parigi 2009, pp. 627-628.

7. Partito da Parigi il 3 settembre, Apollinaire si era recato a Nizza, dove solo il 4 dicembre fu accettato come volontario dal locale ufficio di reclutamento e inviato a Nîmes in forza al 38° reggimento di artiglieria di campagna. Terminato il periodo d'istruzione, nel gennaio del 1915 fu inserito nel plotone degli allievi ufficiali di riserva del medesimo corpo, sempre a Nîmes.

8. André Level (1863-1947) era un imprenditore collezionista e mecenate francese, fondatore nel 1904 del primo fondo di investimento in arte moderna (ironicamente intitolato *La peau de l'ours*). Level incontrò Apollinaire il 17 febbraio 1915 a Nîmes e gli consegnò il pacco, quindi la lettera deve essere di non molto tempo prima, probabilmente di metà gennaio, visti gli auguri di de Chirico per il nuovo anno. I sei numeri delle "Soirées" dovevano sicuramente essere sei copie dell'ultimo numero della rivista (numero doppio di luglio-agosto 1914), uscito ai primi di settembre, quando Apollinaire era già partito per il sud.

9. [Caro Guillaumino, oggi ho portato (io stessa) al signor Level (!) che non mi ha visto ... i 6 numeri delle Soirées de P[aris]. 1 sacco di dolcetti e 1 Kilo di cioccolata: tutto per voi. / Se vi elenco le cose inviate in questo modo è perché nello stanzino della portinaia del Signor Level ho visto un gran ragazzone che aveva l'aria di detestare il signor Level ma di adorare la cioccolata. / [...]. Mio caro amico, noi pensiamo spesso a voi, a noi tutti, e al nostro avvenire che sarà ben radioso! Vi mando un bacio e prego che non mi dimentichiate / Hélène].

3

3. Giorgio de Chirico, caricatura per "La Ghirba", n. 2, 14 aprile 1918

in italiano: Picasso ("*Mio caro amico Guillaume, avresti dovuto vedere il signor Level vorrei io essere al suo posto. Da qui ti mando un bacio caro amico mio. Il tuo Picasso*"); Férat ("*Anch'io / tuo Serge*"); de Chirico ("*Vi auguro un anno felice e allori bellicopoetici* [*sic*] *sulla vostra lira strategica; il vostro devotissimo discepolo e vigliacco servitore che ha paura di confessare la sua mancanza di energia / Giorgio de Chirico*"); Savinio ("*Mio caro amico, come vedete, siamo in visita dalla nostra affascinante amica e non facciamo altro che pensare e parlare di voi, vostro Albert Savinio*"). Survage ("*Abbiatevi i miei migliori auguri per la vostra nuova carriera militare, Léopold Survage* [*sic*]). E la Baronessa conclude: "*Mio caro amico scusate lo spirito idiota della nobile assemblea, che però vi ama molto / Hélène*". Come si capisce (vedi nota 8) dalle indicazioni interne alla lettera, essa fu probabilmente scritta poco dopo la metà di gennaio del 1915. Il testo stesso, alquanto goliardico, e la sua conclusione ci dicono che l'atmosfera della cena, dopo lo scampato pericolo della prima battaglia della Marna, doveva essere rilassata e un po' *bête*, come dicono i francesi, o "idiota" come precisa la Baronessa, molto adatta a una caricatura nella quale i protagonisti sono ritratti e caratterizzati in modo impietoso ma perfettamente azzeccato.

Ritengo quasi certo che il disegno sia stato realizzato in quell'occasione, e che l'autore sia uno degli unici due personaggi non raffigurati: Giorgio o Alberto.

Giorgio va tuttavia escluso. Quel segno a penna, calligraficamente così preciso nei contorni e nei dettagli non gli appartiene. La 'caricatura', inoltre, non ha mai fatto parte dei suoi interessi, anche per motivi di indole psicologica: il *portrait charge*, come lo chiamano i francesi, ha lo scopo di caricare, per deriderli, i tratti somatici indicativi di una psicologia e di un habitus caratteriale, e de Chirico, per come li conosciamo dalla sua corrispondenza, aveva rapporti col prossimo di una spontaneità esagerata e quasi infantile, sia quando manifestava attaccamento e affetto, sia quando voleva esprimere distacco, ed era incapace di qualsiasi fredda analisi psicologica. Esattamente il contrario di suo fratello Alberto, acutissimo e quasi crudele osservatore, quindi naturalmente portato ad essere un caricaturista, sia come disegnatore, sia poi come scrittore.

I pochissimi disegni caricaturali, anche se non ritratti veri e propri, che conosciamo di Giorgio sono vere e volute asinerie da caserma, con un tratto pesante e per nulla raffinato (fig. 3). In qualche disegno con intenti ironici del periodo ferrarese ritrae sé stesso o l'amico De Pisis, in fogli che non mostrano nessuna affinità con queste notevolissime caricature parigine (figg. 4-5).

È invece ben documentato che Alberto aveva l'abitudine di eseguire regolarmente caricature dei presenti nelle riunioni di quel periodo: lo riferisce anche Apollinaire, che parla con ammirazione delle sue "remarquables caricatures" nella breve cronaca di uno dei *Déjeuner des amis du dimanche* che si tenevano a Montmarte nel giugno e luglio 1914[10].

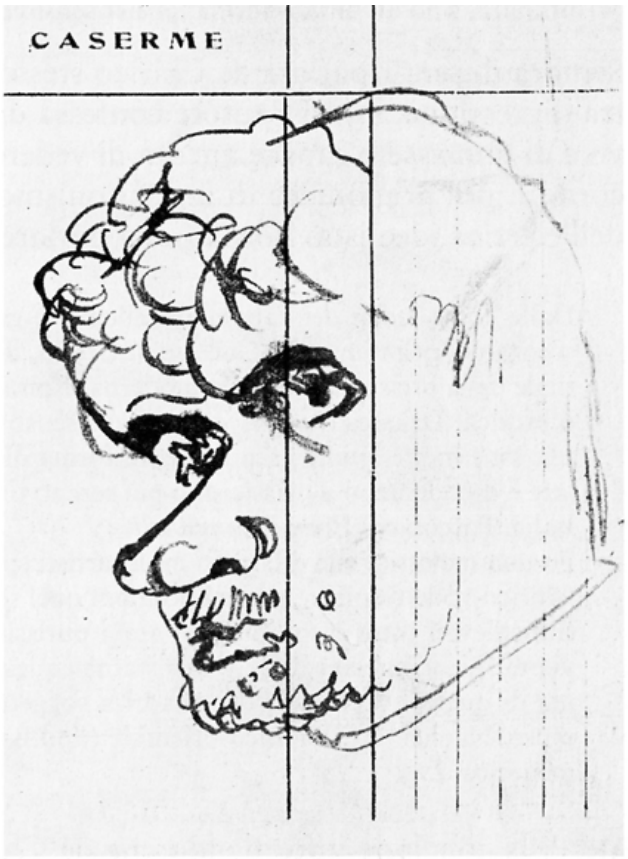
L'attribuzione ad Alberto si può confermare anche stilisticamente attraverso il raffronto con un disegno a penna acquerellato (già appartenente ad Alberto Magnelli), che è forse l'unica delle opere su carta rimaste di Savinio che possa essere attribuita con riserva al 1914-1915 e messa in relazione con i

10. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 260, con bibliografia a p. 267, note 99 e 100 (vedi anche Guillaume Apollinaire, *Les Arts. Dessin et musique*, "Paris-Journal", 7 luglio 1914, in Id., *Œuvres en prose complètes*, Vol. II, NRF Gallimard, Parigi 1991, pp. 811-812).

suoi studi per le scene dei *Chants de la Mi-Mort* (fig. 6).
In conclusione, il segno è identico a quello di Savinio, come sono identici i tratteggi delle ombreggiature. Resta da notare che il disegnatore ha rappresentato una tavola imbandita con cinque posti a sedere, uno dei quali, dalla parte di chi guarda e disegna, è vuoto. Perché un posto solo e non due, dato che erano presenti ambedue i fratelli? Enigma solo apparente. Toccherà al lettore risolverlo.

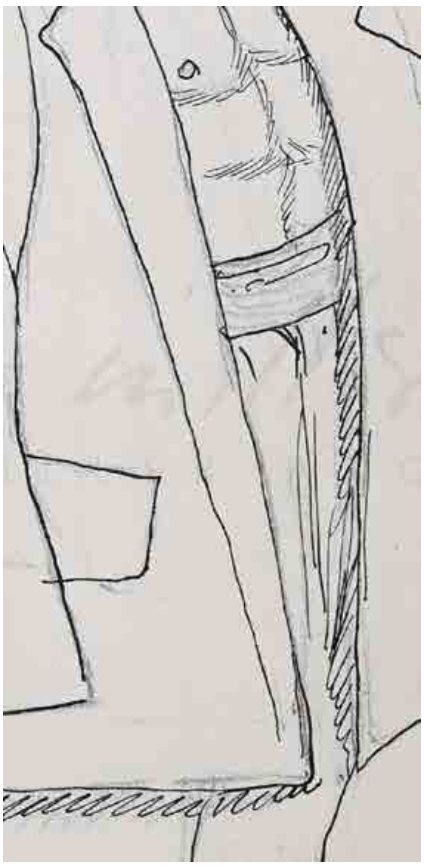
4

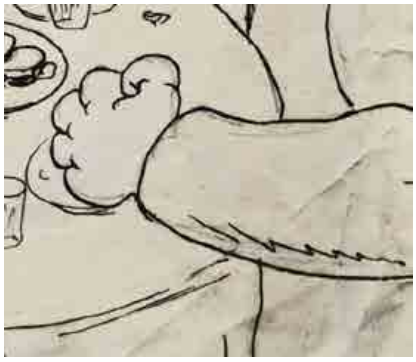
5



6

4. Giorgio de Chirico, Autoritratto di de Chirico dedicato a De Pisis, matita su carta (1916)
5. Giorgio de Chirico, Ritratto di De Pisis, matita su carta, 1916
6. Alberto Savinio, *Senza titolo*, 13,5 x 10,3 cm (1914-15?)





In queste illustrazioni sono messi a raffronto particolari grafici e stilistici delle due caricature e dei due disegni di Savinio. Si può vedere come il tratteggio delle ombreggiature sia praticamente uguale a quello che troviamo nel disegno di figura 6 (le due finestre e la chiave). Infine, il contorno tondeggiante del pugno chiuso di Survage appoggiato al tavolo è molto vicino a quello di un piede tratto da un disegno di Alberto attribuibile al 1925-1926 (Cfr. Pia Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Electa, Milano 1996, p. 232, 1925-26/7).

Gerd Roos

Vier Photographien von 1916 nach Gemälden von Giorgio de Chirico: « collection et procédé Paul Guillaume »[1]

Während des Ersten Weltkriegs konnte man Gemälde von Giorgio de Chirico nur vereinzelt in einigen wenigen Privatsammlungen zu Gesicht bekommen. Ikonographisch oder stilistisch zusammenhängende Werkblöcke der *pittura metafisica* ließen sich zwischen Mitte 1915 und Ende 1918 allein in Paris und in Ferrara studieren: hier in der Wohnung des Künstlers, dort in der Galerie von Paul Guillaume. Der Maler und der Kunsthändler haben sich wohl Anfang 1914 in der *ville lumière* durch die Vermittlung von Guillaume Apollinaire kennengelernt. Alsbald entwickelt sich nicht nur eine enge Freundschaft, sondern auch eine erfolgreiche wirtschaftliche Zusammenarbeit. Die Verbindung währt gut zwei Jahrzehnte und endet erst mit dem plötzlichen Tod des Kunsthändlers im Oktober 1934. Dabei gestaltet sich ihr Verhältnis alles andere als konfliktfrei, gerade weil Persönliches oft untrennbar mit Geschäftlichem verflochten ist. Obwohl die Beziehung für beider Biographien von kaum zu überschätzender Bedeutung war, ist sie merkwürdigerweise bis heute nicht umfassend erzählt worden.

Eine Facette dieser Geschichte ist die frühe nationale und internationale Vermittlung der metaphysischen Bildwelt durch ein Medium, dem in der Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt wird: die Photographie. Der Grund dafür ist leicht zu benennen: Materiell sind nahezu keine Exemplare dieser Art von visuellen historischen Zeugnissen aus den 10er Jahren überkommen, obgleich sie in schriftlicher Form sehr wohl dokumentiert sind. Dabei ist davon auszugehen, dass es überhaupt nur eine geringe Anzahl von Aufnahmen gegeben hat. Das professionelle Photographieren von Gemälden ist nämlich aufwendig und kostspielig, es stellt tatsächlich eine echte Investition dar. Die Abzüge von Glasnegativen werden denn auch von ihren Eignern als seltene und kostbare Preziosen sorgsam gehütet. Vor diesem Hintergrund gilt es, mit Blick auf vier solcher Photographien drei Episoden oder 'Momente' zu skizzieren, deren innerer Konnex erst in der Zusammenschau zu Tage tritt.

1. Nach ihrer Mobilisierung im Mai 1915 werden de Chirico und sein Bruder Alberto Savinio in Ferrara stationiert. Dort wenden sie viel Energie auf, um sich mit Schriftstellern und Künstlern in ganz Italien zu vernetzen. Während sich der geistige Austausch unter Autoren mit Hilfe des postalischen Versands von Publikationen oder Manuskripten technisch betrachtet problemlos organisieren ließ, stellt sich hingegen für jeden Maler ein besonderes Problem. So berichtet de Chirico am 12. März 1916 dem einflussreichen Schriftsteller Giovanni Papini in Florenz:

> Non sono ancora riuscito a far fotografare i miei quadri. Una riproduzione ben fatta qua a Ferrara, mi costerebbe troppo cara (9 lire per quadro). Scrissi già due volte a « Guillaum' Parigino » chiedendogli delle fotografie ma egli, sospettoso, non me ne manda[2].

∗ Redazione a cura dell'autore.

1. Wir danken Maria Grazia Messina und Martin Weidlich für die kritische Durchsicht des Manuskriptes.

2. Giorgio de Chirico: *Lettere 1909-1929*. [A cura di Elena Pontiggia. Biblioteca d'arte contemporanea 37]. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, S. 85, Dokument 44.

Erst am 26. April kann er Papini endlich eine umfangreiche Sendung ankündigen:

> Ho ricevuto da Paul Guillaume quattro fotografie di miei quadri.
> Te le manderò domani.
> Ho fatto inoltre, qui a Ferrara, un disegno *I Vaticinatori* che vorrei donarti [...]. Così avrai cinque documenti del mio ente creante; essi non sono che una minima parte di ciò che faccio, tanto piú che cambio continuamente, ma per te basterà [...]. Potresti anche scrivere senza vedere nessuna fotografia. Ogni qualvolta mi è capitato sotto gli occhi un tuo scritto ho sempre osservato una potenza di intuizione che sa scorgere anche ciò che accade dietro i muri, per dire come il nostro buon amico Nietzsche; e ciò basta [...].
> Se tu volessi scrivere qualche cosa su di me ora, mi faresti un gran piacere e nello stesso tempo mi renderesti un gran servizio; il mio mercante di Parigi sta organizzando a Londra un'esposizione di miei quadri e un tuo articolo mi farebbe un gran bene[3].

