ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO IV nn. 7-8
1 gennaio - 31 dicembre 2017

www.archivioartemetafisica.org

STUDI ONLINE

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci e Gerd Roos

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

Coordinamento editoriale
Emiliana Biondi

Redazione
Emiliana Biondi
Valentina De Pasca

Progetto Grafico
Archivio dell'Arte Metafisica

Impaginato
Roberta Russo by Solchi Graphic design

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

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO IV nn. 7-8
1 gennaio - 31 dicembre 2017

Sommario

Paolo Baldacci
Una parola (quasi) definitiva sulla cronologia 1908-1910 p. 5

Paolo Baldacci
Alberto Magnelli 1914 tra marionetta cubo-futurista e primitivismo
p. 45

Gerd Roos
Wie lautet der Titel eines Hauptwerks von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1914: „*L'énigme d'une journée*" oder „*L'énigme d'une joie*"? Eine Hypothese
p. 57

Gianluca Poldi
Carrà in infrarosso, 1916-1921.
Per un esame delle fasi intermedie delle elaborazioni
p. 64

Emiliana Biondi
1930-1931: Giorgio de Chirico, la Galleria Milano e l'eredità Gaspare Gussoni.
Alcuni documenti inediti
p. 79

Andrea Sisti
Il giardino magico. Scenografie e costumi di Filippo de Pisis
p. 99

Paolo Baldacci

Una parola (quasi)* definitiva sulla cronologia 1908-1910

Mi ero ripromesso[1] di non rispondere più agli attacchi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, per non sprecare forze in diatribe sulle quali ogni studioso che ci legga è in grado di farsi un'opinione corretta per conto suo. Questo proposito intendo mantenerlo per quanto riguarda i risvolti personali e non scientifici della polemica, ai quali, visto il livello cha hanno raggiunto, non risponderò più, qualunque cosa accada o venga scritta, ma mi sento obbligato a intervenire per contrastare le omissioni e le mistificazioni con cui, ancora in occasione della mostra di Ferrara, il presidente Picozza, seguito da Claudio Strinati, Fabio Benzi e Riccardo Dottori, ha ripreso l'annosa diatriba sulla data di nascita dei primi due quadri metafisici[2].

Lo faccio sia perché diversi studiosi mi hanno fatto notare che per chi non ha seguito la vicenda fin da principio non è facile farsi un'idea sintetica e precisa degli argomenti delle due parti, sia perché la preparazione dei primi fascicoli del *Catalogo Ragionato* di de Chirico, ormai in uscita, ha permesso di raggiungere ulteriori certezze e una maggiore chiarezza. A questa esigenza di chiarezza rispondono anche le Appendici che chiudono questo scritto.

Si tratta di un problema storico abbastanza semplice da risolvere se lo si affronta con mente libera, ma che può condurre fuori strada se si parte dalla convinzione di dover difendere un dogma che non può essere messo in discussione se non facendo crollare un intero edificio. Il fine da raggiungere diventa in questo caso più importante del risultato oggettivo della ricerca, cioè della verità, e determina un modo scorretto, non solo di porsi di fronte ai problemi da risolvere, ma persino di divulgare (o di non divulgare) fatti già noti e condivisi per il solo timore che possano suscitare dubbi o scomode domande.

La Fondazione de Chirico ha infatti da tempo instaurato un curioso sistema di doppia verità: certe cose si scrivono e si dicono solo in particolari contesti e se conviene farlo, altrimenti si tacciono. Un esempio tipico, tra i tanti che si possono fare, riguarda il problema delle origini della famiglia de Chirico che nei testi curati dalla Fondazione, vengono, a seconda dei casi, presentate in modo molto diverso. Trattandosi di qualcosa che non riguarda lo specifico argomento di questo scritto, ma che denota il modo poco scientifico e poco chiaro con cui questo ente tratta la storia dell'artista di cui si occupa, rinviamo il lettore che voglia saperne di più all'Appendice III.

Nel caso ora ricordato si tratta solo di un peccato veniale, cioè di qualcosa che si potrebbe definire "abbellimento" o "*maquillage* storiografico". Omissioni gravi e vere manipolazioni delle

**Nulla è mai definitivo nella ricerca scientifica. Il lettore che abbia seguito fin dagli inizi lo sviluppo ormai più che ventennale delle interpretazioni e degli approfondimenti sul periodo che va dall'estate del 1908 alla primavera del 1911, potrà accorgersi, leggendo questo saggio, degli enormi passi avanti che sono stati fatti, ma anche di quanto resta ancora da chiarire e di quanto, in mancanza di nuovi documenti, non potrà forse mai essere definitivamente chiarito.*

1 Paolo Baldacci, *Passo e chiudo*, *Notiziario*, 2016/01 (gennaio 2016) in www.archivioartemetafisica.org.

2 In "Metaphysical Art", nn. 14/16, 2016: Paolo Picozza, *Thirty Years of Safeguarding Giorgio de Chirico's Artistic and Intellectual Work*, pp. 11-13; *Claudio Strinati, De Chirico in Ferrara. Metaphysical Art end the Avant-garde. Brief Reflections*, pp. 269-273, e Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico, Ardengo Soffici and Rousseau the Douanier: a New Source on the Birth of Metaphysical Art in Florence*, pp. 327-343 (anticipato in diversa forma e con un altro titolo nel 2014, vedi nota 8). Da ultimo, l'incarico di "farmi ragionare" se l'è assunto Riccardo Dottori, che non ho il piacere di conoscere personalmente, con l'articolo *Sui presunti quadri böckliniani di Giorgio de Chirico*, in "Metafisica", nn. 14/16, 2016 (uscito agosto 2017), pp. 29-55. Mi spiace dover constatare che rozzezza, insulti e bugie non si sprecano neanche tra chi sembrerebbe per curriculum e sedi di studi dover essere avvezzo a un costume più civile.

fonti si riscontrano invece quando si tocca la questione della cronologia dei cruciali anni 1908-1910. Ma prima di entrare in argomento dobbiamo domandarcene il perché, rinviando il lettore che voglia capire le vere e remote ragioni di un dissenso ormai quasi quarantennale all'Appendice II, dove questa vicenda diventa emblematica di un certo cattivo e mai estirpato costume scientifico e accademico.

In base ad alcune delle scoperte documentali fatte da Gerd Roos nei primi anni '90 (riportate in Appendice I), sia lui che io abbiamo affermato, in varie pubblicazioni del 1995, 1997 e 1999, che i due dipinti *L'Enigma dell'oracolo* e *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, non datati e solo siglati col monogramma "G.C." al momento della loro creazione, erano stati firmati per intero "Georgio de Chirico" e datati 1910 in occasione del Salon d'Automne di Parigi del 1912 dove erano stati esposti per la prima volta[3]. La vera data della loro realizzazione, contrariamente a quanto si era sempre pensato, e secondo quel che poteva desumersi dalla logica interpretazione dei documenti e delle testimonianze, doveva essere l'autunno del 1909.

La data "1910", apposta ai dipinti in quell'occasione, più che a un errore di memoria, si doveva probabilmente all'esigenza di farli sembrare più recenti nel contesto di una mostra d'avanguardia in cui le opere che avevano più di due o tre anni rischiavano di esser giudicate "vecchie" o "superate". I vari scritti memorialistici di de Chirico, che assegnando al periodo milanese la pittura böckliniana e al periodo fiorentino le "rivelazioni" metafisiche sembravano confermare la data 1910, non solo erano molto posteriori ai fatti, e contraddetti sia da un manoscritto del '12 sia dai documenti appena ritrovati, ma si spiegavano facilmente col desiderio di de Chirico di periodizzare la propria carriera pittorica legando il suo momento più creativo a una città simbolo dell'arte italiana universalmente nota come Firenze (città che, infatti, nei cataloghi dei primi Saloni parigini era anche falsamente indicata come suo luogo di nascita). Era per altro noto che de Chirico, in vari frammenti autobiografici, dal tempo di "Valori Plastici" fino alle *Memorie* del 1945, aveva rimodulato a piacimento e secondo il variare dei suoi orientamenti artistici i dati storici e le notizie della sua vita. Per datare con precisione i primi quadri metafisici era quindi opportuno attenersi solo a quel che si poteva desumere da scritti e documenti certi di quegli anni (1909/1912) e non da quel che poteva apparire da scritti e memorie posteriori.

L'anticipazione di data da noi proposta era significativa anche da un punto di vista storico simbolico, perché nel febbraio del 1909 era stato pubblicato il manifesto iniziale del futurismo e lo spostamento dei due *Enigmi* all'autunno di quell'anno indicava che le prime manifestazioni concrete dell'arte metafisica precedevano di quasi un anno i primi dipinti futuristi, che sono dell'autunno 1910. Logica conseguenza di questo spostamento era la necessità di una revisione storiografica che modificasse la successione, divenuta canonica benché sbagliata, tra "distruzione" futurista, prima, e "restaurazione" metafisica dopo. Non si vede quindi per quale motivo la

3 Che la firma per esteso e la data (indipendentemente dalla sua correttezza) siano state apposte successivamente è provato dal fatto che la firma con il monogramma "G.C.", tipica dei precedenti quadri böckliniani, sarebbe stata inutile se i quadri fossero stati firmati e datati al momento della loro esecuzione. Dei primi tredici quadri di de Chirico, realizzati tra l'autunno del 1908 e la primavera del 1911, solo due non erano stati firmati col monogramma: *Centauro morente* (firma "G. de Chirico", probabilmente coeva, senza data, in alto a destra) e il cosiddetto *Processione su un monte* (originariamente senza firma né data).

Fondazione de Chirico si dovesse opporre così accanitamente a una proposta che assegnava all'artista un ruolo di pioniere della massima importanza.

La ragione di questa ostilità va rintracciata, da un lato, in una viziata interpretazione di quanto Gerd Roos e io abbiamo scritto – un vero malinteso sulle gravi conseguenze (in realtà nulle e semmai solo positive) che secondo Paolo Picozza questa anticipazione di un anno comporterebbe per la storia di de Chirico –, dall'altro nell'alleanza ben presto saldatasi contro di noi tra la Fondazione e Maurizio Calvesi, che esigeva la difesa ad ogni costo della sua tesi "fiorentina" messa in crisi dalle scoperte di Roos (si veda Appendice II).

In un paragrafo della mia monografia del 1997, intitolato *Il mito fiorentino e la cancellazione del ruolo di Savinio*, esprimevo, in tono forse un po' drastico, l'opinione che il mito di Firenze come città natale dell'arte metafisica, oltre che per i motivi già accennati, fosse stato creato anche per passare sotto silenzio il ruolo particolarmente importante avuto da Savinio nel periodo milanese.

E qui arriviamo all'accusa, puerile ma soprattutto formulata in modo rozzo e semplicistico, che mi viene mossa di continuo dalla Fondazione de Chirico, secondo la quale io avrei sostenuto che l'inventore della metafisica [*sic*] sarebbe Savinio e non suo fratello Giorgio, come se "la metafisica", al pari di qualunque altra poetica o movimento artistico, fosse qualcosa che si inventa dal nulla un bel mattino e poi magari si brevetta pure, come il "filo per tagliare il burro" di Petrolini. L'altra frase ugualmente buffa che ricorre nelle invettive contro di me è che "la metafisica l'avrebbe scoperta Savinio e non de Chirico": affermazione tanto ridicola da farmi venire in mente *La scoperta dell'America* di Cesare Pascarella, dove Colombo, da tempo consapevole "che ar monno c'era pure er monno novo", va dal re del Portogallo e gli dice: "Io avrebbe l'intenzione, / Si lei m'aiuta, di scoprì' l'America" [...]"E più lui s'ammazzava pe' scoprilla / E più quell'antri [cioè i cortigiani invidiosi] je la ricopriveno". La "metafisica", com'è noto, è qualcosa che si scopre o si ricopre, come un piatto con la frittata.

Meglio metterla sul ridere, perché non credo vi sia altro modo per esorcizzare il livello isterico e intellettualmente degradante di questa polemica a senso unico e delle puerili argomentazioni, delle bugie e delle omissioni che la caratterizzano. Mi sia consentito, per chiudere questa digressione, un ultimo richiamo letterario: nell'immortale romanzo di Melville il capitano Achab non riesce a liberarsi dall'ossessione di essere perseguitato dalla balena bianca mentre il primo ufficiale Starbuck lo esorta a ragionare: "See! Moby Dick seeks thee not. It is thou, thou, that madly seekest him!" ("Guarda! Moby Dick non ti cerca, sei tu, tu, che come un pazzo cerchi lei!"). Com'è possibile che nella Fondazione de Chirico, nel suo intero comitato scientifico, non si possa trovare uno Starbuck capace di far ritornare la discussione a un livello corretto e accettabile? Perché la Fondazione presieduta e diretta da Paolo Picozza, più che a un ente di ricerca scientifica, è ormai simile al veliero *Pequod,* ai cui ufficiali, marinai e mozzi veniva tacitamente imposto un patto eucaristico: catturare e uccidere, costi quel che costi, la balena bianca (in questo caso due balenotteri: Gerd Roos e io). Ma come andò poi a finire lo sappiamo tutti.

La nostra colpa è solo di aver cercato di veder chiaro nelle ripetute asserzioni di Alberto Savinio riguardo a una teoria poetica ("la nostra poesia metafisica") creata insieme al fratello in quegli anni. Asserzioni che de Chirico non ha mai smentito. Semmai le ha ignorate, e nel corso del

tempo, come ogni buon artista egocentrico (si pensi a Picasso che chiamava Braque "mia moglie" per minimizzarne i contributi d'invenzione formale alla costruzione del cubismo), si è costruito la storia dell'artista solitario, ignaro di tutto quel che accadeva attorno a lui.

Purtroppo Paolo Picozza, che non è uno storico dell'arte e non sembra avere idea di come nascano certe cose, ha creduto giusto seguire de Chirico in questa costruzione favolistica e ne ha fatto, con l'aiuto dei suoi collaboratori, una sorta di feticcio, un santone che ha inventato dal nulla la filosofia moderna e la psicanalisi ("precursore di Freud e di Heidegger")[4], la poesia ermetica o "metafisica"[5], la matematica e la fisica quantistica[6], ha abbattuto di colpo la prospettiva euclidea (come se gli impressionisti, Cézanne, Matisse e Picasso prima di lui non esistessero), e chi più ne ha più ne metta[7] (per non parlare delle analisi grafologiche che nel già citato ultimo numero della rivista "Metafisica" intendono metterne in luce "la personalità", la "delicatezza d'animo" e la "raffinatezza di pensiero"). Senza avvedersi che molti di coloro che lo seguono lo fanno probabilmente per convenienza, perché poi si smentiscono da soli. Infatti, stando all'ultimo articolo di Fabio Benzi, si potrebbe affermare che tutto il contenuto estetico formale della metafisica era già stato "inventato" dal Doganiere Rousseau e che de Chirico lo scoprì – facendone tesoro per le sue future produzioni – in un articolo di Soffici letto a Firenze qualche mese prima di mettersi a dipingere i suoi enigmi[8]!

4 P. Picozza, *Thirty Years of Safeguarding…*, cit., pp. 10-11, cade nel ridicolo attribuendo a Riccardo Dottori "scoperte" che hanno caratterizzato la ricezione dell'opera di de Chirico da parte dei surrealisti e addirittura dei suoi primi recensori nel 1914: "Dottori reveals how the origin of the disquieting is found in that which is everyday and familiar and not in the strange and unknown. Years before Freud and Heidegger dealt with this same theme, de Chirico rendered in image the alienated condition of modern man with regard to the deceptive tranquility of the everyday, thus anticipating by a few years a fundamental philosophical inquiry". Quanto a Freud, Heidegger e l'alienazione, il tentativo di istituire una sorta di Guinness dei primati con de Chirico vincitore, lo porta a un penoso inciampo culturale. Infatti, le opere fondanti della psicanalisi di Freud sono state tutte pubblicate tra il 1892 e il 1905, quando de Chirico aveva dai 4 ai 17 anni. Quanto alla problematica filosofica di Heidegger e alla sua indagine sui modi dell'essere e dell'interrogarsi sull'essere tra immanenza e trascendenza, essa c'entra ben poco, o meglio va ben oltre le inquietudini espresse nell'arte di de Chirico, che, semmai, hanno come unico punto di contatto con Heidegger la critica del linguaggio iniziata da Nietzsche nel 1873 con il saggio "nichilista" *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (Su verità e menzogna in senso extramorale).