Mit der – trotz aller Anbiederung vergeblichen – Hoffnung auf einen substantiellen Essay aus der Feder des berühmten Autors ist fraglos die unausgesprochene Erwartung verbunden, in einer bürgerlichen Tageszeitung wie *IL RESTO DEL CARLINO* oder einer avantgardistischen Zeitschrift wie *LA VOCE* wenigstens eine jener vier Aufnahmen reproduziert zu sehen. Der Bedeutung dieser Art von Vermittlung und Verbreitung seiner Bildkunst dürfte sich de Chirico jedenfalls bewusst gewesen sein. Paul Guillaume wiederum könnte die vier Aufnahmen im Kontext der erwähnten, am Ende wahrscheinlich nicht realisierten Ausstellung in London angefertigt haben. In diesem Fall wären sie auf das Frühjahr 1916 zu datieren und hätten wohl seinen dortigen Partnern einen Eindruck von den vorgesehenen Exponaten vermitteln sollen. Welche vier Gemälde aber sind überhaupt photographiert worden? Eine Teilantwort gibt de Chirico selbst, als er Papini am 19. Oktober desselben Jahres um eine Gefälligkeit bittet:

> Si sta preparando una monografia di me e dei miei quadri. Mi potresti mandare due di quelle fotografie che ti inviai, e precisamente quelle che hanno i titoli di: *Le Vaticinateur* et *Les mannequins de la tour rose*[4]; scusami se ti disturbo così spesso; [...][5].

Allem Anschein nach sind die Titel der Gemälde also auf den Rückseiten der jeweiligen Photographien notiert worden – ob von de Chirico selbst oder von Paul Guillaume ist allerdings nicht zu klären, da sich keiner jener vier Abzüge erhalten zu haben scheint. Deshalb bleibt vorerst auch die Frage offen, welche Gemälde die beiden anderen Aufnahmen vorstellen, über die Papini seit Frühjahr 1916 verfügen konnte.

2. Im Sommer des gleichen Jahres nimmt der in Zürich aktive Dadaist Tristan Tzara Kontakt zu den Dioskuren auf und bittet sie um Mitarbeit an der geplanten Zeitschrift *DADA*. Savinio sagt nicht nur zu, sondern erkundigt sich am 6. Juli 1916 auch bei ihrem Freund, dem Maler und Essayisten Ardengo Soffici:

> Hai ancora il tempo e la possibilità di preparar qualche articolo per una rivista svizzera? Il direttore mi scrive chiedendomi articoli, collaboratori ed amicizia. Egli s'è rivolto a me dopo essere stato a Parigi ove conobbe P. Guillaume che gli diede il mio indirizzo a Ferrara[6].

In den folgenden Wochen und Monaten entwickelt sich ein reger Austausch zwischen Zürich und Ferrara. Ende September oder Anfang Oktober 1916 entwirft Tzara in fehlerhaftem Französisch einen Brief, in dem er Savinio unter anderem über die Künstler zu unterrichten gedenkt, die ab dem 1. Dezember in der Dada-Ausstellung der *Galerie Neupert* vertreten sein würden – oder eben auch nicht:

> Nous regretons beaucoup que les italiens ne ~~puisses~~ sont pas represente, ~~peutetre~~ j'attends encore la réponse de M Guillaume, il expose peut etre Chirico, dont j'ai vu des photos amirable ![7]

Zwar stellt der Pariser Kunsthändler letzten Endes kein einziges Gemälde zur Verfügung, aber er unterstützt die Initiativen von Tzara in anderer Form. In einem auf den 2. März 1955 datierten und unseres Wissens bis heute unveröffentlichten

3. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 87, Dokument 47.

4. Das zuletzt genannte Gemälde wird bis heute vielfach unter diesem Doppeltitel geführt: *Les mannequins de la tour rose / Le Duo*. Der zitierte Satz lässt keinen Zweifel an dem originalen Titel des Bildes. Die zweite Bezeichnung *Le Duo* ist im Übrigen erst seit Mitte der 1920er Jahre nachweisbar.

5. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 101, Dokument 58. Die angekündigte Monographie, deren Autor unbekannt bleibt, ist nicht realisiert worden.

6. Maria Carla Papini [Hg.], "*Alberto Savinio – Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*", in: *PARADIGMA*, Firenze, N° 4, 1982, S. 323-373; hier S. 335-336.

7. Das Manuskript ist partiell reproduziert in Raoul Schrott: *Dada 15/25*. Haymon Verlag, Innsbruck 1992, S. 68.

« Memorandum » weiß dieser über die während des Kriegs in Zürich verbrachten Jahre zu berichten:

> I received during this time several letters from Paul Guillaume who was interested in the works of Chirico and, in 1916, four photographs, "Le Vaticinateur", "Les amis [sic] de la Tour Rouge" (often called, since, "Le Duo"), "Le Mauvais Génie d'un roi" and "Le Tourment du Poète". I have published "Le Mauvais Génie d'un Roi" in Dada 2 (Zurich 1917) and I believe that this was the first time that a work of Chirico was reproduce[8].

Tatsächlich erweist sich die Erinnerung von Tzara in einem Punkt als trügerisch. Das im Dezember 1917 in der Zeitschrift *DADA 2* reproduzierte Gemälde hatte er bereits in dem schmalen Katalog abgebildet, der im Januar desselben Jahres anlässlich der epochalen Dada-Ausstellung in Zürich erschienen war[9]. Auch damit ist er nicht der Erste, der ein Bild von de Chirico reproduziert hat: Dieses Verdienst kommt den Redakteuren der Tageszeitung *CARAS Y CARETAS* in Buenos Aires zu: Sie haben in der Ausgabe vom 25. April 1914 das Gemälde *L'énigme d'une journée* abgebildet[10].

Ungeachtet dessen können wir heute sagen: Dank jener vier Photographien müssen die Kenntnisse des frühen Œuvres von de Chirico im Kreis der Zürcher Dadaisten im Spätsommer 1916 deutlich größer gewesen als man bisher angenommen hat. Ikonographisch betrachtet dürfte vor allem der 1914 und 1915 in Paris konzipierte *manichino* auf großes Interesse gestoßen sein, zumal er sowohl in seiner 'antiken' wie auch in seiner 'modernen' Gestalt präsent war.

Festzuhalten bleibt schließlich: Sowohl Tzara in Zürich als auch Papini in Florenz haben 1916 auf direktem oder auf indirektem Weg jeweils vier Photographien von Paul Guillaume aus Paris erhalten. Mindestens zwei von ihnen stellen jeweils das gleiche Gemälde vor: *Le Vaticinateur* und *Les mannequins de la tour rouge*.

3. Die zunehmende Digitalisierung von Nachlässen aller Art fördert immer wieder Überraschungen zu Tage. So haben sich im Archiv des *Musée Picasso* in Paris vier historische Photographien nach Gemälden von de Chirico erhalten. Die Abzüge gehören offensichtlich zusammen, wie bereits ihre fortlaufenden Inventarnummern anzeigen:

APPH12750 für *Les mannequins de la tour rouge* (fig. 1)[11]
APPH12751 für *Le vaticinateur* (fig. 2)[12]
APPH12752 für *Le tourment du poète* (fig. 3)[13]
APPH12753 für *Le mauvais génie d'un roi* (fig. 4)[14]

Darüber hinaus handelt es sich bei allen vier Aufnahmen um Silbergelatineabzüge, deren Formate fast bis auf den Millimeter genau identisch sind. Schließlich sind sie alle durch die gleiche Eigentümlichkeit am unteren Rand des Papiers gekennzeichnet. Zur Rechten ist dort unübersehbar mit einem Stempel in violetter Farbe das Copyright aufgebracht worden: « *collection et procédé PAUL GUILLAUME* ».

Dieses Copyright mag auf den ersten Blick unspektakulär erscheinen. Sollte man nicht erwarten, bei einem Galeristen, der sich engagiert um die - wie man damals auf Französisch sagte - *propagande* für 'seine' Künstler bemühte, des Öfteren auf derartige Aufnahmen zu stoßen? Tatsächlich lässt sich bis heute nur eine Handvoll weiterer Photographien dieser Art nachweisen. Sie stammen alle aus dem Nachlass von Picasso und befinden sich ebenfalls im Archiv des *Musée Picasso*. Stets am unteren Bildrand mit dem gleichen Stempelaufdruck « *collection et procédé PAUL GUILLAUME* » versehen, stellen sie eine Reihe jener afrikanischen und ozeanischen Kultobjekte vor, die damals summarisch als « *Art nègre* » bezeichnet wurden[15]. Einige dieser Aufnahmen verwendet Paul Guillaume für seinen luxuriösen, auf 63 Exemplare limitierten Bildband *Sculptures Nègres*[16], der im April 1917 in Paris in Druck geht.

Durch eine Schenkung der Erben von Picasso gelangten alle diese Photographien, sowohl diejenigen der Ölgemälde als auch diejenigen der Holzplastiken, 1992 in das Archiv des heutigen *Musée Picasso*. Wann und von wem der Künstler die

8. Tristan Tzara, "*Some Remarks on a Painting of de Chirico*", Typoskript, S. 4. Eine Photokopie dieses Dokuments befindet sich im *Archivio dell'Arte Metafisica*, Mailand. Einige der erwähnten Schreiben von Paul Guillaume aus dem Zeitraum vom 22. April bis zum 3. Oktober 1916 sind auszugsweise publiziert worden in Michel Sanouillet: *Dada à Paris*. [Nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet]. Flammarion, Paris 1993, S. 603-604, n° 193 bis n° 197.

9. Zürich: *Erste Dada-Ausstellung: Modernste Malerei, Negerplastik, Alte Kunst*. [Katalog]. Galerie Corray, Januar-Februar 1917, Tafel 3.

10. Vgl. Anne Greeley, "*Reconsidering Giorgio de Chirico's early exhibition history: 'The red tower' and 'The enigma of a day'*", in: *BURLINGTON MAGAZINE*, London, Volume CLIX, N° 1375, October 2017, S. 807-811.

11. Abrufbar unter: https://www.photo.rmn.fr/archive/07-531817-2C6NUoJNX056.html

12. Abrufbar unter: https://www.photo.rmn.fr/archive/07-531818-2C6NUoJNXYKS.html

13. Abrufbar unter: https://www.photo.rmn.fr/archive/07-531818-2C6NUoJNXYKS.html

14. Abrufbar unter: https://www.photo.rmn.fr/archive/07-531820-2C6NUoJNXUCG.html

15. Diese Photographien sind unter dem Stichwort « Paul Guillaume » abrufbar auf der Webseite: https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home [zuletzt besucht: 31. August 2022].

16. Paul Guillaume: *Sculptures Nègres*. [24 Photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire]. Chez Paul Guillaume, Paris 1917.

1

2

3

4

1. Nach Giorgio de Chirico, *Les mannequins de la tour rouge*, 1915, Silbergelatineabzug, 24 x 18,1 cm, Paris, *Musée Picasso*, Inv. APPH12750. Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage

2. Nach Giorgio de Chirico, *Le vaticinateur*, 1915, Silbergelatineabzug, 24 x 17,9, Paris, *Musée Picasso*, Inv. APPH12751. Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage

3. Nach Giorgio de Chirico, *Le tourment du poète*, 1914, Silbergelatineabzug, 22,7 x 16,8 cm, Paris, *Musée Picasso*, Inv. APPH12752. Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage

4. Nach Giorgio de Chirico, *Le mauvais génie d'un roi*, 1914, Silbergelatineabzug, 20,8 x 17,0 cm, Paris, *Musée Picasso*, Inv. APPH12753. Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage

Aufnahmen einst erhalten hat, ist indes nicht dokumentiert. Allerdings liegt die Vermutung mehr als nahe, dass er sie direkt von dem befreundeten Kunsthändler erhielt, und zwar wahrscheinlich noch um 1916 oder 1917. Dafür spricht auch, dass auf der Rückseite von zwei Aufnahmen die exakten Abmessungen der jeweiligen Gemälde vermerkt sind, wie uns die Archivarin Laura Couvreur freundlicherweise mitteilt:

Zu der Aufnahme von *Les mannequins de la tour rose* notiert sie:

> Cachet au recto, en bas à droite : "collection et procédé PAUL GUILLAUME" [...]
> Annotation tapuscrite au dos, centrée en haut : "Giorgio de CHIRICO : 59 x 81 centimètres."

Und über die Aufnahme von *Le Vaticinateur* merkt sie an:

> Cachet au dos, centré : "collection et procédé PAUL GUILLAUME" [...]
> Annotation tapuscrite au dos, centrée en haut : "CHIRICO : Le Vaticinateur. 70 x 89 centimètres"[17].

Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind technische Daten dieser Art erst seit den 30er Jahren nach und nach für jedermann zugänglich veröffentlicht worden. Sofern sie also zeitnah auf die Abzüge getippt worden sind, können die Angaben zu den Abmessungen nur von Paul Guillaume stammen: Alle photographierten Gemälde haben sich wenigsten bis 1922, eines sogar noch bis 1934 in seinem Besitz befunden. Es bleibt aber unklar, warum derartige Daten nur auf zwei von vier Abzügen notiert sind.
Auf jeden Fall sind die vier Aufnahmen ein weiteres Zeichen für das frühe Interesse und die große Aufmerksamkeit, die Picasso dem noch schmalen Œuvre des knapp ein Jahrzehnt jüngeren de Chirico geschenkt hat.

4. Es ist fraglos alles andere als ein Zufall, dass die vier Photographien aus dem *Musée Picasso* genau jene vier Gemälde wiedergeben, welche uns bereits im Zusammenhang mit Tzara und – in Teilen - mit Papini begegnet waren. Die gleiche Herkunft aller Aufnahmen deutet darauf hin, dass es sich jeweils um vier Abzüge derselben vier Glasnegative handelt: Ein Satz ging 1916 an de Chirico in Ferrara, ein weiterer an Tzara in Zürich, ein dritter an Picasso in Paris und ein vierter dürfte im Besitz von Paul Guillaume geblieben sein. Nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse handelt es sich um die erste Serie derartiger Aufnahmen überhaupt. Ihre nationale und internationale Verbreitung unter den Bedingungen des Krieges eröffnet eine neue Facette der frühen Rezeption der *pittura metafisica*.
Der Name des Photographen ist nicht dokumentiert, aber die Vermutung liegt nahe, dass es sich um Paul Guillaume selbst handelt. Dass er um 1916 mit der Kamera arbeitet, belegt eine Gruppe von Aufnahmen, die Apollinaire in verschiedenen Situationen vorstellt: im Krankenhaus ebenso wie in den Räumen der *Galerie Paul Guillaume* vor einer Wand mit Gemälden von de Chirico[18].
Darüber hinaus ist offensichtlich, dass die Aufnahmen nicht in einem professionell betriebenen Photostudio gemacht worden sind. So ist *Le Vaticinateur* ist nicht zentriert, nach oben und nach rechts hin nicht bildfüllend aufgenommen worden, sondern lässt hier den Hintergrund erkennen. Eine solche ‚Verschwendung' wäre nicht weiter bemerkenswert, wenn das Gemälde durch diese Positionierung zur linken Seite hin nicht signifikant beschnitten worden wäre. *Le Tourment du poète* wiederum wird nicht plan, sondern leicht verkantet ins Bild gesetzt. Für die Aufnahme ist das Gemälde zudem nicht einmal entrahmt worden – was für uns den Vorteil hat, den ursprünglichen Rahmen vorgeführt zu bekommen. In dieser Hinsicht ist die Aufnahme ein singuläres historisches Dokument.
Die vier Aufnahmen geben somit nicht nur einfach die vier bekannten Gemälde gestochen scharf in ihrem Urzustand wieder, sondern darüber hinaus 'erzählen' sie auch etwas über die Umstände ihrer Genese, über die – ersten? – Versuche von Paul Guillaume als Reproduktionsphotograph.

5. Der Vergleich zwischen der 1916 angefertigten Aufnahme von *Les mannequins de la tour rose* mit dem heutigen Zustand des Gemäldes offenbart einen gravierenden Unterschied: Damals war weder die Signatur "g. de Chirico" in der linken unteren Ecke noch die daneben aufgebrachte Datierung "1915" vorhanden. Beide sind offensichtlich erst später hinzugefügt worden, aber wann und von wem?
Obwohl das Gemälde in den 20er und 30er Jahren häufig in Zeitschriften und Monographien reproduziert wird, ist eine genaue Bestimmung des *terminus ante quem* nicht möglich. Tatsächlich scheint nämlich immer wieder ein Abzug des gleichen Negativs verwendet zu werden. Für gleich drei Publikationen aus den Jahren 1925[19], 1928[20] und 1929[21] dient nachweislich sogar dieselbe Photographie als Vorlage: dies

17. Wir danken Laura Couvreur vom *Musée Picasso* für ihre Mitteilungen.

18. Vgl. Guillaume Apollinaire / Paul Guillaume: *Correspondance*. [Introduction de Laurence Campa. Édition de Peter Read]. Musée de l'Orangerie / Gallimard, Paris 2016, S. 71, Abb. 15, und S. 75, Abb. 17.

19. Vgl. Paris: *La peinture surréaliste*. [Catalogue. Préface par André Breton et Robert Desnos]. Galerie Pierre, 14 novembre-25 novembre 1925, planche n. n.

20. Vgl. André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*. NRF / Gallimard, Paris 1928, planche 29.

21. Vgl. [André de Ridder]: *Giorgio de Chirico*. [Cahiers de Sélection VIII]. [Textes de Pierre Courthion, Angelo Bardi et Poèmes de G. de Chirico] Editions Sélection, Anvers 1929, S. 43.

5. Frontispiz, aus: *MINOTAURE*, Paris, N° 5, Mai 1934

lässt sich unschwer an der von Hand in die untere rechte Ecke inskribierten Zahl "114" erkennen. Ob es sich dabei um die laufende Nummer eines Bildinventars handelt? Auf jeden Fall findet sich, sofern überhaupt angegeben, als Herkunftsnachweis stets eine Formel wie "Photo P. Guillaume".

1934 werden *Les mannequins de la tour rose* dann zum ersten Male mit Signatur und Jahreszahl abgebildet (fig. 5). Es ist Paul Eluard, der dafür eine neue und sehr teure Farbphotographie des inzwischen seiner Mutter gehörenden Gemäldes in Auftrag gibt. Diese lässt er in der luxuriös aufgemachten Zeitschrift *MINOTAURE* ganzseitig und in Farbe mit der unverhohlenen Absicht reproduzieren, den Marktwert des Bildes zu steigern[22]. Da sich der *terminus ante quem* also nicht auch nur annähernd eingrenzen lässt, bietet sich vorerst nur die folgende Alternative für die Datierung von Signatur und Jahreszahl auf dem Gemälde an. Entweder hat Paul Guillaume die beiden Angaben irgendwann nach dem Frühjahr 1916 hinzugefügt und damit als mehr oder minder legitimer Stellvertreter für den in Italien lebenden Künstler gehandelt. Als Anlass käme die Absicht einer Ausstellung, vielleicht auch die Möglichkeit eines Verkaufs in Frage. Oder aber de Chirico selbst vervollständigte das Anfang 1915 entstandene Werk zu einem späteren Zeitpunkt mit seiner Unterschrift nebst Datierung. Dies könnte er im November 1924 während seines ersten Aufenthalts in Paris nach dem Krieg gemacht haben, um dem damaligen Eigentümer des Gemäldes, nämlich André Breton, einen Gefallen zu tun. Welche der beiden Möglichkeiten zutrifft, wird wohl niemals mit letzter Sicherheit zu klären sein.

6. Zwischen 1914 und 1917 überlässt de Chirico seinem Pariser Kunsthändler eine Reihe älterer sowie nahezu sämtliche neuen Gemälde, die in diesem Zeitraum entstehen. Bezüglich der Verfügbarkeit von Photographien dieser Werke ist er deshalb auf das Wohlwollen von Paul Guillaume angewiesen, was sich nicht nur um 1916 als Problem erweist. Ende 1924 scheint sich die Situation vielmehr zu wiederholen, denn kaum zurück in Italien bittet er am 2. Januar 1925 Breton um eine Gefälligkeit:

> Mon ami di Florence, M. Castelfranco, est en train de rassembler le matériel pour me faire une monogra-

22. [Farbreproduktion], in: *MINOTAURE*, Paris, N° 5, Mai 1934, Frontispiz. Zum Geschichte dieser Abbildung vgl. Alice Ensabella / Gerd Roos: *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard. Une documentation.* Archivio dell'Arte Metafisica, Milano [Druck in Vorbereitung].

> phie [...] ; les seules photos qui nous manquent sont celles de l'époque parisienne, il nous suffirait d'en avoir un 10aine [;] j'ai déjà le *Cerveau de l'enfant* mais j'ai besoin des man[n]equins qui sont chez vous et des tableaux avec architectures ; [...].
> Si vous pouviez avoir aussi quelques photos chez Guillaume ce serait très bien ; seulement ne lui dites pas que c'est pour une monographie de moi ; il ne les donnerait jamais[23].

Der letzte Satz ist symptomatisch. Für den Kunsthändler sind solche Aufnahmen offenbar auch ein Instrument der Macht und der Kontrolle über die selbständigen Aktivitäten seines ‚poulain'. Es somit zu vermuten, dass das Thema ‚Photographien' exemplarisch den jeweiligen Stand der Beziehungen zwischen de Chirico und Paul Guillaume spiegelt.
Bemerkenswert sind ferner die Konsequenzen, die de Chirico aus seinen diesbezüglichen Erfahrungen mit Paul Guillaume zieht. Immer stärker sieht er sich in den späten 20er Jahren genötigt, zum ‚manager di se stesso' zu werden, wobei die Verfügbarkeit über Photographien eigener Werke eine wichtige Rolle spielt. Mit Léonce Rosenberg ist er über dieses Thema offenbar des längerem im Gespräch, denn am 16. Juni 1927 unterbreitet dieser sogar einen sehr konkreten Vorschlag:

> Pensant que cela peut vous être agréable, je vous fais la proposition suivante : J'offre de vous céder en toute propriété, à raison de 50 [*sic* eher wohl: 5] francs pièce les petits clichés et 10 francs pièce les grands clichés que j'ai fait faire à mes frais pour reproduire vos tableaux dans « Le bulletin de l'Effort Moderne ».
> Bien entendu, vous n'aurez pas à me régler en argent, cet achat de votre part viendra en déduction de votre compre [*sic*] ici. De cette façon, vous pourriez en disposer non seulement auprès d'autres éditeurs, voire aussi d'autres revues françaises et étrangères[24].

Die finanzielle Größenordnung derartiger Geschäfte ist ablesbar an der Vereinbarung, die de Chirico einige Monate später mit André de Ridder schließt. Mit dem belgischen Kritiker konzipiert er Anfang 1929 eine illustrierte Monographie, im Grunde einen Bildband mit zahlreichen Reproduktionen von Gemälden, der auch einen Essay von Pierre Courthion nebst einigen Zeichnungen enthalten soll[25]. Am 4. Februar bestätigt er per Brief ihre Abmachung bezüglich des Umgangs mit dem visuellen Material:

> J'ai reçu votre lettre ; c'est entendu, je vous donnerai 2 toiles de 25 en échange des 68 photos et des "hommages" ajoutés au texte de Courthion[26].

Mit dem Angebot von Rosenberg und der Vereinbarung mit de Ridder wird ein wenig beleuchtetes, aber keineswegs marginales Thema angeschnitten. Es geht um die Macht der Bilder in der modernen Publizistik, oder genauer, um den strategischen Einsatz von Bildern in ihrer reproduzierten Form. Die kaum zu überschätzende Bedeutung dieser Art von *propaganda* für die eigene Karriere hat de Chirico mittlerweile offensichtlich verstanden.

Eine Photographie aus dem Nachlass von Guillaume Apollinaire

Für de Chirico stellt sich die Frage nach der Verfügbarkeit und damit der potentiellen Verbreitung von Photographien seiner Gemälde nicht erst im Sommer 1916 in Ferrara. Ende Mai oder Anfang Juni 1914 macht er im Kreis von Apollinaire die Bekanntschaft von Ardengo Soffici, einem der Herausgeber der avantgardistischen Zeitschrift *LACERBA*. Am 29. Juni schreibt er ihm aus Paris nach Florenz:

> Egregio Signore ed amico,
> [...]. Le manderò, entro pochi giorni, la fotografia d'un mio quadro; sarei molto felice se Ella lo riproducesse nell'interessante rivista che dirige[27].

Obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits einen Exklusivvertrag mit dem Kunsthändler Paul Guillaume abgeschlossen hat, ist er also gewillt – oder gezwungen? -, sich selbst engagiert um diese Form von *propagande* zu kümmern.
Das Angebot scheint auf den ersten Blick auch der Schlüssel zur Lösung einer anderen Frage zu sein. In der B*ibliothèque historique de la Ville de Paris* wird ein Teil des Nachlasses von Apollinaire aufbewahrt.[28] Dazu zählt ein Konvolut von fast 40 Pho-

23. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 322, Dokument 346.
24. Wir danken Tobias Garst für die Mitteilung und die Transkription dieses Dokuments aus dem Fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris. Wie alle Schreiben von Rosenberg an de Chirico, die ihren zeitweilig intensiven Briefwechsel überhaupt erst verständlich machen, fehlt auch dieser Brief in der von Pontiggia besorgten Edition, vgl. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2].
25. Vgl. [de Ridder]: *Giorgio de Chirico*, 1929 [wie Anm. 21].
26. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 418, Dokument 444.
27. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 61, Dokument 27.
28. Vgl. https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/FRCGMNOV-75104510 2-STM/B1707699 [Zuletzt besucht: 31. August 2022].

tographien, die überwiegend Gemälde der damaligen Moderne vorstellen. Wie in einem *Who is who?* reichen die Namen von Umberto Boccioni und Georges Braque über Roger de La Fresnaye und André Lhote bis zu Francis Picabia und Ardengo Soffici. Die meisten der Künstler sind nur mit einer einzigen Arbeit präsent.

Es ist unklar, welchem Zweck diese Aufnahmen gedient haben. Da darauf überwiegend Gemälde aus den Jahren 1913 und 1914 zu sehen sindt, könnte es sich um das visuelle Material für eine Studie über die neuesten Entwicklungen der modernen Kunst handeln.

Auch de Chirico ist in dieser Bildersammlung vertreten, auch er mit nur einem einzigen Werk (fig. 6). Es wird als "Printemps à Turin, 1914"[29] aufgeführt. Die gestochen scharfe Aufnahme zeichnet sich durch ihre Präzision und Detailgenauigkeit aus. Sie dokumentiert in einer herausragenden Qualität den ursprünglichen Zustand des Gemäldes, bevor die Bildfläche mit einem vereinheitlichenden Firniss überzogen worden ist.

Die genannte Bezeichnung findet sich allerdings nicht auf der Rückseite der Photographie, die überhaupt keine Inschriften oder Stempel aufweist[30]. Vielmehr wird sie dem Bearbeiter des Konvoluts zu verdanken sein, der sich dafür am Eintrag im *Catalogo generale Giorgio de Chirico* orientiert haben dürfte. Dieser lautet nämlich: "Torino a primavera, 1914"[31]. Der korrekte und in der Literatur ansonsten nahezu ausnahmslos verwendete Titel ist hingegen vom Künstler eigenhändig in Majuskeln auf den Keilrahmen des Gemäldes geschrieben worden: *Nature morte. Turino printanière.*

Das Gemälde wird im März oder April 1914 vollendet[32], also nur wenige Tage bevor de Chirico die Bekanntschaft mit Soffici macht. Die Ikonographie kreist um das zentrale Thema ‚Nietzsche-Wahnsinn', das wiederum untrennbar mit Italien, insbesondere mit Turin und Vittorio Emanuele II., verknüpft ist.

Man könnte also mehr als geneigt sein, die Photographie aus dem Nachlass von Apollinaire mit dem Angebot von de Chirico in Verbindung zu bringen, Soffici im Juni 1914 die Aufnahme eines metaphysischen Gemäldes für *LACERBA* nach Florenz zu schicken. Eine Aufnahme, zwei Abzüge. Damit wäre auch ein Anhaltspunkt für die Datierung der Photographie gewonnen. Diese These hat jedoch einen gravierenden Schönheitsfehler. Am 25. Juli sieht sich de Chirico nämlich gezwungen, seinen neuen Freund zu enttäuschen:

6. Nach Giorgio de Chirico, *Nature-Morte – Turino printanière*, 1914, Silbergelatineabzug, 13,2 x 10,6 cm, Paris, *Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Collection Apollinaire, Inv. 8-MS-FS-19-379

> Non ho ancora riuscito [*sic*] ad avere una buona fotografia, ma verso il mese di settembre ne avrò diverse; che le manderò[33].

Tatsächlich wird dieses Versprechen aufgrund des Kriegsausbruchs nicht mehr eingelöst. Bekanntlich bleibt es dabei: In *LACERBA* wird zwar ein wichtiger Text aus der Feder von Soffici, aber keine Reproduktion eines Gemäldes von de Chirico abgedruckt. Vor diesem Hintergrund stellt sich von Neuem die Frage: Welche Geschichte verbirgt sich hinter der Photographie aus dem Nachlass von Apollinaire?

29. Vgl. https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/FRCGMNOV-75104510 2-STM/B1707707?posInSet=1&queryId=273bf945-9bef-44bb-86c8-89492acb4597. [Zuletzt besucht: 31. August 2022].

30. Wir danken Claire Heudier von der *Bibliothèque historique de la Ville de Paris* für ihre Mitteilungen.

31. Claudio Bruni Sakraischik: *Catalogo generale Giorgio de Chirico.* Electa, Milano 1972, Volume II, tomo I, n. 99.

32. Vgl. Paolo Baldacci: *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica.* Leonardo Arte, Milano 1997, S. 234; zur Deutung der Ikonographie vgl. ebd., S. 233 sowie S. 236.

33. De Chirico: *Lettere* ..., 2018 [wie Anm. 2], S. 62, Dokument 29.

Paolo Baldacci e Maria Federica Petraccia

Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri nel 1923?

Questo articolo, sviluppato in forma di dialogo, nasce da un incontro fortunato, avvenuto in occasione del XXIII Convegno di Studi Properziani tenuto ad Assisi alla fine di maggio del 2021. A quel Convegno, svoltosi in gran parte attraverso collegamenti on line, fui cortesemente "obbligato" a partecipare per insistenza di Flavio Fergonzi e altri colleghi della Normale di Pisa. Mi fu chiesto di scrivere, se possibile, una relazione che facesse riferimento a eventuali influenze di Properzio e della sua poesia su opere di de Chirico dei primi anni Venti, e in particolare a luoghi e paesaggi. Spiegai che svolgere quel tema era impossibile perché non esisteva nell'opera di de Chirico alcun riferimento a Properzio, né, tantomeno, la possibilità di estrapolare citazioni di luoghi o paesaggi properziani. Proposi quindi di svolgere un tema molto più generale e che da anni ritenevo molto interessante: l'influenza della lingua latina sull'opera e sulla concezione poetica di de Chirico[1]*. La proposta fu accettata, e durante il lavoro e il Convegno ebbi modo di conoscere la coautrice di questo breve saggio, Maria Federica Petraccia, docente di Storia Romana all'Università di Genova, che venne più volte a trovarmi incuriosita dal fatto che io avessi ricoperto cinquant'anni prima, dal 1971 al 1974, un incarico d'insegnamento affine al suo in quell'Università*[2]*. Facemmo rapidamente amicizia e tra le nostre conversazioni spuntò uno spiccato interesse di Federica ad esaminare a fondo tutti i possibili contatti tra l'opera di de Chirico e fatti o personaggi della storia o della letteratura romana e latina. Ovviamente, il discorso cadde sul dipinto* Tibullo e Messalla *(poi rinominato* Gli addii del poeta*), unica opera di soggetto storico romano/latino, non mitologico, che io potei indicare all'amica e collega come tema di indagine. Dopo qualche tempo Federica mi portò una serie di appunti che mi fecero riflettere, e dai quali prende il via questo contributo, che abbiamo concepito in forma di dialogo, un genere letterario che riflette molto bene la sua nascita e il suo sviluppo. Federica ha ideato questa ricerca e ha intuito i risultati che avrebbe potuto dare, va quindi considerata l'autore principale. L'ordine alfabetico, non voluto da me ma preteso da lei, è responsabile del fatto che il mio nome venga prima del suo.*

P.B.