5 Ivi, p. 10: "Similarly to de Chirico painting, in which he breaks away from renaissance perspective in order to create a new visual experience of space, his poetry goes beyond the compositional rules of metre and syntax, creating. in this way, new and unexpected effects. Analogously to his visual work where the beholder becomes bewildered by the juxtaposition and "collision" of incongruous objects, the position of an adjective in relation to the noun in a sentence's structure may be […] 'the poetic equivalent of inviting someone for a walk and planting a surprise around the corner'". Con questo passo si raggiunge una vera vetta nel capovolgere la verità e il buon senso: de Chirico, nel saggio *Noi metafisici* del 1919, aveva scritto che la soppressione del senso logico in arte non era una scoperta "di noi pittori" ma di Nietzsche e che era stata applicata per la prima volta in poesia da Rimbaud. Non è quindi la pittura che influenza la letteratura, come pretende Picozza, ma il contrario: de Chirico applica nella sua pittura – tipicamente letteraria, checché ne dica il presidente della Fondazione – alcuni accorgimenti della poesia tardo simbolista, e non solo di Rimbaud ma anche di Mallarmé, Verlaine e Valéry (per non parlare, in Italia, di alcune tangenze della pittura metafisica con la poetica del Pascoli, con Dino Campana, e persino con certo D'Annunzio).

6 Vanno ricordati, a questo proposito, gli spassosi saggi di Jole De Sanna, *Matematiche metafisiche* e *Arianna matematica: il labirinto*, in "Metafisica", nn. 3/4, 2004 (uscito nel 2005), pp. 23-110 e 247-255, con l'accompagnamento di traslazioni grafiche di un gruppo di studio dell'Accademia di Brera e di un saggio di supporto di Katherine Robinson, *Percorsi tra le quinte di de Chirico*, pp. 227-236. Su tutto questo si veda il mio opuscolo: Paolo Baldacci, *La rivista "Metafisica" e la ricerca su Giorgio de Chirico*, presso l'autore (tipografia Arti Grafiche Lucini), Milano 2006, pp. 5-47.

7 Questa mania di attribuire a de Chirico ogni possibile primato, invenzione o taumaturgia, denota una mentalità da un lato opportunistica e dall'altro servile, che, lungi dal lavorare per metterne in luce il vero genio, abbassa l'artista a mero strumento dei propri interessi e ricorda l'epoca fascista quando era invalso l'uso, frutto di servilismo spontaneo più che obbligato, di attribuire al Duce ogni virtù, iniziativa o invenzione. Restando nel campo della pittura, e senza scomodare Van Gogh, Munch o Ensor, mi domando se, proprio per quanto riguarda l'inquietudine del quotidiano, Picozza abbia mai sentito nominare Anselm Feuerbach, Alfred Kubin, Fernand Khnopff, Villhelm Hammershøi o Leon Spilliaert, tutti artisti che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento hanno magistralmente anticipato molti aspetti della sottile inquietudine dechirichiana.

8 L'articolo a cui mi riferisco – *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica. L'"altra" avanguardia italiana, 1910-1911* – è stato compilato da Fabio Benzi nel 2014 per la mostra *Secessione e Avanguardia* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015) come gettone d'entrata alla Fondazione de Chirico (nel cui Consiglio Scientifico è oggi insediato). Il saggio è ripubblicato in inglese nell'ultimo numero di "Metaphysical Art", nn. 14/16, 2016, privo delle prime quattro pagine, inutili perché

Una teoria poetica e uno stile o modo di esprimersi non nascono dal nulla, non sono l'invenzione di un mattino, ma sono sempre precorsi da lunghe correnti di pensiero (che nel nostro caso spaziano dal mondo greco a Leopardi, da Schopenhauer a Nietzsche, ecc.) e prendono forma come sintesi di varie idee e sensazioni con origini e scopi diversi ma che circolano nell'aria in una determinata epoca e ne costituiscono lo spirito. In un particolare artista o pensatore tutti questi elementi possono coagularsi o catalizzarsi in un certo modo, con caratteristiche uniche, che fanno di lui il creatore "di riferimento" ("il maggiore azionista" come diceva ironicamente de Chirico) di una corrente artistica. Tutto ciò che va a comporre questa "poetica", nel momento in cui entra a farne parte, anche se esisteva già prima, assume caratteristiche e significati un po' diversi e unici (vedi il caso della prospettiva). Così come poi ogni interprete di questa poetica ha caratteristiche uniche e solo sue che lo distinguono dagli altri.

Che Savinio sia stato, con il suo *Poema fantastico*, il motore iniziale del processo che ha portato alla nascita della poetica metafisica è assurdo negarlo, oltre che impossibile, così come è chiarissimo e ben dimostrabile il suo apporto teorico alla teoria dello "spettro", dell'architettura interna della materia e delle immagini del sogno. Ma l'aver contribuito sensibilmente alla costruzione di una teoria poetica non significa averla "inventata", questo non lo abbiamo mai detto o scritto né Gerd Roos né io. Per quanto mi riguarda, poi, ho sempre cercato di mettere in luce le differenze tra la visionarietà intuitiva e poetica di de Chirico e il più freddo e ironico intellettualismo del fratello, che solo verso gli anni '40 si apre a un maggiore lirismo, e nei miei ultimi scritti appaiono ed appariranno sempre più chiare anche le divergenze di orientamento tra i due proprio nel corso del 1910 a Firenze.

Che de Chirico non fosse un campione di sincerità è dimostrabile da mille esempi, ma nessun artista lo è mai stato, almeno per quanto attiene al suo ruolo nella storia dell'arte, e d'altronde agli artisti non si richiede di essere attendibili cronisti di sé stessi. Rileggendo oggi il paragrafo incriminato del 1997 sulla *cancellazione del ruolo di Savinio*, non mi sembra di dover cambiare granché di quel che ho scritto allora, se non forse nell'aver attribuito a de Chirico un'intenzionalità, nel tacere il ruolo del fratello, che molto probabilmente non c'era e che era invece la conseguenza naturale di una diversificazione dei ruoli e di un distacco o raffreddamento dovuto ad altre cause. Oltre tutto, oggi è ben chiaro che non vi fu un maggiore peso di Alberto nel periodo milanese rispetto a quello fiorentino, semmai a Firenze, proprio a causa della più intensa collaborazione anche musicale col fratello, Giorgio incominciò a sentirsi sempre più "unicamente pittore" e ad avere dei dubbi riguardo all'intercambiabilità delle arti sostenuta da Alberto, secondo il quale, una volta messa a punto l'idea e avendo qualcosa di forte da esprimere, i mezzi si sarebbero trovati comunque: in musica, in pittura o in scrittura. Declassare il periodo milanese limitandolo alla sola pittura tardo romantica non poteva quindi comportare nessuna conseguenza riguardo al riconoscimento o meno del ruolo del fratello. Anzi, a voler leggere bene, c'è un momento, nel 1940, in cui Giorgio è molto esplicito e generoso riguardo al contributo di Alberto alla poetica metafisica, ed è la frase in cui, nel Bollettino del Milione, scrive che a Parigi, tra il 1912 e il 1915, Savinio "creava tutta una nuova emozione artistica che io concretizzavo in

dedicate alla famosa lettera datata 26 gennaio 1910 che ormai avevamo già tutti riconosciuto dover essere attribuita alla fine di dicembre. Si vedano *Notiziario* 2012/05 (*Risposta* di Picozza e mio *Commento*) e *Notiziario* 2012/07 (*Rettifiche*) in www.archivio-artemetafisica.org.

quel periodo della mia pittura da me stesso chiamato *pittura metafisica*", come dire che Alberto era l'ispiratore di gran parte della sua pittura, e che questa era la realizzazione concreta di molte sue idee[9]. Più di così che cosa vogliamo?

Quanto al resto che ho scritto (l'ingratitudine di Giorgio, il tardo pentimento, ecc.), oggi le cose mi appaiono sotto una luce diversa. Ma ciò non cambia la realtà dei fatti, che anzi le ricerche di questi anni hanno ancor meglio chiarito e circostanziato.

D'altronde, come era forse ingiusto attribuire a de Chirico la volontà cosciente di eliminare dalla storiografia l'apporto del fratello alla creazione della nuova poetica, così sarebbe assurdo accusare Savinio di aver mentito quando ha rivendicato e precisamente descritto questi suoi contributi. Perché, delle due l'una: o è vero che la poetica metafisica nasce da una collaborazione, oppure Savinio è un gran bugiardo e ha raccontato frottole. Addirittura più bugiardo di Giorgio, che non ha mai smentito le affermazioni del fratello, semmai ha solo taciuto, tranne che nel 1940.

Ora, io credo che Paolo Picozza si accanisca a voler dimostrare l'indimostrabile – e pretende che così facciano i suoi collaboratori – solo perché secondo lui riconoscere che i due famosi quadri sono stati dipinti nel 1909 e non nel 1910 comporterebbe automaticamente due conseguenze inaccettabili: 1) che de Chirico era un perverso bugiardo che ha voluto scientemente cancellare dalla Storia il ruolo di Savinio; 2) che "la metafisica l'ha inventata Savinio"(!), cosa che per altro né io né Gerd Roos abbiamo mai detto, e tanto meno nella forma cretina che ci viene attribuita.

Quando Picozza si renderà conto che questa equazione se l'è inventata lui e non noi, si libererà da un'ossessione che lo perseguita da quasi vent'anni e che, come ho detto, mi fa sempre pensare a Moby Dick e al capitano Achab.

Ma veniamo finalmente ai documenti, e ai fatti, che nelle argomentazioni di Picozza e dei suoi collaboratori vengono o travisati o costantemente passati sotto silenzio.

1) Il primo travisamento consiste nell'affermazione, ripetuta anche in tempi recentissimi, che per Roos e per me la prova principale e praticamente unica che i quadri risalgono all'autunno del 1909 sarebbe la lettera a Gartz (Appendice I, doc. 6) la cui datazione è stata oggetto di accese discussioni. Non è vero. Noi da tempo abbiamo ammesso che la lettera (apparentemente intestata e datata Firenze 26 gennaio 1910) deve invece essere attribuita alla fine di dicembre (vedi nota 8). Nessuna giustificazione convincente è stata finora data per spiegare materialmente l'errore di datazione né le diverse correzioni e sovrapposizioni di calligrafie, e pertanto conviene accantonare l'argomento in attesa che l'originale si renda nuovamente disponibile[10]. La datazione alla fine di dicembre 1910 è ormai da tutti accettata sulla base della logica interpretazione dei contenuti e della consequenzialità col resto della corrispondenza.

9 In questo passo de Chirico si riferisce al lavoro sotterraneo e poco conosciuto di Alberto come sperimentatore e ideatore di temi iconografico - simbolici che appaiono poi nei *Chants de la mi-mort* (1914). Di questa fase è noto solo l'apporto di Savinio all'iconografia del manichino, ma non si possono escludere altri temi. Che nel '40 il ricordo di Giorgio – pittore – verta più sugli spunti iconografici concreti offertigli dal fratello che sulla creazione teorica di una poetica comune, sia pure declinata in modi diversi, è assolutamente naturale perché la fase di studio e di pensiero creativo che i due attraversarono tra il 1908 e il 1910 costituiva un tutto inscindibile nel quale non si potevano distinguere gli apporti dell'uno e dell'altro: come ricorda lo stesso Alberto, "in due avevamo un solo pensiero".

10 F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica*…, cit., p. 91 e nota 3, insinua addirittura che la lettera (andata in asta senza che nessuno se ne accorgesse nel maggio 1979) potrebbe essere stata alterata o modificata!

Ma cosa può dimostrare, questa lettera, riguardo alla data di nascita dei quadri? In realtà poco o nulla. Se fosse giusta la data del 26 gennaio (che non può essere), essa taglierebbe la testa al toro perché de Chirico scrive testualmente di aver creato, durante il soggiorno italiano, qualcosa di "terribile" e di avere dipinto "questa estate" dei quadri che sono "i più profondi che in genere esistano". Prosegue poi spiegando che "il pittore più profondo" è Arnold Böcklin ("l'unico uomo che ha dipinto quadri profondi")[11] e il "poeta più profondo" è Friedrich Nietzsche, che la profondità dei quadri da lui dipinti è uguale a quella intuita da Nietzsche e si manifesta come "enigma, poesia, atmosfera e promessa". E conclude: "Quando li esporrò sarà una rivelazione per il mondo intero, cosa che probabilmente accadrà a Monaco in questa primavera".

É evidente che i quadri di cui de Chirico parla sono i primi quadri metafisici, e se la lettera fosse del 26 gennaio 1910 confermerebbe in pieno quello che altri indizi suggeriscono o provano, e cioè che essi erano stati concepiti e creati nell'estate del 1909, intendendo con questo termine la stagione calda che nel centro Italia si protrae in genere fino a ottobre.

Ma la lettera è di fine dicembre. Si presenta come un riassunto, dopo un lungo periodo di silenzio, della sua attività e dei progressi fatti in Italia, e parla di quadri straordinari e destinati a stupire il mondo, dipinti "questa estate", cioè, a rigor di termini, nell'estate del 1910. Non dice quanti sono, dice solo, traducendo verbalmente: "questa estate ho dipinto quadri che sono i più profondi che in genere esistano".

Se, come scrive de Chirico stesso nel 1912, egli ebbe la "rivelazione" del quadro *L'Enigma di un pomeriggio di autunno* a Firenze in Piazza Santa Croce durante un tiepido pomeriggio autunnale (probabilmente in ottobre), e se dovessimo accettare il 1910 come data di questo episodio, dovremmo concludere, anche abbreviando al massimo i tempi, che il dipinto fu portato a termine non prima della fine di ottobre. Tutto quel che sappiamo e che de Chirico stesso ci racconta nei suoi manoscritti di quell'epoca (1911-12) riguardo al suo procedimento creativo nel primo periodo metafisico comporta tempi non brevi tra la "visione" del quadro, la sua prima, immediata, traduzione grafica in un rapido schizzo sul posto, e il successivo ma molto più lento, meditato e calcolato trasferimento sulla tela in studio. La versione definitiva richiedeva lunghe riflessioni per adeguarsi alla sensazione che voleva esprimere. Non è dunque un caso che i primi dipinti metafisici siano pochissimi e scalati in tempi lunghi[12].

11 L'indicazione di Böcklin come "il pittore più profondo" in un documento della fine del 1910 e in un contesto in cui la parola *tief* (profondo) equivale a ciò che sarà poi indicato col termine "metafisico/metafisica" dimostra quanto di forzato e artificiale vi sia nella periodizzazione, usata poi per comodità da tutti e dall'autore stesso, tra "periodo böckliniano" e "periodo metafisico". In realtà la vera cesura tra le due fasi è costituita da un salto espressivo e stilistico formale, più che contenutistico. In seguito alle "rivelazioni" dell'autunno 1909 de Chirico abolisce ogni soggetto apparente (riconoscibile) e ogni aspetto descrittivo e narrativo e si esprime soprattutto attraverso un dialogo di forme archetipo-simboliche e di "segni" o metafore plastiche. Ma lo scopo è sempre lo stesso che aveva animato Böcklin, cioè quello di far vedere che il mistero non risiede oltre la terra (al di là del mondo fisico) ma nel quotidiano naturale. È quella che Roos ha chiamato "la seconda fase" della ricezione di Böcklin da parte di de Chirico (Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti - Monaco - Milano - Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, p. 276 e segg.).

12 Nel già citato *Manoscritto XII*, de Chirico racconta che, in seguito all'enorme potenziamento di sensibilità determinato in lui dall'esperienza della rivelazione, cominciò a capire molte cose che prima non riusciva a spiegarsi e, dopo aver quasi smesso di disegnare, e quindi anche di dipingere, iniziò a riprendere in mano la matita solo quando era spinto dall'assoluto bisogno di fissare una delle sue visioni. Nel *Manoscritto XIII*, di poco successivo, parla della necessità di rinunciare ogni giorno a qualcosa, di dimenticare tutto ciò che si è appreso per diventare "ogni giorno più puri e più innocenti", e scrive che prima di iniziare a dipingere bisogna che la rivelazione o concezione del quadro sia talmente forte da sentirsi obbligati a metterla su tela "spinti da una forza più grande di quella che spinge l'affamato a mordere come una bestia il pezzo di pane che gli viene sottomano". E aggiunge "io stesso non sono arrivato

Come si può pensare che nel periodo strettissimo tra novembre e i primi venti giorni di dicembre de Chirico abbia potuto dipingere gli altri quadri a cui si riferisce scrivendo al plurale "ho dipinto quadri che sono i più profondi ecc."? Con questa espressione non può riferirsi a un quadro solo, ma almeno ad altri due o tre. Quindi *L'Enigma dell'oracolo* (se questo dovesse essere il secondo della serie, come sostiene Fabio Benzi[13]), *L'Enigma dell'ora* (un quadro che da solo presuppone mesi di pensiero, concentrazione e lavoro) e probabilmente anche la seconda versione de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, oggi perduta ma ancora esistente nel 1921[14]. E come possiamo giustificare che, a così poca distanza dai fatti, de Chirico parli di opere appena terminate – in ottobre, novembre e dicembre – dicendo di averle dipinte in estate? Su questo argomento bisogna essere molto chiari: o non è vero che *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* è il primo quadro metafisico, frutto di una rivelazione avuta a Firenze nel 1910 in "un chiaro pomeriggio autunnale", oppure dobbiamo concludere che gli altri quadri di cui de Chirico parla al plurale nella lettera di dicembre, non furono dipinti in estate e, dovendo per forza essere successivi a fine di ottobre e l'ultima settimana di dicembre.
Ora ci è chiaro perché Picozza e i suoi collaboratori parlino sempre e solo della data della famosa lettera, senza mai andare a fondo su ciò che essa comporta nel suo contenuto. Come se, una volta deciso che la lettera non è del 26 gennaio 1910 ma della fine di dicembre, andasse tutto magicamente a posto. Accade invece il contrario: è proprio il giusto e necessario spostamento della lettera alla fine di dicembre che rende assolutamente impossibile accettare l'autunno 1910 come data di nascita delle prime opere metafisiche.

2) Veniamo ora alle omissioni, che sono numerose e ancora più gravi e offensive per un pubblico di lettori che si vedono trattati da ignoranti di tutto o da stupidotti che si possono far su con quattro balle. Come si può, infatti, discutere di un argomento così complesso tacendone completamente il contesto? Per capire quando de Chirico può con maggiore probabilità aver dipinto questi due quadri bisognerà pur esaminare quello che accadde dopo il suo arrivo a Milano alla fine di maggio del 1909 e tutte le altre testimonianze che illuminano quel periodo. Se tutto ciò viene passato sotto silenzio o minimizzato, una ragione ci sarà pure. E forse è che un esame di questo tipo può demolire del tutto la teoria dell'"autunno 1910". Vediamo dunque il contesto e i fatti, procedendo per comodità a ritroso, cioè dalla famosa lettera del (26?) dicembre 1910, da cui siamo partiti, fino all'estate del 1909.
Alla fine di dicembre del 1910, precisamente il 28, Giorgio scrive a Fritz Gartz chiedendogli aiuto per trasferire a Monaco il concerto che Alberto aveva previsto di tenere a Firenze al Teatro della Pergola il 9 gennaio. Il programma era già pronto e stampato da qualche tempo

in un colpo solo a concepire un quadro in questo modo". Non dobbiamo quindi stupirci della assoluta scarsità di opere di quegli anni, ma neanche contraddire clamorosamente, con una ricostruzione cronologica rozza come quella proposta dalla Fondazione, tutto quanto de Chirico stesso ci narra e ci fa capire di quel suo straordinario periodo creativo.

13 F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica*…, cit., p. 105. Le argomentazioni di Benzi sono del tutto prive di fondamento logico. Il solo fatto che *L'Enigma dell'oracolo* abbia un soggetto riconoscibile ci costringe a collocarlo poco prima de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*. È il quadro che apre la strada alle composizioni metafisiche, ma è de Chirico stesso a scrivere, nel 1912, che dal momento in cui egli iniziò ad avere le rivelazioni i sui quadri non ebbero più "un soggetto".

14 Le due versioni erano esposte nel 1921 a Milano alla Galleria Arte col titolo abbreviato *La Meditazione del pomeriggio* (1ª versione) e *La Meditazione del pomeriggio* (2ª versione).

(Appendice I, doc. 5) e Giorgio lo manda a Gartz il 5 gennaio tradotto in tedesco. Il motivo addotto da Alberto per trasferire il concerto a Monaco era che gli orchestrali fiorentini erano troppo maldestri per quel tipo di musica, ma in cuor suo pensava anche che il pubblico di Monaco sarebbe stato più aperto e ricettivo di quello fiorentino.
Dalla copia del programma che ci è rimasta, stampata in italiano e tradotta a mano in tedesco, vediamo che la seconda parte aveva per titolo: LE RIVELAZIONI, e come sottotitolo: LA MUSICA PIÙ PROFONDA SINORA SCRITTA. Un ulteriore sottotitolo specificava: *Rivelazioni sull'*"enigma dell'eterno ritorno". Seguivano, sotto a sinistra, accanto al nome di Alberto de Chirico, i numeri di tre di queste composizioni, la n. 15, la n. 16 (ambedue senza titolo) e la n. 17 (intitolata: *Il richiamo dall'isola dello* Xoanon), e a destra, accanto al nome di Giorgio de Chirico, i titoli di ben sei composizioni non numerate: *Sacrificio di tritoni, Il pomeriggio d'autunno, La partenza dall'isola solitaria, L'interrogazione e i canti consolatori, L'enigma dell'autunno, Il canto al mattino dei "votati alla morte" per il ritorno* [le sottolineature sono mie].
Dato che le composizioni di Savinio erano numerate, almeno quattordici "Rivelazioni" dovevano precedere le tre scelte per il concerto, che infatti iniziavano col numero 15. Gregorio Nardi, nel quadro di un ampio esame ricco di ipotesi e di spunti sul lavoro musicale di quell'epoca di Alberto e Giorgio, ha pubblicato la "Rivelazione n. 14", da lui rintracciata nel Fondo Savinio del Gabinetto Vieusseux a Firenze[15].
Se teniamo presente che Alberto, secondo quanto riferisce il fratello all'amico Gartz, aveva scritto un'introduzione ("una conferenza" la chiama de Chirico scrivendo a Gartz!) che voleva leggere o far leggere a Monaco per spiegare il significato e gli intendimenti della sua rivoluzione musicale ("la musica più profonda sinora scritta"!) e che Giorgio la stava traducendo in tedesco con l'aiuto di un professore "molto stupido" che aveva incontrato a Vallombrosa, dobbiamo ammettere che tutti questi lavori abbiano richiesto del tempo e che la decisione di trovare uno sbocco a Monaco non poté essere presa più tardi della metà di dicembre. È questo il motivo per cui Giorgio, che non gli scriveva dall'11 di aprile, decide a dicembre di riprendere i contatti con Gartz, e non potendo iniziare la nuova corrispondenza con una immediata richiesta di aiuto gli scrive qualche giorno prima[16] raccontandogli delle sue scoperte e conquiste italiane, anche con il chiaro scopo di riempirlo di entusiasmo e prepararlo all'aiuto che stava per chiedergli.

Se Savinio si risolse, poco prima del 15 dicembre, a cambiare strada e a cercare una soluzione altrove, vuol dire che la sua esperienza con l'orchestra fiorentina non aveva dato i risultati sperati. Ma quando erano iniziate le prove? Tutto concorda a indicare che Alberto iniziò a occuparsi a tempo pieno del concerto poco prima della metà di ottobre. Nonostante la novità della musica, la strumentazione insolita, e la ricchezza del programma (33 brani, che anche

15 Si veda Gregorio Nardi, *«La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico* in *Origini e sviluppi dell'Arte Metafisica. Milano-Firenze 1909-1911 e 1919-1922* (Atti del Convegno di studi, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Scalpendi, Milano 2011, pp. 55-85.
16 Che la lettera sia di dicembre è sicuro, ma che sia proprio del giorno 26 rimane incerto fino a quando non si potrà controllare l'originale.

ad immaginarli brevissimi, dai 3 ai 4 minuti ciascuno, compongono un concerto di almeno due ore), non furono le prove a richiedere la maggior parte del tempo. Un evento del genere comportava una scelta accurata dei brani da eseguire, le trattative economiche con la Società Orchestrale Fiorentina e con il Teatro per l'affitto della sala, e infine l'esecuzione delle copie dello spartito con i trentatré brani per i settanta orchestrali: più di duemila pagine che a quel tempo si copiavano a mano in copisterie specializzate. È infatti dai primi giorni di ottobre che Alberto, come ha potuto riscontrare Nicol Mocchi nella sua recente e fondamentale ricerca, cessa di frequentare la Biblioteca Nazionale Centrale ed è solo Giorgio che vi si reca.

"In questi mesi precedenti la partenza del fratello per Monaco, Giorgio, oltre che recarsi in biblioteca per le sue consultazioni e i suoi prestiti prende anche libri che servivano ad Alberto […]. In biblioteca, dove si recava quasi ogni giorno, Giorgio si dedicò sistematicamente soprattutto allo studio della *Grammatica della lingua greca* di Georg Curtius (1820-1855) e della *Storia greca* di Ernst Curtius (1814-1896) […]"[17]. La tavola con l'elenco delle consultazioni e dei prestiti pubblicata in appendice al volume di Nicol Mocchi indica con chiarezza che dal 21 settembre (inizio dell'autunno) fino al 19 novembre del 1910 de Chirico passò 22 giorni (o mattine o pomeriggi o tutta la giornata) in biblioteca a studiare (non si trattava infatti di opere prese in prestito ma lette e studiate sul posto). Più di un terzo del suo tempo. Come si concilia tutto questo con quel che abbiamo detto sulla creazione dei quadri e sulla concentrazione necessaria? Ma non basta.

La staffetta in biblioteca col fratello, che aveva lo scopo di lasciare Alberto libero per le prove e per la copiatura degli spartiti, indica che poco prima della metà di ottobre lo schema generale del concerto doveva essere ormai definito, le musiche da eseguire già scelte, e le prove prossime ad iniziare. Ebbene, tutta la seconda parte del concerto era intitolata "LE RIVELAZIONI / LA MUSICA PIÙ PROFONDA SINORA SCRITTA / Rivelazioni sull'"*enigma dell'eterno ritorno*". Di queste "rivelazioni" ben sei erano scritte e composte da Giorgio (il suo nome è stampato accanto ai titoli) e due si chiamavano *Il Pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'autunno*, cioè esattamente una parafrasi dei titoli dei quadri.

La cronologia "autunno 1910" comporterebbe una sequenza di questo tipo:

De Chirico ha la "rivelazione" della prima composizione che tradurrà in pittura, in un chiaro pomeriggio d'autunno del 1910 a Firenze, diciamo all'inizio di ottobre. Il quadro non lo dipinge lì in Piazza Santa Croce, ma qualche tempo dopo, in studio, avendoci prima riflettuto a lungo. Anche ammettendo che la "rivelazione" si sia accesa come una lampadina il 22 settembre, primo giorno astronomico dell'autunno, vogliamo concedere una decina di giorni per passare dall'intuizione "vista" al capolavoro "realizzato" e finito? È impossibile, ma diamolo per buono. Alla metà di ottobre, cioè a distanza di circa venti giorni dalla rivelazione di Piazza Santa Croce, Giorgio, oltre che aver dipinto il quadro, ha già composto almeno sei "rivelazioni" musicali[18] (due con un titolo quasi uguale a quello del quadro e quattro con titoli böckliniani, uno dei quali – *La partenza dall'isola solitaria* – echeggia nel tema *L'enigma dell'oracolo,* quadro che, stando

17 Nicol M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica, Milano e Firenze 1909-1911,* Scalpendi, Milano 2017, p. 107.

18 In realtà molte di più, perché se erano 6 quelle proposte nel concerto, dovevano essere state scelte entro un gruppo più ampio, così come quelle di Alberto, che erano 17 da cui ne furono scelte tre, probabilmente le più riuscite e più adatte.

a questa folle teoria cronologica, non poteva ancora esistere), e suo fratello Alberto ha già scritto diciassette brani musicali dedicati allo stesso tema, tanto che ambedue scelgono di intitolare il complesso di queste composizioni "Rivelazioni sull'*enigma dell'eterno ritorno*'"[19]?

Dal 21 settembre al 17 ottobre compreso, de Chirico passa cinque giornate in biblioteca (il 21, 26, 8, 10 e 17), ciò nonostante riesce ad "avere la rivelazione", a dipingere il quadro, ad incominciarne sicuramente almeno un altro, a scrivere più di sei composizioni musicali e a organizzare tutto nella sua testa in modo tale da raggruppare l'insieme sotto l'ala nietzschiana delle "rivelazioni sull'enigma dell'eterno ritorno" e della "profondità". Manco fosse Mandrake! Eppure, a leggere il manoscritto del '12 in cui descrive il suo stato al momento della rivelazione in Piazza Santa Croce (Appendice I, doc. 8) sembra di essere di fronte a un uomo convalescente e molto poco attivo. È chiaro che tutto questo non sta e non può stare in piedi. Anche perché sono trascurati altri fatti e circostanze essenziali che inquadrano la nascita della pittura metafisica e della sua poetica. I principali di questi fatti, di cui Picozza e i suoi seguaci non parlano mai, sono, anzitutto, la prima lettura diretta di Nietzsche, alla quale de Chirico, in un manoscritto parigino dell'inverno 1911-1912 (Appendice I, doc. 7), collega molto chiaramente l'inizio della sua nuova visione del mondo e le prime "rivelazioni", e, in secondo luogo, il famoso viaggio fatto a Roma "in ottobre" dopo aver letto le prime opere di Nietzsche: infatti nello stesso manoscritto Giorgio scrive (a soli due anni di distanza) di avere avuto durante quel viaggio le prime rivelazioni.

Si tratta di un testo della massima importanza, essenziale per capire tutto il percorso di de Chirico dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco e fino all'incontro con Nietzsche e alle rivelazioni. Ne ho già parlato mille volte, ma non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire[20]. Quindi riprendiamo, solo per l'essenziale.

Nel manoscritto che ho nominato[21] de Chirico racconta che, poco dopo aver lasciato l'Accademia – quindi nel periodo milanese – aveva tentato varie strade ripercorrendo esperienze di vari artisti moderni, tra i quali soprattutto Böcklin e Klinger lo attiravano, ed era quasi arrivato, concentrandosi su letture poetiche, all'esperienza della rivelazione o a qualcosa di molto simile. "Fu allora – prosegue – che, durante un viaggio che feci a Roma in ottobre dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche, mi accorsi che vi è una quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi riflettei a lungo.

19 Neanche venti giorni prima Giorgio aveva avuto la prima "rivelazione" e intanto Alberto – che non risulta sia mai stato soggetto a "rivelazioni" – aveva già deciso di associarsi alla scoperta (legata all'enigma del tempo nietzschiano), aveva scritto 17 "rivelazioni" e deciso di adottare un titolo comune per le sue e le altre sei che il fratello si era messo a scrivere a tamburo battente…!

20 F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica*…, cit., p. 94, scrive che la "sua" periodizzazione – emendata dagli errori cui induceva la falsa data della lettera [a suo parere "contraffatta"!], "sgombra definitivamente [*sic*] il campo dalle strane ricostruzioni che vari autori [*sic*] hanno proposto, arretrando al 1909 la nascita della pittura metafisica: unico modo forse per ottenere un'attenzione critica altrimenti inarrivabile." [la sottolineatura è mia]. Fabio Benzi, infatti, non ha mai riscosso alcuna attenzione critica se non nel 1992, quando il compianto Mario Quesada notò con fine umorismo su "Il Giornale dell'Arte" (*Carpe e Carpofagi*, "Il Giornale dell'Arte", n. 106, dicembre 1992), che l'improvvisato esegeta di de Chirico – artista che più di ogni altro al mondo esige una preparazione classica – non solo definiva Esiodo "un grande poeta latino", ma non sapeva neanche il significato dei termini *carpofago* e *carpofobo* e, ignorando completamente il greco e persino l'italiano, pensava si trattasse, nel primo caso, di mangiatori di carpe, e nel secondo di individui soggetti a una particolare fobia verso quegli innocui e malinconici vertebrati subacquei. Si venne allora a sapere che il professor Benzi aveva beneficiato delle sciagurate norme post sessantottine che aprirono le facoltà umanistiche anche a chi non aveva mai frequentato un'aula di liceo e non aveva mai letto una riga di greco o di latino. Diplomatosi in un istituto tecnico, non essendo né Eugenio Montale né Salvatore Quasimodo, Benzi ha giustamente ritenuto di non dover colmare la sua ignoranza, onde ottenere quell'attenzione critica che solo da questa gli sarebbe derivata.

21 Rimando all'edizione di Giovanni Lista perché è quella filologicamente più corretta e l'unica che ordina i testi secondo la loro cronologia, desumibile da elementi intrinseci e logici: *Manoscritto XII*, in Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique,* Textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Echoppe, Paris 1994, pp. 77-79.

Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni"[22].