***

P(aolo) B(aldacci)

Non ci avevo mai pensato, ma, in effetti, questo quadro (fig. 1), dipinto all'inizio del 1923 (anno cruciale in cui de Chirico decise di lasciare l'Italia appena possibile e di tornare a Parigi), è un *unicum*, e con quel riferimento così preciso a un distacco e a un'amicizia interrotta non può non far riflettere. I titoli di de Chirico, e i temi da lui scelti, infatti, non sono mai casuali, almeno fino ai primi anni Trenta.

1. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico, il latino e la poetica della lingua morta. Arte e letteratura*, relazione tenuta il 27 maggio 2021 al XXIII Convegno Internazionale *Luoghi, ambienti, immagini: il paesaggio in Properzio*, (Assisi-Trevi, 27–29 maggio 2021, modalità telematica) a cura dell'Accademia Properziana del Subasio, con il patrocinio dell'Università degli Studi di Perugia.

2. Ho avuto infatti all'Università di Genova l'incarico di insegnamento di Storia economica e sociale del mondo antico negli anni accademici 1971-1972; 1972-1973 e 1973-1974.

1. Giorgio de Chirico, *Gli addi del poeta / Tibullo e Messalla*, 1923, tempera su tela, 64 x 49,5 cm, collezione privata

F(ederica) P(etraccia)

Ti prego di lasciarmi esprimere a ruota libera, così come le cose mi vengono in mente. Non so se in de Chirico si possono identificare richiami e collegamenti virgiliani. Ma è certo che Tibullo[3] è fortemente influenzato dal Virgilio delle *Georgiche*: tra i poeti elegiaci romani Tibullo è quello che più esalta la vita agreste e la campagna, che è la vera protagonista delle sue composizioni, ben più del classico topos erotico femminile o maschile. Mi domando quindi, e qui dovresti aiutarmi tu, se non può esserci in de Chirico, come in Virgilio e in Tibullo, ambedue "pacifisti" convinti, un riferimento alle tragiche conseguenze della guerra. De Chirico, che come tu mi hai detto, non aveva mai esaltato né giustificato la Prima guerra mondiale, come vive gli anni del dopoguerra? Ne subisce anche lui, come tanti, le conseguenze? Non si deve dimenticare, pur con le debite differenze, che Tibullo vive il terribile periodo che seguì l'uccisione di Cesare e l'esproprio delle terre – sia quelle di Virgilio sia quelle della sua famiglia[4] e di migliaia di proprietari italici – che Ottaviano dovette distribuire ai veterani suoi e di Antonio dopo la battaglia di Filippi (42 a.C.). È quindi testimone di un'inquietudine sociale che durò per oltre un decennio di conflitti civili e che non si era ancora placata do-

3. Albio Tibullo (Gabii 55/54 a.C.-Roma 19 a.C.), di agiata famiglia equestre, fu uno dei maggiori poeti elegiaci latini, genere letterario modulato su temi ricorrenti e quasi canonici di carattere amoroso ed erotico, sia etero che omosessuale. Nei suoi componimenti dimostra tuttavia anche una forte inclinazione per quelli che erano i temi della poesia bucolica, che esaltava la vita semplice e agreste.

4. La famiglia di Tibullo era un'agiata stirpe di proprietari terrieri di Gabii, a circa 20 km da Roma, che fu privata di gran parte delle proprietà, distribuite ai veterani dopo la battaglia di Filippi.

po Azio (31 a.C.) e la definitiva sconfitta di Antonio. Tutto ciò emerge nella sua poesia con grande forza, facendogli scrivere dei versi in cui manifesta la sua avversione per gli scontri armati e per tutto ciò che ne consegue. Il rimpianto per le conseguenze causate da quegli eventi tragici si trasforma in Tibullo, pur dentro l'elegia amorosa, in un forte richiamo a un ideale 'bucolico' oramai perduto per sempre. Si può notare qualcosa di simile in de Chirico negli anni del dopoguerra?

P.B.

Queste tue osservazioni mi suggeriscono collegamenti ai quali non avevo mai prestato attenzione. *Tibullo e Messalla* è in effetti il quadro più bucolico di tutta l'opera di de Chirico. Il sopravvento di una natura 'romantica' che placa e consola è tipico di molti quadri del 1923[5], ed è annunciato dalla famosa Villa romana (*Paesaggio romano*) del 1922 (fig. 2) in cui la grande rupe tufacea sovrasta persone ed edifici mentre dall'alto a sinistra la figura di Aura col manto teso dal vento evoca le forze irrazionali e vivificanti della natura[6]. È un momento particolare, questo, per de Chirico, che alterna soggiorni a Roma, nello studio lasciatogli da Arturo Martini, "un luogo romantico e pieno di demoni benefici, in cima al Campidoglio, sulle fondamenta del tempio di Giove Capitolino, circondato da un parco di lauri e di querce"[7], e a Firenze nell'"incantevole" villa di Giorgio Castelfranco in Lungarno Serristori, dominata alle spalle dal Parco e dalla Villa Bardini (fig. 3). Un de Chirico bucolico e agreste come non mai quello tra l'estate del 1922 e l'estate del 1923. Lontano dalle amarezze e delusioni della Fiorentina Primaverile, lontano dagli ardori politici del fratello e tutto concentrato su un perfezionamento tecnico che si accompagnava allora alla forza dell'immaginazione e alla profondità spirituale[8].

Quanto alle conseguenze della guerra, anche de Chirico e la sua famiglia le avevano sofferte duramente, non con la stessa violenza di Virgilio e Tibullo, ma per la perdita dei redditi del capitale azionario lasciato dal padre, sui quali erano abituati vivere e che erano stati quasi del tutto divorati dall'inflazione. De Chirico, sia per indole sia per ragionamento, non era mai stato favorevole alla guerra: di formazione cosmopolita, di cultura profondamente 'europea' con bilanciati apporti franco-latini e germanici, aveva cercato in tutti i modi di evitare il servizio militare e solo dopo il 1915 aveva fatto buon viso al nazionalismo militarista dei suoi nuovi amici italiani, tutti ex futuristi, sia per necessità, sia spinto dall'esaltazione del momento e dal bisogno di una forte àncora identitaria in un mondo che rifiutava i cosiddetti "senza patria"[9]. Ma nelle lettere del 1915-1917 non aveva fatto mistero di considerare la guerra un'inutile carneficina, guidata da generali e politici che avevano del mondo reale la stessa ottusa incomprensione che i paludati giudici in tuba e redingote dei Salons parigini dimostravano di avere delle cose d'arte[10]. E alla fine del 1919 aveva preso pubblica posizione sulla guerra, assimilata al futurismo: due fenomeni fatali ma per nulla necessari e di cui sarebbe stato molto meglio poter fare a meno ("Altro che guerra abbisognava all'umanità! E, all'arte, altro che futurismo! Anzitutto il futurismo non ha sbarazzato nulla e non ha liberato nessuno; i pittori liberati dal futurismo sono simili agli uomini purificati dalla guerra: *non esistono*."[11]).

Va notato, anche per ciò che diremo dopo, che Alberto Savinio era su posizioni opposte, ultra nazionaliste e militariste, oltre che vicino, soprattutto per influenza di Soffici, al fascismo squadrista. Non che de Chirico fosse un rivoluzionario di sinistra e forse neppure un liberale estremo, anzi. Era assolutamente un conservatore – lo potremmo definire, nel quadro politico di allora, un giolittiano – ma aborriva la retorica e soprattutto la violenza fisica. È quindi accettabile, se vogliamo estendere i parallelismi con l'età post-cesariana, stabilire una certa analogia sociopolitica tra i veterani di Filippi, che reclamavano le loro ricompense a spese dei civili, e gli Arditi e i reduci, per lo più confluiti nello squadrismo fascista, che reclamavano un nuovo status sociale in cambio del sangue versato in guerra. Non abbiamo traccia, negli scritti di de Chirico, di una presa di posizione sul fascismo nascente in quegli anni, salvo un paragone, nell'articolo già citato, che permette di identificare il movimento dei fasci, sconfitti dai popolari cattolici e dai socialisti nelle elezioni del '19, con quelli che egli definisce "isterismi e cialtronerie politiche".

È tuttavia sufficiente conoscere a fondo poche altre manifestazioni essenziali del suo carattere e del suo pensiero per delineare la figura di una persona molto lontana dalla pas-

5. Oltre a questo, si vedano soprattutto *Paesaggio con cavalieri*, *Paesaggio romano*, *La partenza del cavaliere errante I (Oreste ed Elettra)*, *La partenza del cavaliere errante II*, tutti riprodotti a colori alle pp. 168-175 del catalogo della mostra *De Chirico* (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007.

6. Si veda il catalogo *De Chirico*, cit., n. 47, p. 166.

7. Così Giorgio lo descrive nella lettera a Breton del 17 giugno 1922, cfr. *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, n. 315).

9. Paolo Baldacci, *Giorgio Chirico, l'européen*, in *Giorgio de Chirico. La peinture métaphysique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 1 aprile-13 luglio 2020), cura di Paolo Baldacci e Cécile Girardeau, Edizioni Musées d'Orsay et de l'Orangerie/Hazan, Parigi 2020, pp. 22-33.

10. Lettera a Soffici da Ferrara del 12.12. 1915 (E. Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Lettere...*, cit., n. 39).

11. Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in "Valori Plastici" n. 11-12, 1919, pp. 15-19, qui p. 19, cfr. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 98.

sione e partecipazione politica, quasi agnostica, ma tendenzialmente moderata e desiderosa di ordine e di tranquillità. Fu soltanto il suo innato opportunismo, e il sentimento antifrancese alimentato dalla guerra dichiaratagli da Breton, a spingerlo, dopo il ritorno dall'America nel gennaio del 1938, a corteggiare in modo smaccato il fascismo e i suoi gerarchi, proprio mentre il fratello incominciava a riflettere e a prenderne le distanze.

2

3

F. P.

Bene, vedo che qualche punto di contatto si trova. Continuo quindi con le mie osservazioni e domande.

Può essere uno spunto il fatto che de Chirico dipinga questo quadro nel momento più oscuro della fortuna critica di Tibullo? Il nostro, infatti, fu quasi ignorato e messo da parte dalla critica letteraria di fine Ottocento e inizi Novecento e dagli studiosi della poesia elegiaca vissuti in quell'epoca, al contrario di Ovidio, Properzio e Catullo, che godettero di grande considerazione.

Di Tibullo si sa pochissimo: sono incerti sia l'anno di nascita sia quello preciso della morte. Il primo fatto storico di cui si ha l'eco nelle sue elegie è una guerra, che molto probabilmente non fu la modesta guerra aquitanica, bensì la grande e impegnativa mobilitazione contro Antonio e Cleopatra. La situazione che si delinea nell'elegia I, 10, è quella della vigilia di una guerra totale (v. 13: *nunc ad bella trahor:* sono trascinato in guerra). È chiaro che Tibullo non ci va volontario, anzi ci va di mala voglia. Per quanto ne sappiamo, solo l'occasione del *bellum Actiacum* contro Antonio e Cleopatra determinò una così massiccia chiamata di circa mezzo milione di cittadini alle armi. In una tale circostanza neppure uno del tutto privo di spirito militare poteva sottrarsi, nonostante la paura di restare sotto il ferro nemico (vv. 13-14) e le implorazioni ai Lari perché lo salvassero (v. 15).

P.B.

Non credo che il primo punto possa essere stato una motivazione per de Chirico. La poca fortuna critica di Tibullo ai primi del Novecento potrebbe dipendere dal suo anti bellicismo (ma anche Orazio non era certo un campione di eroismo: al suo primo scontro, sul campo di Filippi nel 42 a.C., gettò lo scudo e se la diede a gambe), o forse dalle composizioni che cantano l'amore omosessuale, anche se questo è un topos della poesia classica regolato da precise norme e che non ha impedito la larga e incontrastata fortuna di altri poeti.

Per quanto riguarda invece la renitenza all'arruolamento e alla guerra ci sono delle affinità. Ma non sostanziali per quello che alla fine risulta essere il probabile argomento del quadro. La guerra contro Antonio e Cleopatra, presentata dalla propaganda di Ottaviano come uno 'scontro

2. Giorgio de Chirico, *Paesaggio romano*, 1922, tempera su tela, 101,5 x 75,7 cm, collezione privata

3. Giorgio de Chirico, L*a partenza del cavaliere errante II*, 1923, tempera su tela, 97 x 137 cm, collezione privata

di civiltà' tra Oriente e Occidente, può essere assimilata alla guerra del 1914-1918, ma solo superficialmente, perché alla fine si risolse in uno scontro quasi incruento e con la fuga di Cleopatra seguita da Antonio. La renitenza alla leva si può certamente apparentare a quella dei fratelli de Chirico, ma senza effetti sostanziali, a mio parere, per l'interpretazione del quadro. A questo scopo dobbiamo invece ricordare che quando de Chirico usa la parola "poeta" nel titolo di un quadro si riferisce quasi sempre a sé stesso, o, molto raramente, a Nietzsche in quanto suo alter-ego. Quindi, possiamo tranquillamente stabilire che il poeta che dice addio all'amico è Tibullo, come dice il titolo, ma è anche, in questo come negli altri casi, l'alter-ego di de Chirico: il quadro è dunque la metafora del commiato tra due amici che vanno entrambi identificati. Parlami di Messalla Corvino: chi era esattamente e quali erano i suoi legami con Tibullo?

F. P.

Certo. A questo punto, infatti, tutto sta nell'interpretazione che vogliamo dare degli "addii" del poeta Tibullo (cioè de Chirico) all'amico Messalla (da identificare con chi?).