A questo punto basta stabilire quando de Chirico abbia iniziato a leggere Nietzsche e quando vada collocato questo "viaggio a Roma in ottobre". Sul primo contatto diretto con Nietzsche non vi sono più dubbi. Esso avvenne nel giugno del 1909 per il tramite di Alberto e della rivista luganese "Coenobium" come provano ampiamente gli studi di Nicol Mocchi[23]. Tutto conferma i ricordi molto precisi di Savinio, che aveva sempre datato al 1909 la sua prima e unica lettura di *Ecce homo*. Osservazioni filologiche già fatte da Roos fin dagli anni '90 permettono poi di capire che a questa lettura seguì subito *Così parlò Zarathustra* e, per quell'estate, poco altro. Sul viaggio a Roma "in ottobre", che comprese anche Firenze, abbiamo informazioni precisissime da due lettere a Gartz da Milano (Appendice I, doc. 1 e 3): nella prima, del luglio 1909, gli annuncia che in settembre sarebbe andato "probabilmente" a Roma. Nella seconda, del 27 dicembre, gli scrive: "In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma e probabilmente in primavera andrò ad abitare a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più. Ho lavorato molto e studiato molto e ho, ora, obiettivi completamente diversi da prima" [sottolineatura mia]. Aggiunge poi di voler esporre alla prossima mostra della Secessione in primavera, chiede il regolamento e vuol sapere se gli stranieri possono esporre anche senza essere invitati. Alla fine annuncia di voler andare a Monaco nell'autunno successivo (1910) "per esporvi un paio di quadri".

Nonostante io abbia spesso datato il viaggio a Roma in base al registro dei prestiti della Braidense, che si interrompono con tre prestiti di venerdì 24 settembre e riprendono lunedì 18 ottobre – ventitré giorni di assenza che corrispondono a un viaggio di tre settimane più gli spostamenti –, non c'è nulla di sicuro e Roos mi ha convinto a tenere una linea di maggiore prudenza. In quel periodo, a causa della cattiva salute di Giorgio, i prestiti erano per lo più presi da Alberto, e ad intervalli sempre piuttosto lunghi. Inoltre, la mancanza delle schede di consultazione, che non sono state conservate, non permette di affermare con certezza che nessuno dei due fratelli sia stato in biblioteca in quel periodo. Infine, Alberto e la madre erano già stati diversi mesi a Roma nel 1907 ed è quindi meno sicuro che abbiano accompagnato Giorgio in quella occasione. De Chirico fece probabilmente il viaggio da solo partendo alla fine di settembre o ai primi di ottobre e tornando verso la metà di ottobre o poco dopo. Di fatto, e ai fini della nostra cronologia, non cambia quasi nulla: il viaggio avvenne comunque nell'ottobre del 1909 e molto probabilmente nella prima metà del mese[24].

22 Va chiarito che quanto qui scritto da de Chirico, e cioè di aver avuto le prime "rivelazioni" durante il viaggio a Roma, non contrasta col fatto che la "rivelazione" di Piazza Santa Croce sia quella che ha dato luogo al primo dipinto metafisico. De Chirico, che la descrive con precisione in un manoscritto della fine del 1912, non dice mai che quella fu la prima volta in cui egli andò soggetto a quel fenomeno intuitivo. Dice solo che in seguito a quell'esperienza gli si rivelò la composizione di un quadro che intitolò poi *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* e che espose al Salon d'Automne del 1912. Questo quadro, stando alle nostre conoscenze, è il primo quadro compiutamente metafisico, cioè privo di un soggetto riconoscibile (narrativo o letterario).

23 Nicol M. Mocchi, *Alberto de Chirico e la rivista "Coenobium" (1909-1910)*, "Studi OnLine", a. I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 1-12 e Id., *La cultura dei fratelli de Chirico*..., cit., pp. 36-49 (si veda anche la mia prefazione a p. 9 e seguenti).

24 Riguardo alle date, è vero che i registri non sono una prova certa, ma anche Roos conviene che il viaggio si sia svolto nella prima metà di ottobre. Riguardo invece alla presenza di Alberto, ciò che induce Roos a escludere la sua partecipazione sono due considerazioni: 1) Alberto prese in prestito il 24 settembre – tra altre cose – un volume molto impegnativo come *La Filosofia dello Spirito* di Hegel, libro che difficilmente si riesce a leggere durante un viaggio "di formazione", per forza ricco di visite alle antichità e ai musei; 2) Alberto era impegnato a stendere il suo breve pensiero sulla morte da inviare a "Coenobium", che infatti è datato "Milano, 5 ottobre 1909". Aggiungo, a sostegno del suo punto di vista, che Alberto era già stato per circa tre mesi a Roma con la madre nella

Le conclusioni sono semplici e piane: l'obiettivo principale del viaggio era Roma per visitarne le antichità e sulla via del ritorno de Chirico si fermò anche a Firenze. Poiché nessun viaggio a Roma risulta collocabile nell'ottobre del 1910 (non se ne parla da nessuna parte e basta consultare l'elenco delle assidue presenze di Giorgio nelle sale di lettura della Biblioteca Nazionale per capire che in quel mese non si spostò mai da Firenze, se non per recarsi per pochi giorni a Vallombrosa)[25], è evidente che il viaggio romano durante il quale incominciò ad avere le prime rivelazioni, è quello ben documentato dell'ottobre 1909, ed è altrettanto evidente che l'episodio di Piazza Santa Croce va collocato nei giorni passati a Firenze sulla via del ritorno a Milano, spiegando così anche perché de Chirico può scrivere che non era la prima volta che vedeva quella piazza[26].

Paolo Picozza, non ricordo dove, ha sminuito questo viaggio a Roma e Firenze come episodio di marginale importanza durante il quale nulla accadde (in barba a quel che scrive nel 1912 de Chirico stesso), e ultimamente ha bollato la mia criminosa attività di falsario di documenti perché nel catalogo della mostra di Ferrara ho scritto: "da alcune lettere del dicembre 1909 capiamo che un grande cambiamento è avvenuto [in de Chirico] e che tra la fine dell'estate e la fine dell'autunno di quell'anno [1909] hanno visto la luce i primi due quadri con caratteristiche completamente nuove e tipiche del nuovo stile che prenderà il nome di pittura metafisica". Le lettere a Gartz del dicembre 1909 – tuona Picozza – non sono "alcune" ma solo una, del 27 dicembre, "e questa lettera non è quella in cui de Chirico parla dei suoi nuovi quadri"[27]. Come al solito, Picozza va fuori strada, Io ho parlato di "alcune lettere" e non di lettere a Gartz e non ho detto che de Chirico vi nomini i nuovi quadri[28]. Il significato della frase è quello che si legge, e cioè che da alcune lettere si capisce che è avvenuto un grande cambiamento, ecc.

primavera del 1907 e pertanto il viaggio non era per lui così essenziale come per il fratello.

25 Le uniche date di ottobre del 1910 in cui potrebbe essere avvenuto uno spostamento da Firenze a Roma sono i giorni dall'11 al 16 e dal 20 al 23 ottobre. Nei quattro giorni dal 20 al 23 ottobre va però con tutta probabilità collocato il breve soggiorno di cura a Vallombrosa. La consultazione on line delle notizie meteorologiche sul quotidiano fiorentino "La Nazione" indica infatti che proprio in quei giorni imperversò il maltempo sulla provincia di Firenze, con piogge e temporali che costrinsero all'interruzione o allo spostamento di funzioni pubbliche e religiose a Santa Croce sull'Arno, a Malmantile, ecc., con temperature attorno ai 10/14 gradi in città, che dovevano quindi essere molto rigide ai 1.000 metri d'altezza di Vallombrosa. Il periodo di sei giorni dall'11 al 16 ottobre è anche da escludere, non solo perché troppo breve per un viaggio di studio a Roma, ma soprattutto per via del fatto che, se dobbiamo far coesistere, nell'autunno del 1910, questo viaggio, che è quello in cui de Chirico ebbe le prime "rivelazioni" (preludi all'episodio di Piazza Santa Croce), con la creazione del quadro *Enigma di un pomeriggio d'autunno,* ci troviamo nell'obbligo di schiacciare ancora di più tutti gli avvenimenti nell'arco di soli 60 giorni, dal 16 ottobre al 16 dicembre (rivelazioni romane e rivelazione di Piazza Santa Croce, il primo quadro metafisico e quelli successivi implicati dal plurale usato nella lettera, le – come minimo – sei "rivelazioni" musicali, le frequentissime letture in biblioteca, il breve soggiorno a Vallombrosa, le traduzioni per il fratello, ecc.).

26 Non costituirà una prova, ma (vedi nota precedente) collocare dall'11 al 16 ottobre 1910 il viaggio a Roma durante il quale de Chirico cominciò ad avere le prime rivelazioni, obbligherebbe a mettere la rivelazione di Piazza Santa Croce subito dopo, e nei pochi giorni in cui de Chirico non risulta essere stato in biblioteca, cioè tra il 20 e il 23 ottobre. Ma questo fu un periodo di maltempo, non corrispondente al clima soleggiato e mite che ricorda l'artista rievocando l'episodio. Infatti furono con ogni probabilità i giorni in cui egli si recò a Vallombrosa. Se invece collochiamo l'episodio di Piazza Santa Croce nell'ottobre del 1909, sulla via del rientro a Milano, tra il 9 e il 16 ottobre, troviamo, nelle notizie meteo riportate da "La Nazione" di quei giorni, condizioni climatiche ottimali: nessuna pioggia, temperatura costantemente tra i 10 di minima e i 24 gradi di massima, talvolta con cielo coperto, ma con pomeriggi e sere perfettamente sereni, soprattutto nei giorni 10 e 12 ottobre, che quindi considero quelli più probabili per datare questo episodio.

27 P. Picozza, *Thirty Years of Safeguarding…,* cit., p. 12, nota 3, rincara: "The way in which Baldacci constructed the sentence is symptomatic of the constant and extensive falsification he has undertaken of de Chirico's life story". Sempre più simile al capitano Achab: si inventa tutto da solo.

28 A parte il fatto che il "paio di quadri" che Giorgio, alla fine della lettera, dice di voler esporre a Monaco l'anno seguente potrebbero benissimo essere i primi due quadri metafisici dipinti nel 1909 (e secondo me lo sono).

La prima lettera, infatti, è quella del 27 dicembre a Gartz, sobria ma molto precisa: ora ho obiettivi completamente diversi da quelli che avevo prima. La seconda lettera a cui pensavo è quella inviata il 15 dicembre 1909 alla Biennale di Venezia, segnalata nel 1995 da Maria Mimita Lamberti, ma da noi rintracciata e pubblicata con la giusta data (Appendice I, doc.

2). De Chirico chiede i documenti per partecipare in primavera alla prossima Biennale, poco dopo chiede a Gartz i documenti per iscriversi alla mostra della Secessione e parla di "un paio di quadri" che vorrebbe esporre a Monaco, infine, prima di lasciare Milano, cerca di contattare Giorgio Mylius, presidente della Permanente, per fare una piccola mostra personale[29]. Se questo non è indice di grandi cambiamenti, e della sicura consapevolezza di avere qualcosa di nuovo e di molto importante da mostrare, che cos'è?
Ma quel che ci dà la misura precisa di ciò che stava accadendo è che, come sempre, all'entusiasmo subentrò la riflessione e soprattutto la coscienza di essersi avventurato in una strada talmente nuova da non potersi bruciare con un passo falso. Infatti, nella prima cartolina a Gartz da Firenze (Appendice I, doc. 4), l'11 aprile del 1910, gli annuncia di aver ricevuto i documenti della Secessione ma di aver deciso di non esporre per il momento. Vorrebbe magari fare una mostra personale, ma "le opere che sto ora creando sono troppo profonde e in una sala della Secessione potrebbero sembrare fuori posto". "Troppo profonde", ricordiamocelo.

3) E qui tocchiamo un'altra serie di considerazioni che dimostrano come i sostenitori della cronologia "autunno 1910" non siano mai stati in grado – e forse neppure lo hanno cercato per non farsi venire scomodi dubbi – di concepire una visione d'insieme di come poteva svilupparsi, attraverso letture, esperienze e tentativi diversi, una teoria poetica che man mano veniva concretandosi in opere la cui creazione, scalata nel tempo, era una lenta e graduale conquista intellettuale caratterizzata dalla trasformazione di prodotti del pensiero – concetti filosofici e sensazioni – in forme plastiche con forte valenza evocativa e simbolica. E soprattutto di quanto tempo richiedesse un tale processo inventivo e creativo.
Che cosa, per esempio, autorizza a far finta di ignorare che la definizione di "opere profonde", per indicare "le opere che stava allora creando", appare per la prima volta non nella lettera del dicembre 1910 ma in quella scritta a Gartz all'inizio di aprile di quell'anno[30], se non la implicita e mistificante pretesa che le opere troppo profonde esistenti all'inizio della primavera del 1910 fossero tutt'altra cosa da quelle più profonde che in genere esistano di cui de Chirico parla in dicembre?
E cosa ha impedito a questi signori di capire e mettere nella giusta luce il significato del progetto musicale in cui Alberto aveva voluto per forza coinvolgere Giorgio, facendo così nascere i primi dissensi[31]? Questo progetto, le cui realizzazioni erano definite, al pari

29 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita,* Rizzoli, Milano 1962, p. 65.

30 Si noti che quando de Chirico scrive queste parola a Gartz era arrivato a Firenze da poco più di quindici giorni e aveva appena trovato un nuovo studio. Quindi si riferiva a opere finite, e a progetti e schizzi di opere (non si insisterà mai a sufficienza su questo) che aveva portato con sé da Milano.

31 Il fallimento del concerto di Monaco, per il quale Giorgio si era prodigato al massimo nel dare aiuto al fratello, fu per de Chirico come una liberazione: soprattutto lo liberò dalla tacita alleanza tra Alberto e la madre, che anteponeva ogni cosa ai bisogni del figlio

dei quadri, "la musica più profonda sinora scritta", ruotava attorno ai concetti, tutti nietzschiani come i termini che li esprimevano, di "rivelazione" e di "enigma", e sui temi, anch'essi nietzschiani, dell'"eterno ritorno" e della *Stimmung* del pomeriggio autunnale, ma non viene mai discusso né preso in considerazione nelle ricostruzioni e periodizzazioni cronologiche della Fondazione perché chiunque abbia un minimo di logica capisce che esso doveva essersi sviluppato nei mesi precedenti all'inizio delle prove del concerto, e quindi si sarebbe arrivati alla paradossale conclusione che venivano prima le rivelazioni musicali che quelle pittoriche. La giusta successione è invece confermata nella lettera di dicembre a Fritz Gartz dove de Chirico dice chiaramente che prima (estate) vengono i quadri più profondi e poi ("*abbiamo ora composto*", cioè in autunno) la musica più profonda (Appendice I, doc. 6). Meglio dunque stare zitti e far finta che per improvvisa magia tutto fosse di colpo avvenuto ai primi di ottobre del 1910!
Se è così, vuol dire che in Fondazione non hanno capito niente di come il linguaggio di de Chirico si modifichi fin dal primo contatto con Nietzsche. E passi per quanto riguarda Picozza, o Fabio Benzi, dai quali nulla ci aspettiamo, ma non posso credere che tutti gli altri componenti del comitato scientifico siano allo stesso livello e non conoscano il significato e il peso del termine *tief* (profondo), un termine cardinale del pensiero filosofico e poetico di Nietzsche e così caratteristico della rivoluzione espressiva che de Chirico, sulla scorta del suo nuovo mentore di pensiero, si sente destinato a portare nell'arte e che spiega così bene nella lettera a Gartz di fine dicembre. Per questi signori de Chirico scrive l'aggettivo *tief* a casaccio: in aprile vuol dire una cosa e a dicembre ne vuol dire un'altra!! È evidente che non hanno mai letto Zarathustra, né *Il canto della mezzanotte* col testo originale a fronte. E nemmeno conoscono la definizione dei "Greci, superficiali per profondità!".

Siamo arrivati al momento di chiudere e di mettere sinteticamente in fila le nostre conclusioni. Da questa sintesi è tratta, relativamente a questo periodo, la *Cronologia* del *Catalogo Ragionato* di Giorgio de Chirico, curato da Gerd Roos e da me, i cui primi due fascicoli sono ora in stampa.

Il primo passo verso una nuova concezione artistica, ricca di contenuti spirituali e destinata a superare l'idealismo tardo romantico, de Chirico lo compie tra l'estate e l'inizio d'autunno del 1908, durante le vacanze estive in Italia a contatto col fratello che stava allora componendo il *Poema fantastico*. Caratteristiche comuni di quest'opera musicale e dei primi quadri cosiddetti böckliniani sono lo sviluppo di una memoria autobiografica sullo sfondo di una preistoria mitica della terra natale (la Grecia e in particolare la Tessaglia): uno stato d'infanzia del mondo nel quale si realizza l'immanenza del trascendente, nel senso che spirito e mistero non si trovano oltre la terra e la natura ma vivono in esse.

Una conquista sicura delle nostre ricerche più recenti è di essere riusciti ad appurare che Dimitri Pikionis – diplomatosi al Politecnico di Atene il 2 luglio 1908 – arrivò a Monaco,

minore e che egli aveva sopportato di buon animo. Ma anche lo liberò dalla convinzione di Alberto che le tre arti, musica pittura e letteratura, potessero procedere insieme, in modo quasi intercambiabile. Ne è chiara manifestazione uno dei primi manoscritti di Parigi (1911), drasticamente intitolato *Point de musique* (Niente musica) in cui de Chirico afferma – in velata polemica col fratello – che solo la pittura è l'arte che può rendere certe sensazioni attraverso il lirismo architettonico e geometrico. Quanto, in Fondazione, siano addentro a queste vicende è dimostrato dal fatto che nell'edizione di Cortellessa degli Scritti di de Chirico, il titolo *Point de musique* è tradotto "Punto sulla musica"!

contrariamente a quando da lui più volte affermato, non "subito dopo" il conseguimento del diploma, ma solo nell'aprile del 1909, e incontrò de Chirico circa un mese prima del suo definitivo trasferimento a Milano in via Petrarca in maggio. Ciò esclude che de Chirico potesse disporre dello studio di via Petrarca già nel 1908 e quindi sposta con sicurezza i primi quadri böckliniani (*Sirena* e *Prometeo*) al rientro a Monaco in autunno, tra ottobre e dicembre[32].

All'inizio del 1909, Giorgio, che nel frattempo ha lasciato l'Accademia e ha preso uno studio insieme all'amico Yorgo Busianis, continua a realizzare opere böckliniane e klingeriane nello spirito del *Poema fantastico*. Nascono *La Sfinge*, *Lotta di Centauri*, *Centauro morente*, quadri che sempre più si collegano a memorie personali dell'infanzia. Stanco della Germania, dove non vedeva sbocchi per le sue esigenze spirituali e dove stava imponendosi la pura visibilità impressionista, e forse desideroso di riprendere gli stimolanti scambi intellettuali col fratello, in un periodo imprecisato di maggio del 1909, de Chirico decide di lasciare Monaco, scende a Milano, si installa con la famiglia nell'appartamento di via Petrarca 13 e poco dopo si reca col fratello e la madre a visitare la Biennale di Venezia.

A Milano Alberto è in contatto con l'ambiente della rivista luganese "Coenobium", che legge assiduamente e sulla quale esce in giugno la recensione di Roberto Gaetani d'Aragona a *Ecce homo*, il capolavoro postumo di Nietzsche uscito l'anno prima in Germania e appena tradotto in francese. La recensione, benché citi il titolo originale tedesco, è svolta sulla traduzione francese di Henri Albert come dimostrano molti elementi lessicali usati dal traduttore e successivamente ripresi da Alberto e da Giorgio, che subito si affrettarono a comprare e a divorare il volume edito dal Mercure de France. Giorgio vive con particolare intensità il nuovo sodalizio col fratello e lo celebra nel quadro *La partenza degli Argonauti*, il primo dipinto dopo l'arrivo a Milano, databile a giugno.

La lettura di *Ecce homo*, subito seguita da *Così parlò Zarathustra*, e via via dalle altre opere del filosofo, provoca in de Chirico e in suo fratello un vero e proprio sconvolgimento nel modo di vedere e di pensare, che tuttavia si manifesterà progressivamente nel corso del tempo e, soprattutto, in modi diversi per l'uno e per l'altro. Ciò che lo colpisce e li colpisce di più è la scoperta del "sentimento delle cose", del loro linguaggio misterioso, e la possibilità di cogliere questi aspetti guardando tutto sotto una prospettiva e un'angolatura diverse. La seconda fascinazione, soprattutto per Giorgio, è quella dell'eterno presente, un tempo immobile e ciclico anche se in continuo divenire, composto da un passato che fugge, un futuro che non c'è ancora e che si trasforma immediatamente in passato, e la sola eterna realtà del presente. Un tempo diviso in due eternità che in quanto eterne devono comprendere "tutto": quel tutto che eternamente ritornerà ad essere nell'attimo immobile del presente. Infine, il concetto di profondità, che per Nietzsche è assai lontano dall'ambizione all'assoluto che poteva caratterizzare un Wagner o un Michelangelo, e si avvicina molto più alla conoscenza intuitiva e poetica della "gaia scienza" dei *Troubadours* provenzali: cantori, cavalieri e liberi pensatori. Un sapere danzante e leggero, pensieri che incedono silenziosi come su passi di colomba (Nietzsche), ma capaci di sconvolgere il mondo. Una profondità che non disdegna di

32 Ultimamente (nella prefazione a Nicol Mocchi e su "Studi OnLine", a. III, nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016, p. 5), basandomi su una mia interpretazione dei ricordi di Pikionis, ho sostenuto che i primi due quadri böckliniani (*Sirena* e *Prometeo*) furono dipinti a Milano tra agosto e settembre del 1908. Un approfondimento ad Atene nell'Archivio Pikionis, pur tra risultati insicuri e contraddittori riguardo alla precisione delle date da lui riferite, ha tuttavia permesso di rintracciare, grazie all'aiuto determinante di Cosima Paraschou e di Dora e Agni Pikionis, che ringraziamo, una cartolina inviata alla sorella che data ai primi di aprile del 1909 il suo arrivo nella capitale bavarese.

apparire superficiale, ma che conosce i veri abissi perché sa svelare con ironia gli aspetti reconditi ed enigmatici delle cose, la loro psiche interna. Numerosi indizi sono stati individuati, analizzati e studiati, che permettono di datare con sicurezza al periodo milanese – cioè entro la metà di marzo 1910 – l'assimilazione di questi tre elementi basilari del cosmo ideale nietzschiano.
Il contatto col pensiero di Nietzsche determina nel corso dell'estate un'accelerazione nel lavoro di de Chirico, che inizia a cercare vie nuove e a riflettere su come raggiungerle. Il manoscritto dell'inverno 1911-12 (Appendice I, doc. 7) che contiene l'unica sintetica descrizione delle sue ricerche nel periodo milanese, ci fa chiaramente capire che egli tentava di individuare una via per esprimere visivamente quel particolare sentimento delle cose che aveva scoperto nel filosofo, parla infatti della sua volontà di dar vita a composizioni "sentite profondamente", dotate di una particolare *Stimmung*, cioè capaci di evocare una particolare "atmosfera" psicologica, ecc. Le sue fonti di ispirazione erano letterarie (in particolare Omero e l'Ariosto) e basate sulla convinzione che lo stupore poetico creato da una particolare combinazione di parole e di evocativi segni sonori potesse raggiungersi anche con una composizione di segni visivi e colori altrettanto evocativi. Lo scritto ci conserva solo due accenni a opere tentate in quei mesi: una ispirata all'episodio omerico di Ulisse e Calypso, trattato anche da Böcklin, e una a un brano dell'Ariosto che ha per protagonista Ruggero. Ma mentre la lettura di Omero provoca una vera e propria visione ("ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa"), quella dell'Ariosto sfiora la "rivelazione" ma alla fine è deludente. Non c'è dubbio che de Chirico parli qui di esperienze realmente vissute, ma da un'attenta analisi del manoscritto possiamo trarre altre importanti deduzioni: anzitutto, che in quei mesi egli capì di non poter più ricorrere a Böcklin e a Klinger come modelli formali ("di nuovo capii che non si trattava di questo") ma che doveva farne dei punti di riferimento solo ideali, raggiungendo per altre strade il medesimo obiettivo (vedi nota 11); in secondo luogo, che egli probabilmente scartò o distrusse diversi tentativi di quadri.

Entro questi confini temporali e concettuali dobbiamo ora collocare le opere che logicamente sembrano essere precedenti al cambio di passo segnato da due quadri come *L'Enigma dell'oracolo* e *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*. Da questa ricostruzione emergono chiaramente le difficoltà e le contraddizioni di questi mesi, già adombrate nel manoscritto che abbiamo esaminato.

Il dipinto che determinò l'abbandono di Böcklin e Klinger come modelli formali è anche il primo nel quale de Chirico tenta di tradurre in pittura alcuni concetti di Nietzsche. Non ne conosciamo il titolo originale, se mai lo ebbe, ma solo il titolo più tardo, e tematicamente ingannevole, di *Serenata*, col quale fu riproposto sul mercato nei primi anni Trenta[33]. L'opera è stilisticamente molto affine a *La partenza degli Argonauti* e, se escludiamo il *Ritratto del fratello*, che è un caso a parte di cui parleremo dopo, è l'ultima opera di dimensioni medio grandi (82 x 120 cm), analoghe a quelle degli altri dipinti böckliniani, che de Chirico affronta: prima di trovare altri quadri di queste dimensioni si dovrà arrivare alla primavera del 1913. Come già avevo notato nel 1997, si tratta di un quadro che, più che rappresentare una storia, sia pure in forma allegorica, sembra voler dar vita a una particolare sensazione; la tecnica mostra lo sforzo per allontanarsi

33 Si tratta di un titolo descrittivo della parte centrale del dipinto in cui sono rappresentate delle suonatrici (citazione dal dipinto di Böcklin, *Sieh, es lacht die Au!* del 1887), ma il vero soggetto è l'enigma del tempo.

dalla grazia accademica cercando un'essenzialità brutale e primitiva e la composizione contiene molti elementi iconografici che nella futura pittura metafisica saranno legati all'enigma del tempo e al clima oracolare caratteristici del "sentimento della preistoria": la fontana, il lituo, il cielo dalla luce crepuscolare, ecc. Si tratta infatti del primo tentativo di trasferire in pittura i motivi nietzschiani della sera o tardo pomeriggio d'autunno, della vite colma che attende il vignaiolo dionisiaco, dello scorrere circolare del tempo sintetizzato nel tema simbolico della fontana con l'acqua che si perde nel terreno e nella testa di Giano che guarda il passato e il futuro. L'atmosfera preistorico oracolare è sottolineata dal lituo, il bastone degli auguri che leggevano i segni celesti, raffigurato sulla fontana insieme alle chiavi del tempo.

La data del quadro è senza dubbio situabile tra la fine di luglio e la fine di agosto del 1909, dopo la lettura di Nietzsche e prima degli sviluppi stilistici successivi. L'opera fa parte di quelle non riuscite ma ha un significato importante perché indica che, appena lette le prime due opere di Nietzsche, de Chirico già sentiva il bisogno di renderne le idee in forma plastica e lo faceva ancora con i mezzi narrativi e descrittivi del simbolismo. Il suo fallimento segna, per l'autore, un deciso cambio di strada e di stile pittorico.

È probabilmente a causa di questa negativa esperienza che de Chirico incomincia ad avvertire una certa stanchezza per i quadri di grandi dimensioni, come erano stati fino a quel momento i suoi, e tenta formati più piccoli e composizioni più essenziali e concentrate. Capisce che le sensazioni che ha trovato in Nietzsche e che vuole esprimere hanno bisogno di un linguaggio e di uno stile pittorico diversi. È il primo passo verso la comprensione della vera profondità nietzschiana, verso quella presa di distanza nei confronti di un certo wagnerismo artistico che poi si tradurrà nella critica a Michelangelo espressa nella lettera a Gartz del dicembre 1910 (Appendice I, doc. 6). In questo clima di ricerca, di semplicità ed essenzialità va collocata la cosiddetta *Processione su un Monte*, un dipinto quadrato di 50 x 50 cm con una processione di donne in un paesaggio montagnoso della Grecia ispirato a un tema bretone dell'allora notissimo pittore Nabis Charles Cottet, che Giorgio aveva potuto vedere in un catalogo della Biennale di Venezia del 1903, e probabilmente anche a un analogo dipinto di Camillo Innocenti, a sua volta debitore di Cottet, presente alla Mostra veneziana del 1909[34]. L'importanza di questo quadro, in sé poco significativo, sta tutta nella sua qualità di esercitazione stilistica. Rispetto a *Serenata* assistiamo a una semplificazione drastica: tre soli colori, masse sintetiche dai volumi appena accennati, i pochi dettagli delle rocce ottenuti con essenziali segni grafici. La stessa semplificazione delle masse compositive che troveremo nell'*Enigma dell'oracolo*, dove però ai secchi segni scuri che segnavano la montagna subentra, nei lastroni del pavimento e nella figura, una più ricercata e raffinata plasticità. I due cieli con le nubi sono molto simili e ancora lontani dalle immobili volte metafisiche. Si tratta di un'opera che, una volta ideata, richiede poche ore di lavoro, e per darne una datazione dobbiamo tener presente che se anche ogni opera può rappresentare, e sicuramente rappresenta, stilisticamente e concettualmente, un momento successivo a un altro, non di rado, negli studi dei pittori questi tentativi, materialmente, si accavallano, si incrociano o vengono portati avanti contemporaneamente. Sarebbe quindi un errore immaginarsi che ogni quadro debba essere iniziato e finito prima di incominciarne un altro.

34 Paolo Baldacci, *Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. II.* Processione su un monte *e i "cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni"*, "Studi OnLine", a. III, nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016, pp. 8-11.

È quindi molto probabile che *Processione* sia stato dipinto, come prova e alternativa stilistica, mentre de Chirico, portando a termine *Serenata* verso la fine di agosto, si rendeva conto di esserne insoddisfatto e di aver fallito il proprio obiettivo.

Un'opera che per il suo soggetto e per il suo scopo va considerata separatamente da tutte queste è il *Ritratto del fratello* (119 x 75 cm). Alberto vi è rappresentato, vestito di una guaina nera e attillata, con collo e polsi di pizzo, che la tradizione orale conservata in famiglia ha sempre indicato come un "costume di Amleto". Lo sfondo è un paesaggio mitico dove passeggia un centauro con qualche traccia di rovine e un'ara su cui arde un fuoco per i sacrifici (sicura allusione ai temi del *Poema fantastico*). È un chiaro omaggio al fratello e al suo lavoro, in cui si possono cogliere, attraverso il teatrale costume amletico, allusioni a diversi temi nietzschiani relativi a realtà e finzione e alla visione consapevole dell'uomo dionisiaco (Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 64). Un'opera per un verso legata al passato (le grandi dimensioni e il tema didascalico) e per un altro verso ricca di elementi della nuova riflessione metafisica, nella quale per la prima volta compare la "finestra" destinata anche nei futuri ritratti e autoritratti a "inquadrare la figura" e a nascondere parte del fondo. Le analisi radiografiche del dipinto realizzate alla National-Galerie hanno dimostrato che i suoi tempi lunghi di lavorazione accompagnano la nascita del nuovo schema compositivo metafisico. La figura di Alberto, infatti, era all'inizio interamente circondata dal cielo e dal paesaggio, e solo nella fase finale furono aggiunti il muro e la finestra.

Il tipo di modellato e la fattura del cielo e del paesaggio indicano una stretta vicinanza di stile e tecnica esecutiva con *Processione su un monte* ed *Enigma dell'oracolo*.

Vista la qualità e l'impegno del quadro ritengo che esso sia stato pensato e "messo in cantiere" in un momento difficilmente precisabile dell'estate e portato avanti a varie fasi tra l'autunno e la fine dell'anno. La grande epigrafe in alto con la data "*Mediolano MCMX*" fu apposta quando l'opera era già finita, nei primi giorni del 1910, ma è giusto datare l'esecuzione vera e propria dell'opera tra fine estate e fine anno 1909.

Siamo così giunti ai cruciali mesi di settembre e di ottobre, alle prime "rivelazioni" e alla datazione dei primi due dipinti metafisici, che dobbiamo per precisione dividere nelle due fasi dell'ideazione e dell'esecuzione, che per de Chirico sono sempre distinte e a volte anche temporalmente distanti. Prima di addentrarmi in questo aspetto devo tuttavia toccare tre punti della formazione culturale di de Chirico che procedono di pari passo con la lettura delle opere di Nietzsche.

Durante l'estate i due fratelli avevano iniziato a prendere lezioni di latino dal vice direttore della Biblioteca Braidense, Domenico Fava, non certo un genio – ricorda Savinio – ma un onesto e coscienzioso erudito che grazie alla sua carica aveva procurato ai due giovani, a partire dal 3 settembre, il permesso di ottenere libri in prestito pur non essendo residenti iscritti all'Anagrafe[35]. Tra i primi libri richiesti proprio il 3 settembre vi è la *Scienza Nuova* del Vico.

35 Il fatto che i prestiti inizino il 3 settembre mi ha sempre indotto a collocare l'inizio delle lezioni di Fava a ridosso di questa data, verso la fine di agosto. Convengo con Roos che questa non è una prova ma solo un'ipotesi.