Marco Valerio Messalla Corvino (il quarto appellativo dopo prenome, nome e cognome, sta ad indicare il colore scurissimo dei capelli) era nato nel 64 a.C. da una nobile e antica famiglia patrizia appartenente alla *gens Valeria*, di origine sabina e costituente il nucleo originario delle *gentes* romane. Per appartenenza nobiliare Messalla era destinato alla carriera politica pubblica e militare e per tradizione era un classico repubblicano, contrario a Cesare, ai *populares* e a tutte le derive regali e autoritarie che tendevano a limitare lo strapotere delle élites aristocratiche. Nel 44 a.C., dopo l'assassinio di Cesare, si avvicinò dunque a Bruto e a Cassio e nel 43 fu incluso nelle liste di proscrizione del secondo triumvirato, ma lasciò l'Italia seguendo i cesaricidi a Filippi dove il loro esercito fu sconfitto da quello di Antonio e Ottaviano. Pur essendosi distinto in battaglia, Messalla fu risparmiato dai triumviri vincitori grazie al suo prestigio e al suo nome e aderì alla fazione di Antonio. Dopo alcuni anni trascorsi in disparte, dedicandosi all'attività poetica e letteraria e dando vita a un cenacolo culturale di poeti non inferiore a quello che si raccoglieva attorno Mecenate, e nel quale primeggiava la figura di Tibullo, si allontanò da Antonio e dalla sua linea politica che riteneva troppo squilibrata verso i costumi ellenistici e orientali. Infatti, nel 38 a. C., e ancor più nel 35, si avvicinò ad Ottaviano che sembrava più rispettoso delle tradizioni repubblicane. Dopo averlo seguito nei Balcani per la guerra Illirica fu console insieme a lui nel 31, alla vigilia dello scontro finale con Antonio e Cleopatra, e nel settembre dello stesso anno ebbe il comando del settore centrale della flotta nella battaglia di Azio. Dopo Azio ebbe due incarichi[12]: in Gallia per domare una ribellione degli Aquitani e in Siria per ristabilire il controllo di Roma sulle regioni che avevano parteggiato per Antonio. Durante il viaggio da o verso la Siria, mentre si trovava nel 28 a.C. col suo seguito a Corfù, avvenne il distacco da Tibullo. Secondo la tradizione e la testimonianza stessa del poeta sembra che la causa sia stata un'improvvisa infermità di Tibullo che lo costrinse a fermarsi ancora per qualche tempo nell'isola. Ad ogni modo, quando nel 27 Messalla celebrò il trionfo sugli Aquitani, Tibullo era già rientrato a Roma.

Ma, più che la storia del personaggio, dobbiamo delineare la posizione, che potremmo definire "frondista", o meglio "non allineata", del circolo di Messalla e di Messalla stesso, soprattutto rispetto al più famoso circolo di Mecenate. Mentre il cenacolo di Gaio Cilnio Mecenate, di nobile famiglia etrusca e amico di Ottaviano fin da giovanissima età, era il pilastro culturale del programma politico e ideologico della restaurazione augustea, nel quale spiccavano Virgilio, Livio, Orazio e Properzio, quello di Messalla Corvino, pur non sviluppando un'opposizione vera e propria, che sarebbe stata impossibile e forse inutile, sottolineava la non totale adesione alla politica augustea. I suoi aderenti – attraverso il genere letterario dell'elegia che esaltava l'*otium* e il disimpegno politico – sviluppavano temi più spiccatamente evasivi, dall'erotismo a una mitologia enigmatica e quasi surreale come quella del giovane Ovidio, che fu sempre in sintonia con Messalla più che con Mecenate. Lo stesso Messalla, pur essendo rimasto sempre fedele a Ottaviano dopo essersi allontanato da Antonio, si faceva un punto d'onore nel sottolineare formalmente le sue antiche tradizioni repubblicane e le rituali ed eccezionali prerogative patrizie della sua famiglia, oltre che un formale dissenso riguardo ad alcune decisioni politico amministrative di Augusto, come dimostra il caso famoso della sua nomina a *Praefectus Urbi* nel 26 a.C. Pochi giorni dopo essere stato nominato dall'Imperatore alla prestigiosa carica, Messalla infatti si dimise (Tac., *Ann.*, Vi, 11,3) perché a suo parere

12. La precisa cronologia delle due spedizioni è ancora in discussione. Non si sa infatti con sicurezza se l'incarico in Siria precedette o seguì quello in Aquitania, in seguito al quale gli fu tributato il trionfo nel 27 a.C.

essa era contraria al nuovo assetto istituzionale, si trattava cioè di una *incivilis potestas*[13]. Il parere era evidentemente fondato perché Augusto accettò il suo ritiro e attese ben dieci anni prima di nominare un nuovo *Praefectus Urbi*.

Vengo ora ai rapporti personali tra i due amici. Messalla Corvino, come Mecenate, era lui stesso scrittore e poeta, probabilmente molto migliore dello stesso Mecenate, i cui frammenti giunti fino a noi non mostrano particolari doti. Tra lui e i suoi protetti vi era anzitutto un rapporto di colleganza artistica e intellettuale. Un rapporto che nel caso di Tibullo doveva essere piuttosto stretto. Come parte della sua *cohors amicorum*, Tibullo era tenuto ad accompagnare Messalla, se richiesto, in tutte le sue imprese e spedizioni. Lo seguì infatti in Gallia (I, 7, 9-12), combattendo contro gli Aquitani, e poi in Siria. Ma la malattia, che lo colpì a Corfù (I, 3, 3) lo costrinse a fermarsi nell'isola. Tuttavia il 25 settembre del 27 a.C., ormai rientrato a Roma, poté assistere al suo trionfo (I, 7, 5-8).

La critica ha discusso a lungo sulla funzione del circolo di Messalla Corvino nell'ambito della cultura augustea, e sui rapporti con quello di Mecenate, che appare più un'emanazione diretta del principe e della sua ideologia. Per quanto, secondo alcuni, non vi fossero sostanziali differenze fra i due circoli letterari, Mecenate e Messalla avevano origini e formazione culturali differenti, così come diverse furono le loro vicende durante la guerra civile, il che non poté non influire sul loro atteggiamento nei confronti di Augusto.

L'adesione di Messalla alla politica di Ottaviano fu infatti tardiva, e benché dopo essersi schierato dalla sua parte lo abbia servito fedelmente, tale fedeltà non lo indusse mai a farsi aperto propagandista dell'ideologia del principato. Messalla Corvino non fu mai ostile ad Augusto, ma pretese una propria autonomia, riservandosi di non approvare tutto ciò che l'imperatore faceva. Possiamo parlare di una forma intima di non adesione ideale, più che di un'opposizione vera e propria al regime, che non sarebbe stata tollerata. Anche dal suo circolo letterario emergono spunti sicuramente graditi ad Augusto, ma in misura molto minore e più sfumata che nelle opere dei letterati vicini a Mecenate, tutti aperti sostenitori, anche se non sempre convinti, della politica del *Princeps* e della sua ideologia.

Il cenacolo di Messalla restava dunque il solo ambiente nel quale si potesse mantenere vivo un certo dissenso, esprimendolo attraverso velate metafore letterarie e non in altro modo. Anche i componenti principali del circolo di Mecenate erano di tradizioni repubblicane e anti cesariane, soprattutto Livio e Orazio, ma si erano risolti ad accettare la formale restaurazione di Augusto celebrando la sepoltura politica dell'aristocrazia repubblicana e mettendo a tacere, se ancora erano vive, le proprie personali nostalgie. È, in sostanza, ciò che Orazio consiglia a Tibullo nella famosa epistola a lui indirizzata nel 20 a.C.

La protezione di cui poteva godere all'ombra del grande nome di Messalla era invece per Tibullo un modo per sottrarsi al conformismo dilagante continuando a vagheggiare un ritorno della Repubblica e di una gestione dello Stato com'era stata concepita dagli antichi avi. Palese era la sua insofferenza per il 'Cesarismo' e per la cupidigia di prede che alimentava guerre e conquiste nutrite di sangue e di lutti.

P.B.

Direi che, viste le premesse, che trovo piuttosto convincenti, scendere troppo nei particolari non serve. Soprattutto perché queste analogie, e quindi gli spunti che poteva trarne de Chirico, non potevano, per forza di cose, essere dettagliate e precise: la fonte che ispira un motivo poetico ha infatti molto spesso solo una vaga somiglianza col tema specifico che ne deriva.

Penso sia sufficiente mettere in evidenza nel carattere di Tibullo quel lato "inerte", disimpegnato e scettico di fronte a ciò che più infiammava i suoi contemporanei, la guerra e il potere, aquile e fasci, per trovare un punto di contatto con de Chirico. Nell'epistola I,4, che prima mi hai ricordato, Orazio si rivolge a Tibullo con la piena coscienza d'avere avuto un tempo ideali simili ai suoi, e ci descrive l'amico tormentato dal dilemma morale di quale debba essere, in quel secolo di ferro, il comportamento di un uomo intelligente e onesto, ormai lacerato da speranze e ansie, da timori e sdegno. Ma lo consola esortandolo a vivere ogni giorno come se fosse l'ultimo concessogli dal destino: "ti giungerà quindi gradita l'ora che non speravi"[14]. Un atteggiamento distaccato, tipi-

13. Con terminologia moderna si potrebbe tradurre "potere anticostituzionale". Eus. Hier., *Chron.*, 164: "Il primo prefetto nominato si dimise dopo solo sei giorni, in quanto contestava la carica ritenendola una *incivilis potestas*". Questo perché il fatto di essere stato nominato *Praefectus Urbi* in presenza dei consoli in città e di comandare le coorti acquartierate nell'Urbe, era considerato da Messalla illegale. Augusto, preoccupato di creare funzioni in contrasto con il nuovo regime, accettò le dimissioni di Messalla revocandogli l'incarico e attese ben dieci anni prima di nominare un nuovo *Praefectus Urbi* che fu, nel 16 a.C., Statilio Tauro. Cfr. Giovanni Vitucci, *I Prefetti di Roma in età alto imperiale*, Roma 1956, p. 16; Francesco Della Corte, *La braevis praefectura Urbis di Messalla*, in *Philias karin. Miscellanea di Studi Classici in onore di Eugenio Manni*, a cura di Maria José Fontana Fontana, Maria Teresa Piraino, Francesco Paolo Rizzo, Giorgio Bretschneider editore, Roma II 1980, pp. 667-668; Bruno Strati, *Il Prefetto nell'esperienza giuridica romana*, Jovene editore, Roma 2000, pp. 182-183; Nicoletta Francesca Berrino, *Tibullo I, 7: il retroscena politico*, "Paideia", n. LXIII, 2008, p. 80; Xesús Pérez Lòpez, *Il "praefectus urbi" repubblicano e la sua proiezione nella tarda Repubblica e nel Principato*, in "Rivista di Diritto romano", n. XIII, 2013, pp. 9-10; John Buchan, *Augustus*, Castelvecchi editore, Roma 2014, p. 75.

14. In fondo, è lo stesso precetto della famosa ode (Hor., *Carmina*, I, 11) a Leuconoe: "*carpe diem quam minimum credula postero*".

camente epicureo, che non poteva, per motivi caratteriali, essere quello di Tibullo, in questo simile a de Chirico che si lanciava in aperte invettive contro i suoi amici d'un tempo e si nutriva di rancori. Certo, le motivazioni di de Chirico erano soprattutto d'ordine personale e artistico, più che etico politico, ma io credo che nel tema di questo quadro si possa anche ravvisare un dissenso nei confronti del coinvolgimento intellettuale e morale di Savinio nel fascismo e nell'infuocato clima politico di quegli anni. Sotto questo profilo non sembra ingiustificato identificare Messalla, che varca il simbolico ponte verso l'impegno politico, col fratello stesso di de Chirico.

Precisare gli alti e bassi del rapporto tra i due fratelli in quegli anni non è assolutamente facile perché manca una documentazione diretta sufficiente, per esempio lettere tra i due o con la madre che accennino a questi argomenti[15]. Tutti siamo al corrente, da altre fonti indirette, del progressivo distacco tra Giorgio e Alberto, divenuto quasi definitivo dopo il 1931 a causa del totale dominio stabilito sul pittore dalla nuova compagna Isabella Pakszwer. Ma già nei primi anni Venti si possono delineare fasi alterne del rapporto, identificabili anche attraverso gli scritti di saggistica, alcuni dei quali evidenziano uno scostamento teorico nella stessa concezione artistica metafisica, che Alberto si sforza di razionalizzare e integrare sistematicamente nel concetto di Classicismo, concepito come arte della memoria, e che Giorgio aveva invece preferito lasciare più nebulosa e misteriosa, ricorrendo a metafore concettuali come quelle della "profondità abitata" o della "solitudine plastica" e "solitudine dei segni"[16].
Anche attraverso alcuni quadri possiamo identificare momenti di maggiore o minore sintonia con Alberto. Per esempio, il ritratto del fratello in costume di Amleto (fig. 4), iniziato nel 1909 e terminato nel gennaio del 1910[17], segna il momento della loro massima sintonia intellettuale e collaborazione artistica, e la ritrovata armonia del 1924, che continuerà con le collaborazioni teatrali dell'anno successivo, per *La morte di Niobe* e per *Capitan Ulisse*[18], è suggellata dal famoso e fortemente sentito *Autoritratto col fratello* (fig. 5).

Prima delle considerazioni che derivano da questo nostro scambio di idee e di riflessioni su fonti così apparentemente distanti, non si era mai pensato che questo dipinto dell'inizio del 1923 potesse adombrare un momento di forte distacco psicologico e di dissenso tra i due fratelli de Chirico.
È invece molto probabile che sia proprio questo il vero significato del quadro, anche se gli 'addii' non vanno intesi solo come un distacco momentaneo da Savinio, ma soprattutto come un rifiuto dell'ambiente artistico e intellettuale italiano nel suo complesso, e in parte dell'Italia stessa, che in quanto entità sociopolitica e culturale lo aveva amaramente deluso. In questo senso, il percorso di Giorgio e Alberto inizia a divaricarsi fin dalla partenza di Savinio per la Macedonia nell'estate del 1917, frutto del suo scalpitare nazionalista per volersi distinguere in guerra. Rientrato dal fronte[19], Alberto, diversamente dal fratello e sotto l'influenza determinante di Soffici, si avvicinò ai fasci di combattimento e divenne collaboratore del "Popolo d'Italia". Nel 1919, mentre, non ancora congedato, si trovava a Milano come addetto alla censura postale, con ufficio all'ultimo piano di Palazzo Reale, prospiciente Piazza del Duomo, frequentava regolarmente Mussolini insieme a Carrà, Ungaretti e Bontempelli, e partecipò – a suo dire senza rendersene conto – ad alcune delle più violente manifestazioni del fascismo nascente, come la cosiddetta 'battaglia di Piazza Mercanti' col conseguente assalto e incendio della sede del quotidiano socialista "L'Avanti"[20]. Tutto ciò non si concilia di certo con la posizione di Giorgio, che in quello stesso anno esultava per la sconfitta alle elezioni di novembre dei Fasci di combattimento, definiti "cialtroneria politica" al pari delle "cialtronerie artistiche" dominanti (vedi nota 11).
Negli anni successivi, mentre Savinio, sempre al seguito di Soffici, cerca in qualche modo, tra la fine del 1922 e l'inverno del 1923-24, di assumere un ruolo guida come "intellettuale organico" al nuovo corso politico[21], Giorgio si taglia i ponti alle spalle litigando con tutti, sicuramente più per motivi caratteriali che politici, ma tant'è: infatti è il risultato che conta. Non è questo il momento né il luogo per svolgere un'analisi dettagliata di questi anni così complessi sotto tutti i punti di vista, ma è certo che la decisione di lasciare definitivamente

15. Elena Pontiggia, *"Carissima mamma". Lettere della famiglia de Chirico*, "Metafisica", n. 20/21 (2022), pp. 73-95.

16. *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929 dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982; Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in "Valori Plastici", fascicolo 4-5, 1919, cfr. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 83-88.

17. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. L'opera tardo romantica e la prima metafisica: ottobre 1908-febbraio 1912*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1, Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019, *CR*, I, 1, 10, pp. 104-107.

18. *La Morte di Niobe* andò in scena nel giugno 1925 al Teatro Odescalchi e fu un fiasco memorabile, *Capitan Ulisse* (1925) fu rappresentato solo nel 1938.

19. In realtà Alberto, afflitto da grave miopia, non fu mandato al fronte ma nelle dirette retrovie come interprete a conoscenza di greco, italiano e francese. In ogni caso una zona più "operativa" della sonnacchiosa Ferrara.

20. Si veda la puntuale ricostruzione di questi avvenimenti in Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 271 e seguenti.

21. Ivi, pp. 323-374, descrive in modo approfondito il percorso di Savinio "dentro il fascismo" negli anni dopo la marcia su Roma, come collaboratore di due quotidiani appena nati a sostegno del governo e contro l'opposizione liberale ("Il Nuovo Paese" e il "Corriere Italiano").

l'Italia maturò in de Chirico nel 1923 ed è confermata in molte lettere di quei mesi, contemporanee al massimo coinvolgimento politico del fratello. A causa di contingenze pratiche ed economiche la decisione di Giorgio potrà realizzarsi solo tra la fine del 1924 e la fine del 1925. Alberto, invece, si rese tardivamente conto dell'ambiente malsano che lo circondava, e si fece da parte rifugiandosi per un certo periodo a Parigi nel giugno del 1924, poco dopo l'assassinio di Matteotti, maturato e realizzato proprio nell'ambito del "Corriere Italiano", il giornale per il quale lavorava.

Il quadro di cui stiamo parlando fu dipinto all'inizio del 1923 ed esposto per la prima volta, col titolo *Tibullo*, alla Quadriennale di Torino il 14 aprile di quell'anno. Il titolo più esplicito, *Tibullo e Messalla*, compare nella Seconda Biennale Romana del 4 novembre 1923, mentre l'ultimo, *Gli addii del poeta*, che sposta l'attenzione dall'effettiva vicenda storica a un più generico ma mirato riferimento personale, è leggermente posteriore[22].

Possiamo senza dubbio affermare che quei primi mesi del 1923 dovettero essere quelli del maggiore dissenso tra Giorgio e Alberto, solidali ormai solo nella polemica contro la critica italiana per aver quasi ignorato l'innovativa partecipazione del gruppo di "Valori Plastici" alla mostra Fiorentina Primaverile di aprile / luglio del 1922.

Dobbiamo tuttavia riconoscere che già dalla fine del 1923 Savinio aveva manifestato insofferenza e dissenso per la deriva ultra nazionalista, violenta e autoritaria, degli articoli di

4

4. Giorgio de Chirico, *Ritratto del fratello*, 1909-1910, olio su tela, 119 x 75 cm, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin

5. Giorgio de Chirico, *Autoritratto con il fratello*, 1923-1924, tempera su tela, 87 x 68 cm, collezione privata

5

22. Il titolo *Gli addii (L'addio) del poeta* è documentato da quando il dipinto entra nella raccolta di René Berger, in data incerta ma poco dopo la fine della Seconda Biennale Romana, ed è quindi un titolo concordato con l'autore (si veda in Victoria Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, Maretti editore, San Marino 2017, pp. 714-715, la testimonianza di Berger stesso in una lettera del 1971 alla Tate Gallery, sul quadro *Adio del poeta* [*sic*], da lui acquistato a Firenze dall'allora mercante di de Chirico Giorgio Castelfranco). Berger attribuisce erroneamente il dipinto a "prima del 1920" e data l'acquisto sul finire del suo soggiorno a Firenze nel 1920 per una tesi di dottorato in scienze economiche intitolata *La politique annonaire des grandes villes italiennes pendant la guerre*. La tesi di Berger fu pubblicata a Parigi da Brugière et Soullier nel 1921; pertanto, quando egli lasciò Firenze, il quadro non era ancora stato dipinto. Sappiamo tuttavia dalla corrispondenza tra de Chirico e Castelfranco che Berger rimase in contatto con i due per acquisti di quadri fino a settembre del 1924, possiamo quindi datare il passaggio di proprietà de *Gli addii del poeta* ai primi mesi di quell'anno, dopo la fine della Biennale Romana (aprile 1924).

Soffici sul "Corriere Italiano", che sembravano rifiutare sciovinisticamente l'intera cultura centroeuropea. Da quel momento in avanti Alberto ridusse via via i propri interventi giornalistici a temi letterari, filosofici e soprattutto di critica cinematografica, evitando il più possibile di allinearsi sulle posizioni di "squadrismo culturale" dell'amico[23]. Il resto è storia nota.

Un sicuro riavvicinamento col fratello si verificò nel corso del 1924 ed è testimoniato dal famoso autoritratto e ritratto di cui ho parlato prima.

Per quanto l'arco di tempo sia breve, le analogie con la vicenda di Tibullo e Messalla sono molte, soprattutto se le intendiamo con ampie "licenze poetiche": un circolo culturale ed artistico che si rivela non del tutto coerente alle sue premesse (il gruppo di "Valori Plastici" e il circolo di Messalla), una fratellanza artistica messa in crisi dall'ambizione politica di uno dei due, e il desiderio, che accomuna Giorgio e il suo alter-ego Tibullo, di abbandonare un ambiente in cui non si riconoscono rifugiandosi, il primo, in Francia, e il secondo nel suo podere di Gabii.

Non è certo mia intenzione dipingere un de Chirico anti fascista e con una vera e propria coscienza politica, cosa che sarebbe molto distante dalla verità. Ciò che rese de Chirico 'alieno' rispetto al clima culturale e civile dell'Italia di allora fu soprattutto il suo individualismo egocentrico, mescolato a un eccellente fiuto per le patacche, intellettualmente parlando, e alla diffidenza per tutto ciò che suonava retorico, cioè rivestimento esteriore privo di contenuto interiore. A questo va sommata l'ingenuità quasi infantile che gli tolse ogni capacità di manovra e di autodifesa in un mondo prevalentemente popolato di furbi abituati a scavare la fossa sotto i piedi di chi valeva più di loro.

Quanto ad Alberto, certamente meno sprovveduto e ingenuo del fratello, ma anche molto meno opportunista e incapace di adulare per convenienza, era un idealista che, per timore di apparire un 'senza patria', cadde vittima dell'ideologia nazionalista e si costrinse inconsciamente a divenire 'credente' per non perdere la stima in sé stesso quando esaltava il regime e sfotteva le democrazie[24]. Le sue alterne convinzioni politiche, sociali, e anche artistiche, sono state esaminate molto attentamente (vedi nota 24) e appaiono sempre sincere, anche se si tratta di una sincerità alquanto instabile e mobile, come le tante "verità extra morali" del mondo insegnate da Nietzsche.

---

23. Si veda P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, cit., pp. 345 e seguenti.

24. Per il meandrico itinerario politico e intellettuale di Savinio, oltre al già citato e fondamentale libro di Paola Italia, si vedano, per gli anni successivi al 1925, i due lavori di Martin Weidlich, *De revolutionibus ordinum caelestium terrestriumque. Alberto Savinio zwischen Kopernikus und Ptolemäus*, Gottfried Egert Verlag, Wilhelmsfeld 2006; Id., *Tramonti e aurore di Alberto Savinio. Percorso meandrico di un intellettuale europeo del '900*, Scalpendi/Archivio dell'Arte Metafisica, Milano 2017. Quando parlo dello sfottimento delle democrazie da parte di Alberto mi riferisco non solo ai meno noti testi del 1933 commentati da M. Weidlich 2017, ma soprattutto alla prefazione, note e commento all'edizione de *La Città del Sole* di Tommaso Campanella, Colombo editore, Roma giugno 1944. Le date sono importanti perché quando il libro fu stampato Roma era stata liberata da pochi giorni (4 giugno) e generalmente si ritiene che prefazione, note e commento siano state scritte tra il 1943 e l'inizio del 1944, riflettendo un clima non dei più propizi per apprezzare l'imbarazzante weiningerismo di cui il nostro dà ampia prova nel sostenere la corrispondenza di certe figure geometriche con forme mentali e culturali "latine", "cattoliche", "germaniche" e così via. La prefazione, tuttavia, si chiude con un saggio ammonimento: "Come modello di repubblica da imitare, la *Citta del Sole* è un modello da non imitare". Sentiamolo, però, a p. 119, a proposito del tempio circolare di Campanella in cui siede il sacerdote metafisico, governatore assoluto dell'utopica città: "Il tempio circolare [...] è il tempio italiano per eccellenza: il tempio cattolico. Il quale ora è il tempio di Vesta [...], ora è il tempio dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, ora è il tempietto di S. Pietro in Montorio di Bramante, ora è il tempio circolare in mezzo alle piazze italiane di Giorgio de Chirico. Tommaso Campanella descrive il 'paesaggio italiano' nella sua forma, nel suo aspetto, nel suo carattere, nei sui attributi più fermi. Poche righe più sotto egli dirà 'Vi è sopra la cupola una banderuola per mostrare i venti'. Questa banderuola è l'estremo particolare del paesaggio italiano – del duro, del metallico, del metafisico paesaggio italiano. Cfr. questa banderuola rigida, inflessibile, senza pieghe né ondosità, con la bandiera francese, libera, svariona, che ondeggia 'democraticamente' in mezzo ai paesaggi di Manet, di Renoir, di Utrillo".

Mi sono sempre domandato se questo passo, che tra l'altro travisa completamente il significato della vecchia pittura metafisica del fratello, e attribuisce ai tardi remakes delle *Piazze d'Italia* un intento politico e ideologico preciso difficilmente ravvisabile nel puro calcolo economico e opportunistico di de Chirico, sia veramente del 1943-1944, e non risalga piuttosto al 1939, cosa che non possiamo escludere del tutto.

Giovanni Casini

"Je ne peux plus me passer du cinéma". Note su Giorgio de Chirico e il cinema

Nel settembre 1928 e nell'agosto 1929, sulle pagine della patinata rivista *L'Amour de l'Art*, caratterizzata da una linea editoriale moderata aperta alle tendenze artistiche d'avanguardia, comparivano due inchieste dai titoli eloquenti *Le Cinéma et les Arts Décoratifs*[1] e *Les Peintres et le Cinéma*[2], condotte dal critico André Gain (1907-1940), figura di basso profilo la cui collaborazione al periodico si limitò a questi due episodi. Nella prima, Gain constatava in sostanza il trionfo del cinema sul teatro, descrivendolo come "le moyen d'expression le plus direct qui puisse exister"[3], e sottolineava la sua potenza dal punto di vista creativo, ponendo a tredici figure più o meno note del panorama artistico parigino[4] la questione dell'influsso delle scenografie cinematografiche sul design degli interni e viceversa. Il quadro rappresentato è piuttosto vario: se la preminenza acquisita dal cinema sul finire degli anni Venti è accettata con un differente grado di entusiasmo, ognuno degli intervistati tiene a rimarcare nettamente i confini del proprio territorio professionale. Fin da questa prima puntata, sulla quale non penso serva soffermarsi oltre, si comprende che l'intento di Gain è quello di elevare il cinema, ancora percepito come semplice intrattenimento di massa, al livello delle altre arti, inserendosi a suo modo nell'annoso dibattito su questo tema.

Da questo presupposto prende le mosse la seconda inchiesta *Les Peintres et le Cinéma* (fig. 1): verificare la tenuta del cinema come forma artistica nel confronto con la pittura, dando voce ad un gruppo altrettanto variegato di pittori, tra i quali figurava anche Giorgio de Chirico. "Le peintre et le cinéaste s'expriment tous deux sur une toile", riflette Gain, "cela suffit à rapprocher l'un de l'autre deux moyens d'expression dont les techniques different essentiellement"[5]. Per indubbio riflesso dei recenti sviluppi tecnici della resa del colore nel cinema (intorno al 1928, infatti, viene introdotta un'evoluzione nel procedimento del Technicolor[6]), Gain ritorna sistematicamente, nelle sue brevi interviste, sul valore di tale innovazione, che sarebbe stata seguita a breve dall'introduzione del parlato. Ci sembra utile, per fornire dei termini di paragone per le dichiarazioni di de Chirico, riprendere le opinioni dei vari personaggi intervistati, enucleando alcuni temi centrali, come la questione del realismo e dell'immediatezza, la capacità del cinema di restituire in maniera naturale movimento e colore, e l'ammirazione per i film di Charlie Chaplin (1889-1977). Da quest'ultimo punto prende le mosse Marc Chagall (1887-1985), il quale afferma di apprezzare i film russi per la scelta dei paesaggi e la resa del movimento delle folle e, alla domanda su

∗ *Desidero ringraziare Paolo Baldacci per la paziente rilettura e i preziosi consigli nella stesura di questo testo.*

1. André Gain, *Le Cinéma et les Arts Décoratifs*, "L'Amour de l'Art", n. 9, settembre 1928, pp. 321-330.

2. André Gain, *Les Peintres et le Cinéma*, "L'Amour de l'Art", n. 8, agosto 1929, pp. 281-290.

3. A. Gain, *Le Cinéma* ..., cit., p. 321.

4. Gli intervistati sono: Man Ray; gli architetti André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Raymond Nicolas; gli scultori Jan e Joël Martel; gli *artistes décorateurs* Francis Jourdain, Pierre Chareau e un certo de Roux della Maison Dim; i registi Alberto Cavalcanti e Germaine Dulac; il curatore del Musée Galliera Henri Clouzot; il critico Ernest Tisserand; e Pierre Kefer, scenografo del cineasta Jean Epstein.

5. A. Gain, *Le Peintres* ..., cit., p. 281.

6. Per una storia dettagliata del Technicolor si veda *The Dawn of Technicolor, 1915-1935*, a cura di James Layton, David Pierce, Paolo Cherchi Usai, George Eastman House, Rochester (NY) 2015, in particolare pp. 99-126.

N° 8 AOUT 1929

L'AMOUR DE L'ART

Les Peintres et le Cinéma

1. Pagina di apertura dell'inchiesta *Les Peintres et le Cinéma*, da "L'Amour de l'Art", n. 8, agosto 1929

cosa egli pensi del cinema a colori, conclude seccamente: "le plus de mal possible". André Favory (1888-1937), pittore di un realismo sensuale cubisteggiante, si dimostra entusiasta del cinema, ammettendone l'influsso sulla pittura e definendolo "un excitant". Ampio spazio è poi dato all'opinione di Henry de Waroquier (1881-1970), esponente anch'egli di un realismo moderato post-cezanniano, che sostiene di non vedere scambi di influenze tra pittura e cinema, trattandosi di linguaggi con strumenti espressivi e modalità fruitive completamente diverse e non comparabili, così come il teatro. Waroquier indica nelle interferenze e sconfinamenti tra i linguaggi un pesante difetto e considera il "cinéma artistique" un fallimento, portando come esempio negativo il celebre *Le Docteur Caligari*. Il cinema è di fondo un'arte realista e lo svolgersi dell'azione in ambientazioni che non lo sono lo porta a snaturarsi. Jacqueline Marval (1866-1932), curiosa e originale pittrice in bilico tra influenze nabis e matissiane, intervistata dopo de Chirico – di cui parleremo più avanti –, dice di realizzare essa stessa filmati cinematografici sulle spiagge di Biarritz, soggetto da lei prediletto anche in pittura. Pur apprezzando la capacità di analizzare il movimento nel cinema tramite il procedimento del ralenti, Marval non ritiene tuttavia che l'immagine cinematografica sia in grado di lasciare un'impressione duratura. È quest'ultimo aspetto a distanziarla dall'immagine pittorica. L'incisore Jean Émile Laboureur (1877-1943), pur ammettendo un influsso inconscio del cinema, esprime un punto di vista negativo sull'industria cinematografica per il suo legame troppo stretto con un sistema produttivo fortemente commerciale che finisce per condizionarne la libertà espressiva[7]. Raoul Dufy (1877-1953), molto succintamente, spezza una lancia a favore del teatro, mentre Fernand Léger (1881-1955), creatore de *Le ballet mécanique*, afferma che il cinema non è in grado di influenzare la pittura perché troppo "letterario": ciò che il cineasta può imparare dal pittore è l'arte della composizione. "Au cinéma, Charlot et Keaton peuvent être considérés comme des primitifs – afferma Léger – et quand le cinéma va se développer (film parlant, film en couleur), on assistera à une véritable renaissance, comparable à la Renaissance italienne. [...] pour ce qui est de la couleur, les chromos triompheront"[8]. Pur amando il cinema, Moïse Kisling (1891-1953) non ne riconosce alcun legame con la pittura, ribadendo il valore più banalmente realistico del cinema. Unico assieme a Léger ad esprimere speranza negli sviluppi del cinema a colori, André Lhote (1885-1962) sostiene che la pittura ha anticipato molte soluzioni poi adottate nel cinema, a partire dalla resa del movimento stesso. Mostra inoltre all'intervistatore un *designoscope*, una sorta di caleidoscopio. Conclude la rassegna Amédée Ozenfant (1866-1966), esponente di primo piano del purismo, il quale, interrogato sull'esclusione del cinema dal suo recente libro *Art*[9], lo legge nei termini di una semplice tecnica: saranno i risultati a decretare se di arte si tratti o meno. L'artista nota anche una precedenza di soluzioni pittoriche poi adottate nel cinema. La conclusione del suo intervento è esemplare di una tendenza, da parte degli artisti di una certa generazione, a vedere nel cinema e nei suoi progressi tecnici un mero tentativo di scimmiottare la realtà destinato a rimanere imperfetto. "Le film odorant – ironizza Ozenfant – n'est pas encore possible, mais le film chauffant est très réalisable dès maintenant. Je tiens le procédé à la disposition de qui voudra bien"[10].