Il latino affascinò immediatamente de Chirico, che pur senza impararlo in modo particolarmente corretto, ne fece col tempo uno strumento importante della sua poetica. Colpito dalla sonorità evocativa della lingua morta e forse già al corrente di alcuni elementi della poetica pascoliana, Giorgio traferirà di lì a poco in pittura i desueti vocaboli formali dell'architettura romana trattandoli come frammenti di un idioma sepolto a cui dare nuova vita.
Altrettanto importante fu l'influenza del Vico nel sostanziare sempre più quel "sentimento della preistoria" come età fanciullesca e poetica del mondo che già era una delle basi del *Poema fantastico*. La sapienza prelogica di Nietzsche e la "metafisica poetica" partorita dalle vigorose menti degli uomini delle età oracolari descritti dal Vico furono determinanti per la piena maturazione della coscienza poetica e artistica di de Chirico: la "preistoria" diviene per lui un "sentimento", uno stato d'animo intrecciato a sensazioni e immagini simboliche che ne fanno la metafora di una forma di conoscenza extralogica, rabdomantica e divinatoria.

Fatte tutte queste considerazioni, io ritengo molto probabile che il quadro ispirato all'episodio omerico di Ulisse e Calypso di cui de Chirico parla nel manoscritto che abbiamo esaminato (Appendice I, doc. 7), sia il quadro oggi noto come *L'Enigma dell'oracolo* (42 x 61 cm), pur riconoscendo che nel citato manoscritto non si dice se esso sia stato realizzato o no, ma solo che egli ne ebbe la visione: "qualche tentativo di immaginazione ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa". Si tratta di un piccolo capolavoro che deve molto al racconto omerico e a un famoso quadro di Böcklin, ma anche alla possibilità, offerta da un'altra versione del mito, di identificarsi con Ulisse (vedi nota 41). Ciò non comporta tuttavia che la data di esecuzione sia per forza precedente al viaggio a Roma. Come si è detto gli artisti portano spesso avanti contemporaneamente opere che rappresentano stadi di sviluppo successivi. Il quadro è vicinissimo alla scansione sintetica ed essenziale delle masse, dei piani, delle luci e delle ombre in dialogo tra loro, che caratterizza le prime opere metafisiche. È la prima opera che, insieme al successivo *Pomeriggio d'autunno*, riceverà il titolo nietzschiano di "Enigma". De Chirico scrive che gli piaceva chiamare questi quadri enigmi perché ogni volta che si soffermava a riguardarli riviveva l'attimo in cui gli si erano rivelati, e questo era un fatto per lui particolarmente misterioso. Ma quando questi titoli così nietzschiani siano stati scelti dall'autore resta, come vedremo, ancora da stabilire.

I motivi che mi inducono a collocare, almeno concettualmente, l'ideazione del quadro a prima del viaggio a Roma e del quadro concepito in Piazza Santa Croce sono vari. Prima di tutto c'è un fatto che emerge da tutti gli scritti di de Chirico, e cioè che la visione intuitiva che fa apparire in modo inspiegabile e improvviso nella mente dell'artista la composizione di un'opera può essere provocata da stimoli diversi, come la lettura di un passo poetico o letterario, la visione di un'altra opera d'arte, oppure la contemplazione di un monumento o di un complesso di edifici. Le "rivelazioni" verificatesi durante il viaggio del 1909 furono prevalentemente di natura architettonica e ambientale o artistica, ma, come attesta il manoscritto che abbiamo esaminato, furono precedute, a Milano, da fenomeni analoghi in cui la visione era stata causata dalla lettura di brani poetici. La differenza che de Chirico stesso rileva nel medesimo manoscritto, tra le "rivelazioni" ambientali che iniziò ad avere a Roma e le "quasi rivelazioni" letterarie sperimentate a Milano, consisteva nel fatto che quelle romane gli consentirono di visualizzare plasticamente sensazioni astratte che coinvolgevano diversi piani di sensibilità e di capacità evocativa entrando nel misterioso ed enigmatico linguaggio

delle cose, ("Compresi allora certe sensazioni vaghe che prima non mi spiegavo. Il linguaggio che hanno talvolta le cose di questo mondo; le stagioni dell'anno e le ore del giorno. Ed anche le epoche della storia. – La preistoria, le rivoluzioni del pensiero attraverso le età, le epoche classiche, il medio evo, i tempi moderni, tutto mi parve più strano e più lontano"). Conseguenza di ciò fu la scomparsa di ogni elemento narrativo e logico, di ogni soggetto e di ogni senso comune ("Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano più alcun senso e soprattutto nessun senso comune"). Ma non è questa la caratteristica di un quadro come *L'Enigma dell'oracolo*: pur essendo frutto di una visione intuitiva simile alla "rivelazione", esso ha un soggetto ancora riconoscibile e un contenuto narrativo (un antro oracolare, un simulacro e un essere vivente che ha posto al dio un quesito ignoto). Per certi versi sembra ancora legato ai temi allegoricamente autobiografici del *Poema* di Savinio (si pensi ai migratori Pelasgi dei quali Giorgio amava dirsi discendente, scelti da Alberto nel *Poema fantastico* come metafora mitologica della sua famiglia migrante tra Turchia, Toscana e Baviera[36]). Tuttavia l'autore, dandogli poi il titolo di "Enigma" e riconoscendovi un'espressione stilistica sintetica ed essenziale già completamente nuova, ha voluto collegarlo agli altri, di cui possiamo considerarlo un'anticipazione, o il precursore diretto, pur rappresentando una fase creativa precedente e ispirata a temi diversi.

Il mio ragionamento si conclude con un paradosso che mi sembra caratteristico di questo periodo ricco di conquiste ma anche di contraddizioni: la prima opera ispirata al tema nietzschiano del tempo (*Serenata*) non è la prima opera metafisica ma l'ultima che guarda a Böcklin come modello formale, mentre l'ultima opera legata ai temi narrativi e mitico autobiografici del *Poema fantastico* è anche la prima in cui si ravvisa in pieno la rivoluzione stilistica e formale che caratterizzerà la pittura metafisica. De Chirico vi arrivò senza ispirarsi direttamente a un tema nietzschiano, ma affinando la sensazione lirica che legava la preistoria mitica del mondo, di cui aveva fatto esperienza nell'infanzia greca, all'espressione di quella sapienza oracolare intuitiva ed enigmatica che aveva appena scoperto nelle opere del Vico e di Nietzsche. Ed è questo che vuole farci capire quando scrive nelle *Memorie* che quel quadro "conteneva un lirismo di preistoria greca".

Come ho accennato prima, Roos non pensa che *L'Enigma dell'oracolo* possa essere stato creato prima del viaggio a Roma. Da un lato, egli ritiene che il periodo che va da fine luglio a fine settembre sia troppo breve per contenere le enormi trasformazioni concettuali che comporta il passaggio da un dipinto descrittivo e irrisolto come *Serenata* a un dipinto rivoluzionario che è per tre quarti occupato da un muro di mattoni e da un pavimento di pietra. Dall'altro, intende mettere in risalto il fatto che il vero tema de *L'Enigma dell'oracolo* è il tema della melanconia, cioè un tema già completamente metafisico. In termini concreti, quindi, Roos pensa che i due *Enigmi* (l'Oracolo e il Pomeriggio d'autunno) siano stati realizzati nello studio di Milano, dopo il ritorno dal viaggio a Roma e Firenze, tra l'inizio di novembre e la prima metà di dicembre del 1909, anche se uno dei due riflette una fase di ispirazione precedente.

Ritengo utile accennare ora ad alcuni problemi ancora aperti che riguardano questo quadro, rilevando che se e quando potremo dare delle risposte a questi problemi, ci avvicineremo forse a una soluzione condivisa riguardo alla cronologia dettagliata di questo anno cruciale.

36 Paolo Baldacci, *Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. I. Waldemar George, i Pelasgi, il* Poema fantastico *e le origini della poetica metafisica*, "Studi OnLine", a. III, nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016, pp. 4-7.

Un problema fondamentale riguarda il rapporto tra *L'Enigma dell'oracolo* e il disegno di Savinio, ex collezione Signorelli, dedicato allo stesso tema e oggi purtroppo scomparso in seguito a un furto. Leggendo il documento 5 riportato nell'Appendice I e quel che diremo più avanti riguardo al lavoro musicale di Alberto e Giorgio, non si può sfuggire all'impressione, e direi alla quasi certezza, di una forte mescolanza tematica tra il lavoro pittorico e quello musicale dei due fratelli, e non dimentichiamo che anche Alberto, allora, dipingeva.

Se, come è stato plausibilmente ricostruito, il *Poema fantastico* adombrava la saga familiare dei de Chirico tra Turchia Grecia e Toscana, travestita nelle forme del mito e assimilata a quella preistorica dei Pelasgi, con alcuni evidenti riferimenti personali all'infanzia di Alberto (la nottola, i fischi nella notte, ecc.), è altrettanto certo e verificabile che esso influenzò in modo progressivo la tematica delle opere böckliniane di Giorgio (dalla scelta dei miti tessalici fino alle citazioni più personali riscontrabili nel *Centauro morente* e nella *Partenza degli Argonauti*). Ma nel 1909, quando Giorgio arrivò a Milano, il *Poema fantastico* era ormai terminato. Quel che ci resta del programma di concerto che Alberto avrebbe voluto tenere a Firenze nel gennaio 1911 ha suggerito l'ipotesi (P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*..., cit.) che tra il 1909 e il 1910 l'opera fosse stata smembrata in una serie di episodi musicali separati. Nel suddetto programma, tuttavia, fa capolino una nuova "opera" di Alberto intitolata *Isola Aniroe* (l'Isola senza eroi), non altrimenti nota, di cui sono riportati i titoli di undici episodi. Come si vedrà più avanti, sia gli undici episodi di *Isola Aniroe* sia le sei "rivelazioni" musicali composte da Giorgio lasciano intravvedere un filo narrativo che, nel primo caso, sembra riferirsi a un'esperienza d'iniziazione esistenziale (la fanciullezza, il destino, la dipartita [...], la disfida, il ritorno) ricamata su un canovaccio mitico e favoloso, e nel secondo fa piuttosto pensare alla metaforica vicenda di un qualche eroe errabondo, tra riti propiziatori, soste, partenze e interrogazioni di oracoli. Il disegno di Alberto non era datato né intitolato, ma è talmente vicino, tematicamente e stilisticamente, al quadro di Giorgio, che viene naturale collegare le due opere e pensare a un non meglio precisabile lavoro comune dei due fratelli sviluppatosi a Milano e a Firenze tra il 1909 e il 1910. Si è parlato, e con fondate ragioni, di un probabile progetto di *Gesamtkunstwerk* coinvolgente musica letteratura e pittura, cioè composizione, trama letteraria e narrativa, e scenografia, cosa darebbe anche ragione degli echi "teatrali e scenografici" presenti nelle prime opere di de Chirico e già notati da gran parte della critica. Ma più di così è difficile, se non impossibile dire. Finché non troveremo maggiori informazioni sull'opera chiamata *Isola Aniroe*, sulla possibile data del suo concepimento e sul suo rapporto con le successive "rivelazioni", brancoleremo nel buio.

Le ultime questioni ancora in attesa di risposta riguardano l'eventuale lasso di tempo intercorso tra la "visione" e l'esecuzione dell'opera – che, soprattutto in questo primo periodo, non avveniva mai subito dopo l'ideazione –, e il momento in cui il quadro prese il suo titolo attuale. Mentre rispondere alla prima domanda è pressoché impossibile, rispondere alla seconda ci permetterà di chiarire ancor meglio il processo di sistemazione creativa affrontato da de Chirico nel corso del 1910 e soprattutto la progressiva presa di coscienza del valore della propria opera e del suo significato.

Abbiamo detto di non sapere quando il quadro abbia ricevuto il titolo definitivo che lo metteva allo stesso livello degli altri così come non sappiamo quando de Chirico decise di utilizzare il termine "enigma" per intitolare questi quadri[37]. Leggendo i manoscritti parigini capiamo che non fu una cosa immediata e che anche queste scelte furono il frutto di lunghe riflessioni sui fenomeni quasi paranormali cui andava soggetto, per cui ogni passo avanti richiedeva tempo e pensiero. Certamente si può dire che nei primi mesi del 1911 – quando Giorgio decise di apporre al suo autoritratto la famosa scritta *ET QUID AMABO, NISI QUOD ÆNIGMA EST?* – tutto era ormai arrivato a conclusione.

Ma ci fu sicuramente un periodo in cui i primi quadri o non avevano titoli precisi o avevano titoli ancora in parte descrittivi. Una conferma di questa interpretazione si può avere dall'analisi dei titoli delle sei "rivelazioni" musicali di Giorgio che dovevano essere eseguite nel concerto fiorentino. Il programma, ricordiamolo bene, era presentato, anche graficamente, in modo da far risaltare al massimo che LE RIVELAZIONI, cioè il gruppo di composizioni presentate come LA MUSICA PIÙ PROFONDA SINORA SCRITTA e vertenti attorno all'enigma nietzschiano del tempo (o *dell'eterno ritorno*), ambivano a rappresentare qualcosa di totalmente nuovo: l'ultimo grido in fatto di avanguardia musicale. Per quanto riguardava de Chirico – e soprattutto nell'intenzione di suo fratello – esse dovevano rispecchiare in musica la rivoluzione che egli aveva appena portato nella pittura. E del fatto che questo processo si fosse interrotto Alberto si rammaricava ancora alla fine degli anni '40: "Io conosco alcuni frammenti musicali composti da Giorgio de Chirico una quarantina d'anni addietro, e posso dire che se egli si fosse esercitato nelle note come si è esercitato col pennello, avrebbe composto per mezzo dei suoni quella medesima opera che ha composto per mezzo delle linee e dei colori"[38].

Leggendo la lista delle sei "rivelazioni" di Giorgio, si coglie chiaramente una trama narrativa nella quale tuttavia emerge un legame tra tre di queste "rivelazioni" musicali e tre quadri preesistenti che conosciamo o di cui abbiamo notizia. Il contesto narrativo è evidente dai titoli della prima, terza, quarta e sesta composizione[39], che sembrano alludere alla vicenda di un qualche eroe errabondo, che inizia con un sacrificio propiziatorio, comprende poi una sosta in un'isola solitaria dalla quale finalmente l'eroe riesce a partire, ma solo dopo aver interrogato un oracolo il cui responso è talmente duro da richiedere dei canti consolatori. La conclusione della vicenda sembra restare incerta, con il canto mattutino di un gruppo di compagni decisi a morire pur di "ritornare" (dove?)[40]. In questa sequenza di composizioni musicali pomposamente chiamate "rivelazioni", de Chirico ne inserì due, che appaiono,

37 Il termine è stato usato da de Chirico solo per due disegni e quattro quadri tra il 1909 e l'inverno 1911-12 (disegni: *L'Énigme de l'arcade* 1910-11, *L'Énigme du midi* 1911; quadri: *Enigma dell'oracolo* 1909, *Enigma di un pomeriggio d'autunno* 1909, *Enigma dell'ora* 1910-11, *Enigma dell'arrivo e del pomeriggio* 1911-12). In questo periodo il termine "enigma" si alterna col termine "meditazione": *La Meditazione del mattino* 1911-12 e *Meditazione autunnale* 1911-12. Nel 1913-14 il termine ritorna sia in alcuni disegni sia nei titoli di quattro quadri: *Les Joies et les énigmes d'une heure étrange*, *L'Énigme d'une journée*, *L'Énigme d'une joie* e *L'Énigme de la fatalité*. Poi scompare del tutto fino alle repliche degli anni Trenta.

38 Alberto Savinio, *La mia pittura*, "Galleria", n. I, EPI, Milano 1949.

39 "Sacrificio di tritoni"; "La partenza dall'isola solitaria"; "L'interrogazione e i canti consolatori"; "Il canto al mattino dei 'votati alla morte' per il ritorno".

40 Nei titoli delle "rivelazioni" di Giorgio e dei brani tratti da *Isola Aniroe* di Alberto (opera di cui non si sa nulla, ma certamente successiva al *Poema fantastico*) ricorrono i termini "partenza" e "ritorno", poi molto frequenti nelle titolazioni dei dipinti metafisici del 1913 e 1914. Non è un caso che a partire dall'inizio di maggio del 1910 l'interesse dei due fratelli si rivolga alle dottrine buddiste, dove questi concetti, collegati a quelli più ampi del "viaggio" e dell'"arrivo", vanno per lo più intesi come metafore di un percorso di innalzamento attraverso vari stadi di iniziazione (N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico*..., cit., p. 86).

rispetto alle altre, come "pause di riflessione" prive di un contenuto narrativo, rispettivamente intitolate "Il pomeriggio d'autunno" e "L'enigma dell'autunno". La prima si presenta in modo chiarissimo come l'equivalente musicale de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, il quadro di Piazza Santa Croce, e la seconda sembra una sua variante. A tal proposito si deve ricordare che anche *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno,* presente nella mostra milanese del 1921 alla Galleria Arte col titolo *La Meditazione del pomeriggio*, era accompagnato da una variante o seconda versione, oggi perduta e sicuramente coeva, che aveva lo stesso titolo: *La Meditazione del pomeriggio* (2ª versione). Di tutte le altre "rivelazioni" musicali, l'unica che ha un titolo collegabile a un quadro che conosciamo è "La partenza dall'isola solitaria", e il quadro è *L'Enigma dell'oracolo*, in cui l'uomo visto di spalle in attesa della misteriosa sentenza di un oracolo, echeggia la partenza di Ulisse dall'isola di Calypso e si ispira chiaramente all'episodio di Omero e al quadro di Böcklin che lo illustra.

Giorgio, componendo le sei "rivelazioni" che ci sono rimaste, dovette dunque attingere a un gruppo di lavori tematicamente più ampio, iniziato mesi prima, e che poteva essere quel progetto di *Gesamtkunswerk* di cui si parlava e in cui Alberto sembrava volerlo coinvolgere[41]. Persuaso da Alberto a mettersi a tavolino a comporre per dare l'equivalente musicale dei suoi capolavori pittorici, lavorò, forse per la fretta e un po' per scarsa convinzione, di taglia e cuci, utilizzando brani vecchi e brani più recenti e lasciando emergere, in un contesto narrativo che si rifaceva a una versione meno nota del mito di Ulisse[42], l'anomalia dei due episodi ispirati al tema nietzschiano del pomeriggio autunnale, forse le uniche due composizioni che meritassero, se non altro per la gemellarità coi quadri, il titolo di "rivelazioni". Ma è più che probabile che per un certo periodo i titoli usati per indicare le tre opere pittoriche a cui ci siamo riferiti fossero *La partenza dall'isola solitaria (*o anche *L'interrogazione,* o *L'Oracolo)*, *La meditazione del pomeriggio* (1ª versione) e *La meditazione del pomeriggio* (2ª versione). Successivamente, nell'estate del 1910, mentre si raffinava in lui la conoscenza di Nietzsche e la familiarità con i significati profondi del suo linguaggio lavorando per "mettere in musica" le sue rivelazioni pittoriche, Giorgio traspose l'emozione delle due *Meditazioni del pomeriggio* in due composizioni intitolate "Il pomeriggio d'autunno" e "L'enigma dell'autunno".

Dalla documentazione rimastaci mi sembra chiaro che fu la preparazione del concerto insieme al fratello a indurre Giorgio a concentrarsi sul valore concettuale di certe parole e quindi di certi titoli. Nel programma, che come si è visto fu messo a punto all'inizio di ottobre, tutto verte sull'enigma nietzschiano del tempo e sulla profondità. Compaiono per la prima volta le parole "rivelazione / rivelazioni", "musica profonda / musica più profonda", "enigma" (*L'enigma dei mari, L'enigma dell'autunno*) e "enigma dell'eterno ritorno". È evidente che in quel momento

41 Non sappiamo quale ne fosse il titolo, ma nel programma del concerto, prima delle "rivelazioni", troviamo undici brani di Alberto, narrativi e allusivi a temi autobiografici dell'infanzia, che facevano parte di un'opera, di cui non conosciamo nulla, intitolata *Isola Aniroe*. I contenuti narrativi mitico simbolici di quattro delle sei "rivelazioni" di de Chirico e il fatto che l'ultimo suo titolo, "Il canto al mattino dei 'votati alla morte' per il ritorno", fosse quasi uguale a quello di un episodio del *Poema fantastico* di Alberto: "il saluto dei votati alla morte", ci dice molto sia sul suo lavoro musicale a fianco del fratello sia su una certa larghezza di manica nel trasformare in "rivelazioni" dei brani legati a temi che con le rivelazioni pittoriche non avevano molto a che fare.

42 Si tratta della tradizione, conservata da Igino nelle sue *Fabulae* mitologiche, secondo la quale un oracolo aveva predetto a Ulisse che se fosse partito per la guerra di Troia sarebbe tornato in patria solo, senza più compagni, dopo vent'anni e in miseria, vedi Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*..., cit., p. 276.

tutto era ormai ben chiaro a de Chirico e che il significato della sua opera egli lo percepiva con lo stesso livello di lucidità che dimostrerà poco più tardi nella lettera a Gartz di dicembre (Appendice I, doc. 6).

Non molto tempo dopo, egli giunse alla scelta conclusiva dei titoli che trovava più adatti a definire il senso che voleva dare alle opere: *L'Enigma dell'oracolo, L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1ª versione), *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* (2ª versione). Il programma del concerto fiorentino ci conserva dunque una sorta di palinsesto[43] dell'attività artistica di de Chirico tra il 1909 e il 1910, nel quale si incrociano e si sovrappongono sia due diversi filoni d'ispirazione tematica sia due espressioni artistiche: quella pittorica, che precede, e quella musicale, che la segue. Questo documento ci offre anche la possibilità di chiudere, forse definitivamente, un'annosa incertezza riguardo alla datazione de *L'Enigma dell'ora*, che io stesso ho più volte spostato tra 1911 e 1910. Il programma, infatti, ci conserva attraverso i titoli le tracce tematiche delle precedenti realizzazioni pittoriche di Giorgio, ma, in un contesto la cui parte finale è tutta dedicata con grande rilievo all'enigma del tempo, non c'è traccia, né diretta né indiretta, di un'opera che possa essere in relazione con *L'Enigma dell'ora*. E questa è probabilmente la migliore prova che il quadro fu dipinto dopo, o a cavallo tra dicembre e gennaio oppure, meglio, all'inizio del 1911, dopo la partenza di Alberto per Monaco.

D'altronde, *L'Enigma dell'ora* è la prima opera che non può adattarsi ad alcun altro titolo (né "La Meditazione dell'ora", né altro) e questo indica che il termine enigma era stato ormai scelto per designare quel gruppo di quadri e indicare il loro particolare significato. Poco più tardi de Chirico avrebbe chiuso il ciclo apponendo al suo autoritratto la programmatica epigrafe: *ET QUID AMABO, NISI QUOD ÆNIGMA EST?*

Torniamo ora al 1909. Alla fine di settembre o all'inizio di ottobre inizia il viaggio a Roma e a Firenze durante il quale si verificano le prime rivelazioni.

Durante la sosta a Firenze ebbe luogo la rivelazione di Piazza Santa Croce[44]. Il manoscritto che descrive questo evento (Appendice I, doc. 8) non permette di affermare né che quella sia stata la prima "rivelazione" né la prima a provocare la visione di un'opera. Il rilievo dato a questo fatto fa tuttavia presumere che allora per la prima volta de Chirico abbia avuto una rivelazione di tipo ambientale provocata dalla vista di un insieme di edifici, che è quella più completa e più immediatamente traducibile in un linguaggio geometrico architettonico. Ad ogni modo, la rivelazione di Piazza Santa Croce, anche se non fu la prima in assoluto, fu la prima che diede luogo a un dipinto nel quale scompare completamente il soggetto e ogni sensazione viene trasmessa tramite metafore plastiche che prendono forme architettoniche e monumentali in una sorta di dialogo o contrapposizione dualistica di luci e di ombre.

Una delle argomentazioni usate dalla Fondazione per sostenere che *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* sarebbe stato dipinto nell'ottobre del 1910 è che, narrando l'episodio, de Chirico scrive: "Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa", cosa che non potrebbe riferirsi al periodo milanese. Se è per questo non può riferirsi neanche all'ottobre del 1910, quando Giorgio stava tanto male da doversi

43 Uso la parola nel senso della papirologia antiquaria: un papiro già scritto, poi cancellato grattandolo con la pomice (dal verbo greco *psephein*) e poi riscritto, ma non in modo tale da impedire del tutto la lettura del testo sottostante.
44 Vedi sopra, nota 26.

rivolgere alle cure di uno specialista che gli consigliò di andare a Vallombrosa. Non esiste una cartella clinica degli stati di salute di de Chirico tra l'arrivo a Milano e la partenza per Parigi, e la cosa più probabile, se interroghiamo uno specialista, è che la malattia avesse un andamento ciclico e alterno, con fasi acute e fasi di quasi normalità. La ricostruzione che si è potuta fare dell'andamento di questi disturbi indica che essi iniziarono a Milano ed ebbero una pausa col cessare dei calori estivi, ma che lo stato più acuto si verificò a Firenze e proprio nell'autunno del 1910, quando l'artista si recò da uno specialista che gli consigliò il soggiorno a Vallombrosa. L'indicazione di essere appena uscito da una lunga malattia intestinale si adatta quindi molto meglio alla pausa autunnale del 1909.

Il quadro "visto" a Firenze fu dipinto in studio a Milano dopo un periodo di lunga riflessione. La data più probabile è tra fine ottobre e fine novembre.

Il 15 dicembre, quando Giorgio scrive alla Biennale di Venezia per partecipare alla mostra che si sarebbe aperta in primavera, i due primi *Enigmi* erano già terminati ed egli poteva guardarli e interrogarli a suo piacimento nello studio.

Il 27 dicembre scrive laconicamente a Gartz di avere fatto il viaggio a Firenze e a Roma, di avere in progetto di andare a vivere a Firenze in primavera, di avere studiato e letto molto e che i suoi obiettivi sono, ora, completamente cambiati. Chiede anche i documenti per iscriversi alla mostra della Secessione e alla fine della lettera aggiunge di voler esporre "un paio" di quadri a Monaco nel prossimo autunno.

Prima di lasciare Milano tenterà senza riuscirci di incontrare Giorgio Mylius, presidente della Permanente, per organizzare una piccola mostra personale.

Le letture di cui siamo informati dagli elenchi dei prestiti della Braidense cominciano a convergere sulla protostoria, sulle età prelogiche del mondo e sulle antiche religioni. Mentre sia lui sia il fratello affinano la loro percezione della città in senso nietzschiano – come "cosa" dotata di un carattere, di un'anima e di un "sentimento" interpretabile e descrivibile, legato alla sua latitudine e geografia – si rinforza anche il concetto immateriale del "sentimento della preistoria", corroborato dalle emozioni visive delle antichità romane e dalla progressiva penetrazione nella "Sapienza" oracolare dei popoli primitivi.

Una nuova curiosità nasce verso l'arte antica e de Chirico comincia ad interrogarsi su quali altri artisti possano aver avuto, prima, un'esperienza di "rivelazione" analoga alla sua. Di qui l'enorme importanza che nei primi scritti di Giorgio è assunta dallo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello conservato a Brera: in quel cielo e in quell'edificio rotondo egli confessa fin dal 1912 di aver trovato l'unica corrispondenza pittorica alla sua esperienza della rivelazione. Prima di lasciare Milano, dalla contemplazione di Raffaello e dai ricordi romani del tempio di Vesta e della tomba di Cecilia Metella, nasce la "rivelazione" di un nuovo capolavoro che viene registrata in un semplice disegno a matita e penna su carta Fabriano ma la cui alta datazione è confermata dallo schema compositivo che ho chiamato "leopardiano", unico identico a quello dell'Enigma di un pomeriggio d'autunno. Il quadro, *L'Enigma dell'arrivo e del pomeriggio*, verrà dipinto a Parigi, con alcune essenziali modifiche, alla fine del 1911.

Nella seconda metà di marzo del 1910 la famiglia de Chirico si trasferisce a Firenze.

Verso la fine del periodo milanese e l'inizio di quello fiorentino, la riflessione e lo studio, oltre alle continue "prove" e "interrogazioni" cui sottoponeva i suoi quadri e i suoi schizzi, gli

permettono di capire a fondo tutte le caratteristiche e potenzialità della sua opera, e l'11 aprile usa per la prima volta il fondamentale termine nietzschiano *tief:* "i quadri che sto creando ora – scrive a Gartz – sono troppo profondi e in una sala della Secessione apparirebbero spiazzati". In altre parole: stonerebbero, sarebbero fuori posto[45].

La rozzezza interpretativa e ideale in cui si è costretti a cadere se si aderisce al modello cronologico "autunno 1910" sembra non essere nemmeno percepita dai responsabili della Fondazione, che – è chiaro – non hanno mai capito né cercato di collegare in modo coerente il percorso di studi e di letture stimolato nei due fratelli dal primo contatto con Nietzsche nell'estate del 1909 e iniziato tra autunno e inverno a Milano per poi proseguire a Firenze con sempre maggiore impegno e intensità. Un viaggio nelle origini culturali semitiche e indoeuropee dei popoli mediterranei e del vicino Oriente, nelle sapienze primitive, nelle religioni, nelle scritture, nei simboli e nei linguaggi che hanno regolato l'uomo nel suo rapporto col mondo. Basta leggere con attenzione il primo breve manoscritto nichilista su religione, fede e filosofia, dell'autunno 1911 (G. de Chirico, *L'Art métaphysique,* cit., n. III, p. 62 [vedi nota 21]), per capire come tutte le nozioni e le letture dell'anno precedente siano state immagazzinate per essere messe a confronto con il concetto nietzschiano di eternità, che distrugge ogni fede, ogni credenza, ogni ragione, e lascia sopravvivere solo il mistero terrestre, simboleggiato dall'ombra di un uomo che cammina sotto il sole. E che logica avrebbe questa sequenza di studi se la lettura di Nietzsche e le prime rivelazioni si dovessero spostare nella seconda metà del 1910?

A Firenze, tra la primavera e l'estate, si può collocare solo la seconda versione del *Pomeriggio d'autunno* o *Meditazione del pomeriggio* (come Giorgio la rinominò, quando decise di nascondere l'origine filosofica e la profondità della sua arte a un pubblico che non la capiva). L'esecuzione de *L'Enigma dell'ora*, come si è detto, va spostata a dopo il concerto, ma il quadro può essere stato concepito già nel 1910, come potrebbe indicare il disegno *L'Énigme de l'arcade* che ne anticipa parte della composizione. D'altronde, per stessa ammissione di de Chirico, a Firenze il suo stato di salute peggiorò e gli impedì quasi del tutto di dipingere ("disegnavo più che dipingessi"). Il periodo fiorentino è dunque dedicato quasi tutto allo studio e alla lettura, a riflessioni e disegni e, per insistenza di Alberto e sicuramente col suo aiuto, alla traduzione musicale delle precedenti composizioni pittoriche.

Resta da spiegare perché, nella lettera a Gartz di fine dicembre de Chirico scriva: "questa estate ho dipinto i quadri più profondi ecc.". L'espressione sarebbe incomprensibile e ingiustificabile se dovesse riferirsi a dei quadri (due o tre almeno) dipinti dopo una "prima rivelazione" avvenuta in un pomeriggio di ottobre del 1910, quindi realizzati tutti entro la metà di dicembre. È invece normale e spiegabilissima se si riferisce a un lavoro artistico, pittorico e grafico, iniziato nel novembre del 1909 e proseguito nel 1910 a Firenze tra primavera e estate, anche con un solo quadro – cioè la seconda versione del *Pomeriggio d'autunno* – e qualche disegno, fin quando, sul finire dell'estate, divenne preponderante occuparsi del concerto in programma per gennaio.

45 Vanno decisamente respinti gli assurdi arzigogoli dell'incomprensibile saggio di Riccardo Dottori citato a nota 2. "Le opere che sto creando ora" significa semplicemente e chiaramente non le opere che sto creando ora (11 aprile) mentre scrivo, ma le opere che sto creando in questo periodo, e si riferisce ovviamente non solo ai due *Enigmi* finiti a novembre o dicembre, ma anche ai disegni e agli schizzi di "rivelazioni" che ha nel frattempo accumulato e che sono i "materiali per l'opera futura" come li definirà nel 1935.

APPENDICE I

Documento 1

8 luglio 1909. Cartolina postale di de Chirico a Fritz Gartz da Milano:

Io lavoro intensamente. In settembre probabilmente farò un viaggio a Roma […]

Documento 2

15 dicembre 1909. Lettera di de Chirico alla Biennale di Venezia (Archivio ASAC Venezia):

Milano 15 dicembre
Alla spettabile Società per le Esposizioni biennali di Belle Arti Venezia
Ho l'intenzione di concorrere per la loro prossima Mostra onde prego loro d'avere la cortesia d'inviarmi il loro regolamento.
Mi onoro di riverirli
Giorgio de Chirico
Via Petrarca 13
– Milano –

Documento 3

27 dicembre 1909. Lettera di de Chirico a Fritz Gartz da Milano:

In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma, e probabilmente in primavera abiterò a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più. Ho lavorato molto e studiato molto e ora ho obiettivi completamente diversi da prima. Ho intenzione di esporre nella prossima mostra primaverile della Secessione, e perciò la prego di un piacere: se mi volesse mandare il regolamento della Secessione e domandare se artisti stranieri possono esporre senza essere invitati.
Quando farà un altro viaggio in Italia [?]. Io probabilmente farò un viaggio a Monaco nell'autunno del 1910 per esporvi un paio di quadri.