7. Cfr. A. Gain, *Le Peintres* ..., cit., pp. 284-285: "Ce qui nuit au cinéma, c'est le fait qu'il dépend d'un odieux commerce. Un graveur, un peintre peuvent se dégager, et se livrer à l'art, même quand ils meurent de faim. [...] Au cinéma, Charlot est peut-être le seul artiste qui puisse garder au cours de la réalisation de ses films, une certaine indépendance. Pendant combien de temps cet état de chose durera-t-il ?".

8. Ivi, p. 285.

9. Amédée Ozenfant, *Art*, J. Budry, Paris 1928.

10. A. Gain, *Le Peintres* ..., cit., p. 289.

L'AMOUR DE L'ART 283

2. Pagina con la dichiarazione di de Chirico dall'inchiesta *Les Peintres et le Cinéma*, da "L'Amour de l'Art", n. 8, agosto 1929

"Giorgio de Chirico bâtit des œuvres surréalistes sur des thèmes classiques, ce qui est une manière assez originale d'adapter l'antique au goût moderne", chiosa Gain per introdurre l'artista nell'ambito di questa variegata rassegna. "Il fait errer les souvenirs de Rome et de la Grèce dans le pays de nulle part". Inizia poi la breve intervista:

> — Je ne peux plus me passer du cinéma, nous dit Chirico, et je ne vais plus jamais au théâtre. Mais je ne pense pas que le cinéma puisse influencer la peinture. Il le peut cependant quand il nous donne une vision imprévue des choses : un objet, une main... Mais c'est surtout le cinéma qui a subi l'influence de la peinture moderne. Je vous citerai l'exemple classique du *Docteur Caligari*.
> J'aime, au cinéma, la reconstitution en studio des paysages ; j'aime que le paysage soit peint. Il y a, dans la nature, quelque chose de superflu. Seul, l'essentiel est intéressant. Quand les films américains montrent Paris reconstitué à Hollywood, c'est bien, mais si l'on voit des vues réelles de Paris, c'est mauvais. Le cinéma offre des surprises. Souvent, un film est tellement raté qu'il en devient amusant ; et inversement il peut arriver qu'un film soit tellement bon qu'il en devienne ennuyeux.
> — Que pensez-vous des films dits "d'avant-garde" ?
> — Je ne les aime pas, car ils ne sont pas profonds. Je leur préfère n'importe quel film de Charlot ou de Keaton.
> — Croyez-vous à l'avenir du cinéma en couleurs ?
> — Je ne pense pas que la couleur au cinéma devienne plus intéressante que ne l'est la photo en couleur. Elle peut l'être quand elle apparaît, de temps en temps, dans un film en noir et blanc[11].

Questa dichiarazione, finora sfuggita agli studi, presenta numerosi elementi di interesse, a partire dall'opinione finale di moderato apprezzamento per gli sviluppi del cinema a colori. Essa conferma quanto già espresso nella nota descrizione del proprio arrivo a Parigi che de Chirco aveva consegnato alla pagina scritta nel testo del 1925 *Vale Lutetia*, in cui evocava con maestria "l'impressione d'essere in una grande scatola a sorpresa; di trovarsi davanti la scena aperta d'un teatro meraviglioso":

> E penso anche al gran mistero del colore e alle sue infinite sorprese; penso allo strano lirismo di quei quadri colorati come potevano esser colorate le pitture di Zeusi e di Apelle e che m'apparvero una sera sullo schermo d'un cinematografo ove si rappresentava quel film meraviglioso di metafisica, che si chiama *I dieci Comandamenti*. La magia del colore era tanto più sorprendente in quanto essa appariva dopo lunghe scene grigie o marronastre. L'arcobaleno delle armature dei guerrieri e delle groppe dei cavalli s'affacciava allora in tutto il suo magico mistero e, nel tempo stesso, per effetto di contrasto, rivelava il mistero del colore neutro che l'aveva preceduto[12].

Il film a cui de Chirico fa riferimento è il kolossal della casa di produzione americana Paramount *The Ten Commandments*, diretto nel 1923 da Cecil B. DeMille (1881-1959), che fu uno dei più grandi successi commerciali del cinema muto (fig. 3). Nella pellicola, la storia biblica dell'Esodo è limitata al prologo (girato con la tecnica del Technicolor Process 2, a due colori

11. Ivi, p. 283.
12. Giorgio de Chirico, *Vale Lutetia*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 268.

3. Locandina del film *The Ten Commandments*, diretto da Cecil B. DeMille, 1923

come il procedimento originale, ma che permetteva l'utilizzo di un proiettore normale e quindi una più larga distribuzione in sala[13]), mentre il resto è ambientato nella contemporaneità, in una fusione di antico e moderno che non poteva non attrarre l'interesse di de Chirico. Come hanno fatto notare Sarah Street e Joshua Yumibe, *The Ten Commandments* rappresenta un esempio di quella "chromatic hybridity" che essi individuano come centrale all'emergere di una particolare sensibilità al colore trasversale a tutti i mezzi espressivi che contraddistingue gli sperimentali anni Venti[14]. Il film era stato per DeMille stesso un esperimento: la Technicolor gli aveva offerto di utilizzare la particolare macchina da presa necessaria per quella tecnica, dando poi al regista l'opzione di acquistare o meno quanto girato con tale procedimento. Per DeMille non vi era alcun contrasto nel giustapporre quella sequenza a colori alla gamma cromatica concessa dal bianco e nero, né egli riteneva una delle due tecniche superiore all'altra[15]. De Chirico si fa dunque espressione della nuova "color consciousness" sviluppatasi nel corso del decennio e che si caratterizzava per la propria intermedialità e internazionalità. A livello iconografico è già stato fatto notare come l'"arcobaleno delle armature dei guerrieri e delle groppe dei cavalli" di cui parla non possa non esser letto in stretto rapporto alla pittura di de Chirico del secondo periodo parigino[16].

Non sembra casuale, inoltre, che anche nella breve intervista rilasciata a Gain, e non solo in *Vale Lutetia*, i riferimenti al cinema americano e a Hollywood siano preponderanti, dimostrando un interesse che rimarrà almeno fino all'effettivo soggiorno di de Chirico in America tra agosto del 1936 e gennaio del 1938. Come ha notato Alicia León y Barella, fino alla Prima guerra mondiale il cinema francese si era trovato in una posizione dominante a livello globale grazie ai due colossi Pathé e Gaumont[17]. In seguito alla guerra e alla crisi che essa aveva determinato in entrambe le aziende, il successo del sistema messo in piedi a Hollywood aveva fatto sì che il cinema americano avesse gradualmente sostituito quello francese tramite la penetrazione diretta di case di produzione come la Metro-Goldwyn-Mayer e la Paramount che avevano fondato delle consorelle francesi. Nonostante vari tentativi tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo di tutelare il cinema francese attraverso l'intervento dello stato, in concomitanza con l'affermazione del cinema parlato a partire dal 1929, il sistema produttivo americano si dimostrò capace di aggirare tali ostacoli così da mantenere il proprio predominio. Non sorprende quindi in alcun modo che de Chirico a Parigi potesse assistere con facilità alla proiezione dei film americani in circolazione. Oltre a *The Ten Commandments*, si può immaginare che gli fosse noto anche il film del 1925 *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, diretto da Fred Niblo (1874-1948) e prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer. Proprio nel 1929, infatti, Jean Cocteau, nel celebre saggio su de Chirico *Le Mystère Laïc*, nota una parentela tra una scena di questo film e i cavalli dipinti dall'artista: "Chirico, né en Grèce, n'a plus besoin de peindre Pégase. Un cheval devant la mer, par sa couleur, ses yeux, sa bouche, prend l'importance du mythe. Je songe au film BEN HUR qui tant nous attirait à cause de quatre chevaux blancs. Filmés en pleine course, d'un véhicule qui les suivait à vitesse égale, ils alignent un bloc de profils échevelés, sculptés dans un vent de marbre"[18]. Anche in *Ben-Hur* alcune scene erano realizzate in Technicolor Process 2, in particolare le sequenze relative alla vita di Gesù. Che il cinema americano potesse essersi radicato profondamente nell'immaginario dechirichiano è ipotesi che Cocteau sposa appieno, anche quando nota che "l'origine des paysages meublés doit être quelque film comique américain. Peut-être

13. Per un'efficace sintesi cfr. Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, pp. 25-34.

14. Sarah Street e Joshua Yumibe, *Chromatic modernity: color, cinema, and media of the 1920s*, Columbia University Press, New York 2019, versione e-book.

15. Cfr., S. Street e J. Yumibe, *Chromatic modernity*, cit., in particolare il capitolo *Chromatic Hybridity*.

16. Cfr. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007, pp. 41-44 e *passim*.

17. Alicia León y Barella, *Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, pubblicazione online consultabile al link: https://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/cinema-americain-france-1926-1936-domination-resistances

18. Jean Cocteau, *Le mystère laïc: essai d'étude indirecte*, Éditions des Quatre Chemins, Paris 1928, p. 67.

4. Fotogramma dal cortometraggio *One Week*, diretto da Buster Keaton e Eddie Cline, 1920

celui où des créanciers emportent une maison démontable autour des propriétaires qui déjeunent"[19], facendo con ogni probabilità riferimento al film di Buster Keaton (1895-1966) del 1920 *One Week* (tradotto in francese come *La Maison démontable*), in cui una coppia di sposini riceve in dono una casa assemblabile nel giro di una settimana, ma il cui montaggio è un susseguirsi di comici incidenti (fig. 4). È d'altronde lo stesso de Chirico, nel corso dell'intervista qui pubblicata, a dire di preferire ai film d'avanguardia "n'importe quel film de Charlot ou de Keaton". Infine, in *Hebdomeros*, il capolavoro letterario dell'artista pubblicato nel 1930, si trova un ulteriore apprezzamento del cinema americano quando il protagonista, riflettendo sulla "natura degli uomini [...] ghiotta di drammi, di tragedie", nota la delusione che si prova quando, assistendo per strada ad un alterco "in presenza di due individui eccitati che s'insultano violentemente, vediamo il loro litigio risolversi senza che si azzuffino e ci offrano lo spettacolo d'uno di quei magnifici combattimenti a pugni nudi di cui i films americani sono tanto prodighi ed i films europei, ohimè!, tanto avari"[20]. La delusione deriva dal desiderio, perverso ma umano, di poter essere testimoni di "orribili catastrofi".

D'altronde, già il critico Edmond Jaloux, recensendo nel 1930 *Hebdomeros* per "Les Nouvelles Littéraires", aveva paragonato al montaggio filmico la struttura stessa del romanzo, ricco di molti altri spunti legati al mondo del cinema[21]: "... ou bien, ce sont de brusques scènes de cinéma qui traversent une Grèce archaïque ou une Rome monumentale"[22].

Il fatto che de Chirico non ami i film d'avanguardia non stupisce affatto e risulta del tutto in linea con l'interesse da lui dimostrato a più riprese a livello visivo per contenuti che si potrebbero definire di cultura popolare. Diversi esempi coevi si trovano proprio in *Vale Lutetia*, dove vengono elogiate le sorprendenti qualità estetiche delle *réclames*, come il "putto gigante del sapone Cadum, e il rosso puledro del cioccolato Poulain"[23]. Maurizio Fagiolo dell'Arco fa notare come de Chirico avesse incontrato il cinema sperimentale fin dal 1924, quando aveva potuto vedere *Entr'acte* di René Clair "in quella serata dei Ballets Suedois in cui andava in scena *La giara* di Casella, spettacolo al quale aveva collaborato"[24]. Nell'intervista con Gain de Chirico menziona *Le Docteur Caligari* come prova dell'influsso della pittura sul cinema, riferendosi evidentemente alla scenografia fortemente espressionista, senza esprimere un giudizio, ma quando poco più in là afferma che "souvent, un film est tellement raté qu'il en devient amusant", sembra quasi manifestare una fascinazione per quelli che definiremmo oggi dei "B-movies".

Non è privo di significato, a tal proposito, il fatto che Alberto Savinio avesse pubblicato delle *Notes sur le cinéma* nell'aprile del 1927 sul *Bulletin de l'Effort Moderne* di Léonce Rosenberg, nelle quali proponeva di scartare a priori "le film à tendence intellectuelle, le film prétentieux", criticando in particolare il cinema tedesco e russo, per poi arrivare a presentare Charlot come una sorta di "Christ de l'écran" e "l'artiste le plus extraordinare de notre epoque"[25]. Come messo in luce da Eugenia Maria Rossi, la posizione di Savinio era in realtà ben più ambivalente e si era evoluta rispetto agli anni precedenti in risposta

19. Ivi, pp. 71-72.

20. Giorgio de Chirico, *Ebdòmero*, Abscondita, Milano 2003, p. 17.

21. G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 14: "quei personaggi di dramma che andavano intorno al pianoforte, tenendo una tazza di caffè in mano, con gesti e movimenti da saltatori filmati col rallentatore".

22. Edmond Jaloux, *L'Esprit des Livres*, "Les Nouvelles Littéraires", n. 382, 8 febbraio 1930, p. 3.

23. G. de Chirico, *Vale Lutetia*, cit., p. 268.

24. Maurizio Fagiolo, *Note ai testi*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero* ..., cit., p. 480.

25. Alberto Savinio, *Notes sur le cinéma*, "Le Bulletin de l'Effort Moderne", n. 34, aprile 1927, pp. 5-8.

al successo riscontrato da Chaplin in ambito surrealista[26]. Non sappiamo fino a che punto si spingesse l'ammirazione del fratello Giorgio per i film di Charlot, ma dall'intervista in esame possiamo confermare quanto meno un vivo interesse.

Degne di particolare nota sono le considerazioni dedicate dall'artista alla palpabile artificialità dei film americani, individuata come un pregio, e che ritorneranno più volte anche in testi successivi. Più che sull'azione o sulla trama, l'attenzione di de Chirico si concentra sulle scenografie, un interesse senz'altro motivato anche dal suo contemporaneo lavoro per il teatro. Più esse sono visibilmente costruite, egli spiega a Gain, più il risultato finale è di suo gradimento: "la reconstitution en studio des paysages; j'aime que le paysage soit peint. Il y a, dans la nature, quelque chose de superflu. Seul, l'essentiel est intéressant". La questione del realismo nel cinema, che per molti degli artisti intervistati, determina il suo carattere inferiore e di massa, è quindi vista in termini differenti da de Chirico, il quale mette così in dubbio la qualità immersiva dell'esperienza cinematografica, anche quando questa è chiaramente il fine come nel caso di film a larga distribuzione. Non si tratta tuttavia semplicemente di ricostruire delle vedute urbane o paesaggi naturali negli *studios*, ma di renderne percepibile la qualità artificiale: "quand les films américains montrent Paris reconstitué à Hollywood – afferma nell'intervista –, c'est bien, mais si l'on voit des vues réelles de Paris, c'est mauvais". Si svelano così i limiti mimetici di questa nuova forma espressiva e al contempo la sua capacità di penetrare aspetti essenziali della realtà scartandone il superfluo, operazione da cui deriva il senso metafisico.

"Est-il rien de plus réaliste que de peindre la chose imaginée dans la chambre où on l'imagine?", si domanda Jean Cocteau ne *Le Mystère Laïc*. "Lorsque Chirico pose un temple grec et un morceau de paysage sur sa table, on ne peut mesurer si le temple est petit ou la table grande. Le temple n'est pas un jouet, un de ces dessins animés où la caricature et le cinématographe se mélangent, mais bien une imagination pétrifiée, poussée à l'extrême, mise au monde, vivante, et sans qu'aucune comparaison puisse être faite entre l'échelle du temple et de la table qui cohabitent"[27]. In riferimento ai quadri del de Chirico *dépaysagiste* – i mobili raffigurati in paesaggi naturali o le rovine classiche trasferite in interni – Cocteau evoca i cartoni animati, pur vedendo nei quadri dell'artista una più profonda materializzazione delle sue immaginazioni, la forma visiva data ad un paesaggio mentale che segue regole proprie, ma che comporta un "realismo" per Cocteau più autentico. A tali considerazioni sul rapporto tra realtà e finzione e sulla possibilità che la finzione sia più "reale" della realtà stessa fa riferimento de Chirico, pensando al cinema, in un brano di *Hebdomeros*:

> Era la sua passione la barba [...]. Di solito si rasava, ma per farsi fotografare si era lasciato crescere la barba, come fanno a volte gli attori cinematografici per essere più veri nelle parti in cui quest'ornamento del viso virile è indispensabile; ma gli attori hanno torto, s'ingannano assai, poiché una falsa barba è, sullo schermo, più vera d'una barba naturale, proprio come uno scenario di legno e di cartone è sempre più *vero* che un pezzo di natura. Ma andate un po' a raccontarlo ai registi estetizzanti, avidi di bei siti e di vedute pittoresche, essi non ci capiscono nulla, ahimè[28].

È questo carattere più autentico, più "vero", della resa della realtà sullo schermo cinematografico che pare possibile associare alle qualità metafisiche di cui de Chirico parla in riferimento a *The Ten Commandments*.

L'artista rivedrà parzialmente tali posizioni nell'esteso anche se ben più didascalico testo del 1942, *Discorso sul cinematografo*, dove ridimensiona di molto il peso metafisico del cinema rispetto al teatro[29]. Al di là delle considerazioni presenti in tale testo sul fatto che "un film è un racconto narrato da immagini e non da parole"[30] e sull'importanza della linearità della trama, risulta interessante soffermarsi sugli elementi utili a comprendere la crasi tra antico e moderno ricercata da de Chirico in certe iconografie della fine degli anni Venti, e in particolare in quella dei Gladiatori. Il fatto che egli ritorni più volte, nei suoi scritti, sui film storici o i film in costume dimostra un interesse specifico. Egli insiste sulla necessità, in tali film, di girare le scene sempre negli *studios*, ossia in un'ambientazione artificiale e finta, perché "quando si vedono degli attori in costume, raffiguranti personaggi dei secoli passati, che stanno in mezzo ad un vero paesaggio, la scena piglia subito un aspetto falso [...] i personaggi, per riflesso, sembrano falsi anche loro"[31].

---

26. Nel testo inedito *Charlot-Messie*, concepito anch'esso per il *Bulletin* di Rosenberg, Savinio ribalta infatti la sua posizione, presentando Charlot come simbolo di un cinema antimoderno. L'intervento di Eugenia Maria Rossi sul tema, *Savinio, Parigi e il cinema: il caso Charlot*, presentato nella giornata di studi *Souvenirs. Alberto Savinio e la Francia* (Maison de l'Italie, Paris, 2 dicembre 2022) è in corso di pubblicazione negli atti.

27. J. Cocteau, *Le mystère laïc*, cit., pp. 67-68.

28. G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 78.

29. Giorgio de Chirico, *Discorso sul cinematografo*, in Id., *Il meccanismo del pensiero* ..., cit., pp. 413-421.

30. Ivi, p. 416.

31. Ivi, p. 419.

Quest'affermazione lascia presupporre che un film vada considerato ben riuscito quando esso trova un difficile equilibrio tra l'aspetto palesemente posticcio della ricostruzione storica e al contempo il mantenimento di una sua credibilità da parte dello spettatore.

Se tali considerazioni sul "vero" nella rappresentazione cinematografica dimostrano senza dubbio delle ascendenze schopenhaueriane, non sorprendenti per de Chirico, il cinema sembra assumere a tratti proprio la funzione di "squarciare il velo di Maya", svelando l'ingannevole "realismo" della realtà che ci circonda. Questa percezione diventa non a caso particolarmente forte durante il soggiorno di de Chirico in America tra 1936 e 1938. Nel testo *Metafisica dell'America*, l'artista non trova modo migliore per spiegare la sensazione che prova di fronte alla natura e ai suoi fenomeni – un albero, le nubi – mentre si trova sul continente americano, che fare un paragone con l'esperienza che si ha andando al cinema a vedere un film storico:

> Quando gli attori in costume si muovono in mezzo a veri paesaggi, l'albero, il campo, il monte, qualsiasi pezzo di vera natura sembra falso accanto al personaggio in costume; e più il personaggio è antico più la vera natura vicino a lui sembra falsa. Se si tratta d'un uomo del secolo scorso, di sessanta o settant'anni addietro, il contrasto non è così forte; un personaggio di cent'anni fa accentua già parecchio il fenomeno, che aumenta quando si tratta di personaggi del Sei o del Settecento; con i personaggi del Medioevo è peggio ancora e con i greci e i romani succede un vero disastro. Ho osservato che in questi casi la discordanza tra personaggio e natura è più forte quando si vedono delle erbe, delle piante e specialmente delle fronde mosse dal vento; si pensa che prima, nei secoli passati, le foglie non si dovevano muovere in quel modo. Tutto cambia invece quando si tratta di paesaggi dipinti, di scenografie; allora tutto sembra vero e naturale. Pertanto io consiglio, tanto ai registi di casa nostra quanto a quelli di fuori, se non vogliono fare cose stonate e poco intelligenti, di non usare nei film storici che scenografie e di evitare più che sia possibile la natura vera[32].

Anticipando alcune considerazioni che poi riprenderà nelle *Memorie della mia vita*[33], questo testo sul cinematografo rielabora alcune idee già espresse negli anni Venti. Nella dichiarazione riportata da Gain è infatti plausibile pensare che de Chirico stesse pensando a film in costume americani, pur nominando Parigi come ambientazione. Anche se in seguito de Chirico smorzerà un po' il suo entusiasmo per il cinema in favore del teatro – pur non rifiutando collaborazioni con il grande e piccolo schermo[34] –, sembra dunque possibile concludere che negli anni Venti il cinema esercitò un impatto tangibile sulla sua arte per la capacità di fondere in maniera "realistica" antico e moderno, di rendere in tutta la sua artificialità lo sguardo contemporaneo sull'antichità e di continuare quell'indagine metafisica sul mondo circostante già avviata nel decennio precedente. A tal proposito, ci sembra opportuno chiudere con un richiamo ad un'altra intervista di molto posteriore. Alla domanda postagli dal gallerista romano Carmine Siniscalco: "Cosa ne pensa del cinema in genere. Potrebbe definirmi il cinema?", l'artista aveva risposto: "Secondo me il cinema è un'arte che dovrebbe dare grandi soddisfazioni per le infinite possibilità di finzione scenica e di mezzi tecnici di cui dispone. Ma proprio per tutto questo, credo che il cinema sia un'arte molto difficile e in un certo senso misteriosa per alcuni risultati che riesce a dare, e che sembrano superare le intenzioni e le possibilità degli stessi autori"[35].

---

32. Giorgio de Chirico, *Metafisica dell'America*, in Id., *Il meccanismo del pensiero* ..., cit., p. 355.

33. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019, versione e-book, ove l'artista critica l'operato dei registi cinematografici che "non la voglion capire che nei films i personaggi in costume non si possono muovere in mezzo alla vera natura, sotto un vero cielo, tra veri alberi, presso un vero mare e più il costume del personaggio è antico più in confronto la vera natura pare falsa. Un personaggio in costume ha bisogno di scenari dipinti, di cieli di alberi di monti dipinti, perché possa apparire nel suo vero aspetto".

34. Per alcune considerazioni in merito cfr. Silvia Tusi, *Il fascino discreto della metafisica: gli scritti di Giorgio de Chirico nel cinema di Luis Buñuel*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 7/8 (2008), pp. 263-292 e Chiara Mari, *Giorgio de Chirico e Giulio Macchi: la collaborazione per la trasmissione Rai Habitat*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 14/16 (2017), pp. 253-262.

35. *Incontro con Giorgio de Chirico: ventisette poeti, ventiquattro disegni e una intervista*, a cura di Carmine Siniscalco, La Bautta, Matera/Ferrara 1988, p. 120.

Abstract

Paolo Baldacci, *Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico (I, Parigi)*

Through an in-depth analysis of the early commercial history of all the works painted by de Chirico in Paris between 1911 and 1915, the author comes to the conclusion that Paul Guillaume, the artist's first dealer, did not really defend nor value his work, but merely exploited it and eventually sold it out to the Surrealists, especially to Paul Éluard and André Breton.

Paolo Baldacci, *Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)*

Two well-known caricature drawings, the former depicting Baroness d'Oettingen, Pablo Picasso, Serge Férat and Léopold Survage dining in 1915 at the headquarters of "Les Soirées de Paris", and the latter Picasso standing, have always been attributed to Giorgio de Chirico. Paolo Baldacci suggests instead that the real author of the two drawings is Alberto Savinio, Giorgio's brother, whose activity as an appreciated caricaturist in those years is well recorded by Apollinaire and other columnists.

Gerd Roos, *Vier Photographien von 1916 nach Gemälden von Giorgio de Chirico:« collection et procédé Paul Guillaume »*

The discovery of four rare photographic reproductions of de Chirico's metaphysical paintings in the archives of the Musée Picasso in Paris, possibly taken by Paul Guillaume in 1916, affords the author an opportunity to examine the complex wartime relationship between the painter (a soldier in Ferrara at the time) and his first Parisian dealer. More importantly, however, the sending of these photographs allows him to gauge more accurately the national and international circulation and reception of the early metaphysical paintings (and the mannequin iconography) among the circles of La Voce in Florence, the Dadaists in Zurich and the Parisian Avant-Garde.

Paolo Baldacci e Maria Federica Petraccia, *Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri nel 1923?*

Among de Chirico's works of the so-called "classical-romantic" period (1920-1924), only one reminds in its title a real historical occurrence: the painting *Tibullus and Messalla / The Poet's Farewells*, 1923. In this short essay conceived in the form of a dialogue, Paolo Baldacci, art historian and former Professor of Roman History at the Milan University, and Federica Petraccia, Professor of Roman History at the University of Genova, discuss the possibility that the choice of this topic conceals a quite deep disagreement between the de Chirico brothers in 1923.

Giovanni Casini, *"Je ne peux plus me passer du cinéma". Note su Giorgio de Chirico e il cinema*

Moving from a statement by Giorgio de Chirico in a survey on the relationship between painting and cinema undertaken by the French periodical *L'Amour de l'Art* in 1929, the article offers an overview of the relationship between the artist and the silver screen from his second stay in Paris to the late years. Reflecting on de Chirico's interests and the expressive peculiarities of the cinematographic medium in the 1920s (with special attention to the invention and development of Technicolor), the possible visual and conceptual links between films and de Chirico's paintings emerge. A marked preference for American productions, as well as for the technical innovations introduced in them, provides additional elements on themes which cut across de Chirico's artistic research and thinking such as the meaning of realism in relation to the artificiality of film sets, the metaphysical potential of cinema to reveal the essence of reality, the artist's attraction for visual sources drawn from popular culture.

Note biografiche

Paolo Baldacci (1944) is an Art Historian, specialized in Italian Art of XXth Century. He has curated many important shows on Italian Artists and movements, in Italy and abroad since 1987. Alone or together with Gerd Roos, he has curated the most important exhibitions on de Chirico of the last twenty years. He is the editor in chief of the *Catalogue Raisonné of the Work by Giorgio de Chirico*, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano and Allemandi Editore, Torino.

Maria Federica Petraccia is Professor of Roman History at the University of Genoa, where she also holds the position of Chancellor's Delegate for Relations with Italian and foreign cultural institutions. She has been Visiting Professor in Paris IV Sorbonne, Pamplona and UCM Madrid. She is presently member of the Association Internationale d'Épigraphie Grècque et Latine (AIEGL), of the Scientific Society of the Italian Archaeological School of Carthage (SAIC), of the Scientific Committee of the Spanish magazine "Antesteria. Debates de historia Antigua". She is co-Director (together with Leo Lecci) of the series 'Giano Bifronte'(Genoa University Press) and Director of the series 'Scheria' (Ed. De Ferrari, Genova). She is the author of numerous monographs and essays that have appeared in Italian and foreign journals (e.g. *I questori municipali dell'Italia antica*; *Gli stationarii in età imperiale*; *In rebus agere. Il mestiere di spia nell'antica Roma*; *Indices e delatores nell'antica Roma. Occultiore indicio proditus, in occultas delatus insidias*; *The Roman Senate as arbiter during the Second Century BC.*) and she has participated in various national and international conferences.

Giovanni Casini was educated at the Scuola Normale Superiore and the Università di Pisa. He pursued his doctoral studies at the Courtauld Institute of Art in London, completing in 2018 a thesis on art dealer Léonce Rosenberg and the history of his Galerie L'Effort Moderne in interwar Paris, which will be published by Penn State University Press in 2023. He has been awarded fellowships at several US institutions (Center for Italian Modern Art, The Solomon R. Guggenheim Foundation, The Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art at the Metropolitan Museum of Art) and most recently served as research assistant at the Scuola Normale in Pisa under prof. Flavio Fergonzi. He is curating an exhibition on the decoration of Rosenberg's Paris apartment to be held at the Musée Picasso, Paris, in 2024. In addition to exhibition catalogues, his scholarship, which also extends to the 1950s and 1960s, has been published in journals such as "Sculpture Journal", "The Burlington Magazine", "Ricerche di storia dell'arte", "Saggi e memorie di storia dell'arte".