Documento 4

11 aprile 1910. Cartolina postale di De Chirico a Fritz Gartz da Firenze:

Ho ricevuto la sua cartolina postale e la documentazione relativa alla Secessione, e la ringrazio per questo. – Ma probabilmente non li userò … perché ho deciso di non esporre più, in quanto vorrei fare più tardi una mia mostra personale … e poi le opere che sto ora creando sono troppo profonde e in una sala della Secessione apparirebbero fuori posto.

Documento 5

Metà dicembre 1910. Programma a stampa del concerto che si doveva tenere a Firenze il 9 gennaio.

SALONE DEL R. TEATRO DELLA PERGOLA
VIA DELLA PERGOLA

Lunedì 9 gennaio alle ore 9 ½ precise

------- UNICO GRANDE CONCERTO ORCHESTRALE -------

DI

ALBERTO DE CHIRICO

Il Primo Caso Musicale

La musica più profonda sinora scritta

------ PER LA PRIMA VOLTA ESEGUITA ------

Il Concerto sarà preceduto da una conferenza dell'Autore

N.B. Durante lo svolgimento del programma le porte rimarranno chiuse; si entra in sala solo durante le pause. Il salone, durante l'esecuzione, resterà al buio **per ragioni di maggiore raccoglimento**.

70 professori d'orchestra della "Società Orchestr. Fiorentina"

[.....]

P R O G R A M M A

PARTE I
brani dal "Poema fantastico":
Il Risveglio
La danza dei faunetti
Il dolore
Il preludio della guerra

PARTE II
brani da "Isola Aniroe":
La fanciullezza
Il destino
La dipartita
Il canto sul mare
Il ritorno dei restanti
L'enigma dei mari
I giganti delle acque
Il pomeriggio eroico
La disfida
Le nozze sulle rocce
Il ritorno di sera

PARTE III
brani dal "Poema fantastico":
Il crepuscolo sugli ebri festosi
Il saluto dei "votati alla morte"
Il grido della nottola
Le ricordanze e il sogno di Panischiro
Le urla dell'orgia
I fischi nella notte

---------- L E R I V E L A Z I O N I ----------
L A M U S I C A P I Ù P R O F O N D A S I N O R A S C R I T T A

Rivelazioni sull' "*enigma dell' eterno ritorno*"

Alberto de Chirico:	Giorgio de Chirico:
N. 15	Sacrificio di tritoni
N. 16	Il pomeriggio d'autunno
N. 17 *Il richiamo dall'isola dello* Xoanon	La partenza dall'isola solitaria
	L'interrogazione e i canti consolatori
	L'enigma dell'autunno
	Il canto al mattino dei "votati alla morte"
	per il ritorno

Il passaggio dei Pelargi – Poema fantastico

Documento 6

26 (?) dicembre 1910. Lettera di de Chirico a Fritz Gartz da Firenze, erroneamente datata 26 gennaio 1910 e da tutti oggi attribuita alla fine di dicembre (26 o 28):

Caro amico!
Prima di tutto voglio augurare a lei e alla sua gentilissima Signora un felice anno nuovo.
Molti impegni, e la mia salute che purtroppo da un anno non è molto buona, mi hanno impedito di scriverle prima.
Ora parlerò un po' di me e la prego di essere paziente.
Ciò che ho creato qui in Italia non è molto grande o profondo (nel vecchio senso della parola) ma terribile. In questa estate ho dipinto i quadri più profondi che in genere esistano. Le devo un po' spiegare le cose perché sicuramente da quando lei è al mondo nessuno le ha mai detto una cosa così.
Anzitutto, lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? Probabilmente lei non ha nessuna precisa opinione su questo. Glielo dirò io, si chiama Arnold Böcklin, è l'unico uomo che ha dipinto quadri profondi.
Sa lei ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente lei mi parlerà subito di Dante di Goethe e di altra gente. – Sono tutti malintesi – il poeta più profondo si chiama Friedrich Nietzsche. Quando ho detto dei miei quadri che essi sono profondi, lei avrà sicuramente pensato a enormi composizioni con molta gente nuda che si sforza di superare qualcosa così come le ha dipinte l'artista più stupido: Michelangelo.

No, caro amico, sono cose completamente diverse. – La profondità così come l'ho capita io, e come l'ha capita Nietzsche, si trova da tutt'altra parte rispetto a dove la si è cercata finora. – I miei quadri sono piccoli (i più grandi 50 x 70 cm)[46]*, ma ognuno è un enigma, ognuno contiene una poesia, un'atmosfera, una promessa che lei non potrebbe trovare in altri quadri.*
È una terribile gioia per me averli dipinti – Quando li esporrò sarà una rivelazione per il mondo intero, cosa che verosimilmente accadrà a Monaco in questa primavera.
Studio anche molto, soprattutto letteratura e filosofia, e ho intenzione più tardi di scrivere dei libri (ora voglio dirle una cosa all'orecchio: sono l'unico uomo che ha capito Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano).
Avrei ancora molte altre cose da dirle, per esempio che mio fratello e io abbiamo ora composto la musica più profonda. Ma voglio smetterla, ho già detto troppo. – Lei ben presto vedrà, sentirà e si convincerà. – Non farà un viaggio a Roma questa primavera per la mostra? – Anche qui a Firenze si aprirà una mostra in aprile. Se lei verrà a Firenze saremo molto felici di offrire ospitalità a lei e alla sua gentile Signora. – La vostra camera è già pronta.
Sarei contento se lei mi scrivesse una lettera. Faccio i miei ossequi alla sua gentilissima Signora.

Documento 7

Inverno 1911-12. Manoscritto autografo di Giorgio de Chirico (N. XII dell'edizione 1994 di Giovanni Lista):

Quando, dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco, mi accorsi che la strada che stavo seguendo non era quella che dovevo seguire, mi ero impegnato in cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni, dei quali soprattutto Max Klinger e Böcklin catturarono il mio interesse; pensavo a quelle composizioni sentite profondamente e dotate di una Stimmung particolare, che si sarebbero potute distinguere in mezzo a mille altre. – Ma di nuovo capii che non si trattava di questo. Leggevo; un passo di Omero mi affascina – Ulisse nell'isola di Calypso – qualche tentativo di immaginazione[47] *ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa; oppure, leggendo l'Ariosto, Ruggero, il tipico cavaliere errante si riposa sotto un albero, si addormenta, il cavallo bruca l'erba attorno a lui; tutto è solitario e silenzioso; ci si potrebbe aspettare di veder passare un drago nell'aria; la scena mi attrae, tutt'a un colpo mi figuro il cavaliere, il cavallo, il paesaggio, è quasi una rivelazione, ma questo non mi basta ancora. Mantegna, Dürer, Böcklin, Thoma o Max Klinger non avrebbero anche loro potuto dipingere un quadro simile? Fu allora che, durante un viaggio che feci a Roma in ottobre,*

46 Il tedesco di de Chirico non è precisissimo. Egli ha scritto: *die größte 50 bis 70 cm*. Per dire "i più grandi" avrebbe dovuto aggiungere una "n" finale (*die größten*). Altrimenti si potrebbe fare l'ipotesi che egli abbia voluto dire "il più grande" (*das größte*), dimenticando che *Gemälde* è neutro: *das Gemälde*. Errore impossibile per un pittore che aveva studiato due anni in tedesco all'Accademia di Monaco.

47 De Chirico scrive, in francese, "quelques vues", usando una parola che letteralmente significa "vista" ma che ha un significato abbastanza ampio: dallo schizzo o abbozzo di un pittore, fino all'immagine o visione mentale (cfr. il dizionario *Le Nouveau Petit Robert*, Paris 1995, p. 2420, s. v. B I e II). Ho tradotto cercando di rendere il tentativo di "vedere" il quadro, magari tracciando anche uno schizzo.

dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche, mi accorsi che vi è una quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi riflettei a lungo. Allora cominciai ad avere le prime rivelazioni. Disegnavo meno, avevo anche un po' dimenticato, ma ogni volta che lo facevo era perché ero spinto da una necessità. Compresi allora certe sensazioni vaghe che prima non mi spiegavo. Il linguaggio che hanno talvolta le cose di questo mondo; le stagioni dell'anno e le ore del giorno. Ed anche le epoche della storia. – La preistoria, le rivoluzioni del pensiero attraverso le età, le epoche classiche, il medio evo, i tempi moderni, tutto mi parve più strano e più lontano. Non vi era più un soggetto nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano più alcun senso *e soprattutto nessun* senso comune, *esse sono calme. – Ma ogni volta che le guardo provo esattamente ciò che ho provato nel momento in cui le ho concepite, e questa è la prova più irrefutabile del loro valore profondo.*

Documento 8

Fine del 1912. Manoscritto autografo di Giorgio de Chirico (N. XIV dell'edizione 1994 di Giovanni Lista):

A proposito di tutte queste questioni, dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che ha per titolo: L'enigma di un pomeriggio d'autunno. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo le ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che è tuttavia un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva.

La musica non può esprimere il nec plus ultra della sensazione. Con la musica non si sa mai di che cosa si tratta. Dopo aver ascoltato una musica, non importa quale, ogni uomo ha il diritto, è capace di dire: cosa significa tutto ciò? Nel caso di un quadro profondo, al contrario, questo sarebbe impossibile: si deve tacere quando si penetra in tutta la sua profondità. Allora la luce e le ombre, le linee, gli angoli e tutti i misteri del volume cominciano a parlare.

La rivelazione di un'opera d'arte […] *appartiene a un genere di sensazioni rare e strane che io, tra gli uomini moderni, non ho osservato che in uno solo, Nietzsche. Tra gli antichi, forse (e dico*

forse perché qualche volta ne dubito) Fidia quando concepì la forma plastica di una Pallade Atena, e Raffaello quando dipinse il cielo e il tempio del suo Sposalizio della Vergine*, che si trova a Milano nella Pinacoteca di Brera, ebbero questa [stessa] sensazione.*

APPENDICE II
Alle radici del problema: Maurizio Calvesi e la Fondazione de Chirico

Gerd Roos, col quale ho discusso l'impostazione di questo scritto, ha richiamato la mia attenzione sul fatto che la storia di cui parliamo è un tipico esempio di come si possa trasformare una discussione scientifica in un affare "politico" (cioè in qualcosa in cui l'influenza e il potere prevalgono sulla verità) e mi ha ricordato che le radici da cui si è sviluppato questo "insensato dissenso" affondano molto lontane nel tempo.

Nel 1981, poco prima di pubblicare *La Metafisica schiarita*[48], il libro che è all'origine di tutto ciò, Maurizio Calvesi ebbe un'importante intuizione: fu infatti il primo a collegare due manoscritti parigini di de Chirico, rispettivamente dell'inizio e della fine del 1912, per datare la nascita de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*. I due manoscritti erano quello in cui de Chirico narra l'episodio della "rivelazione" del quadro in Piazza Santa Croce, e quello, precedente di quasi un anno, in cui scrive di aver avuto le prime rivelazioni durante un viaggio a Roma in ottobre (si vedano i documenti 7 e 8 in Appendice I). La conclusione che ne traeva Calvesi era che il viaggio a Roma doveva precedere di pochissimo l'ideazione de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*[49].

Restava solo da stabilire l'anno, e Calvesi, che allora non sapeva né poteva immaginare che nel 1979 fossero state vendute in asta in Germania due brevi lettere che permettevano non solo di datare il fatidico viaggio a Roma, ma anche di sapere che esso era proseguito a Firenze proprio nell'ottobre del 1909, collocò i fatti nel 1910, secondo il modello cronologico e biografico stabilito in base alle *Memorie* di de Chirico e allora da tutti accettato.

Le pagine dedicate a questa ricostruzione ne *La Metafisica schiarita*, sono di lampante chiarezza. Dopo aver confutato varie sparse affermazioni di de Chirico sulla sua precocissima assimilazione di Böcklin e Nietzsche, Calvesi, in base al fondamentale manoscritto giovanile dell'inizio del 1912, affermava che sia il lavoro attorno a Böcklin sia soprattutto la lettura del filosofo dovevano essere appena precedenti al "viaggio a Roma in ottobre". Aggiungeva poi che l'ideazione de *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno* era il frutto di queste letture e doveva essere datata al mese di ottobre dell'anno in cui quelle letture erano avvenute e in cui era stato fatto "il breve viaggio a Roma", viaggio "su cui non abbiamo altri ragguagli" e che egli immaginava intrapreso nell'autunno del 1910 da un giovane de Chirico che si recava da Firenze a Roma immerso nella lettura "delle opere di Nietzsche". Ricostruzione impeccabile che proseguiva con rapidi tocchi in cui si individuavano i brani letterari di *Ecce homo* e di *Zarathustra* che potevano aver ispirato i temi del pomeriggio autunnale e l'iconografia del veliero. Questa ricostruzione era perfetta e la sua cronologia difficilmente avrebbe

48 Maurizio Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982.
49 Maurizio Calvesi, *Papini e la formazione fiorentina di Giorgio de Chirico* in *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, a cura di Paolo Bagnoli, Sansoni, Firenze 1982, p. 152, n. 53

potuto essere smentita se non si fosse poi capito e documentato che de Chirico e suo fratello avevano letto *Ecce homo* nell'edizione francese già alla metà del 1909, e soprattutto se non fosse saltato fuori un documento che dimostrava la presenza di de Chirico a Firenze nell'ottobre di quell'anno. Cosa che accadde per merito di Gerd Roos all'inizio degli anni Novanta.

È anche vero che la tesi calvesiana della "formazione fiorentina" di de Chirico fin dal 1906, basata sul fantasioso frammento autobiografico del 1919, era già stata confutata e dimostrata erronea da altri, ma chi diede il colpo di grazia al per altri versi pregevolissimo e interessante studio di Calvesi fu Gerd Roos, non per antipatia verso il cattedratico che non aveva neanche il piacere di conoscere, ma solo perché la sua costanza e serietà di ricercatore, che aveva minuziosamente ricostruito con riscontri di ogni genere tutte le vicende dei fratelli de Chirico dal 1905 al 1911, era stata premiata da un ritrovamento eccezionale per la storia dell'arte italiana.

Se il professor Calvesi, invece che da intoccabile e vendicativo "barone", si fosse comportato da vero uomo di scienza, conscio della qualità dei suoi studi che in tanti abbiamo ammirato, e soprattutto consapevole che il nostro mestiere non deve rendere un servizio a noi o ai nostri portaborse ma a quella scienza storica ed interpretativa a cui abbiamo dedicato la nostra vita, se – dico – fosse stato quello che purtroppo ha dimostrato in molte occasioni di non essere, si sarebbe congratulato con lo studente Roos per il suo lavoro che, in fondo, aveva solo anticipato di un anno il modello interpretativo della nascita dell'arte metafisica da lui elaborato e sostanzialmente valido ancora oggi.

Ma in Italia, almeno in certi ambienti, tutto si misura con metri "particulari". Infatti, Paolo Picozza, presidente della Fondazione di cui Roos era allora borsista, invece di farsi un vanto di poter pubblicare uno studio approfondito e brillante come quello che gli era stato graziosamente omaggiato insieme a tutte le copie dei documenti importantissimi che erano stati trovati, ne ritardò inspiegabilmente la pubblicazione[50], senza per altro averlo mai letto per ignoranza linguistica, e un giorno che cercavo di spiegargliene l'importanza, mi disse, come se fosse la cosa più normale del mondo: "…. ma un semplice studente non può smentire un cattedratico".

Arriviamo così alla "politica". Nel dicembre 1997 esce la mia monografia su de Chirico metafisico, che, tradotta in due lingue, fa da cassa di risonanza internazionale alle scoperte di Gerd Roos, il cui libro sarebbe uscito solo nel 1999[51]. Il 1997 (agosto) è anche l'anno delle mie dimissioni dalla Fondazione e il preludio dell'alleanza tra Picozza e Calvesi contro Baldacci e Roos.

Appena il tempo di digerire il libro e subito partono (aprile e agosto 1999) due violentissimi attacchi di Calvesi contro la mia monografia[52]. Scopo dei due articoli era, anzitutto, quello di difendere ciò che ancora poteva restare in piedi della vecchia tesi sulla formazione fiorentina in clima papiniano di de Chirico, e quindi rendere intoccabile la data di nascita dei primi quadri, fissata in modo irrevocabile all'"autunno 1910"; scopo secondario era quello di screditare le mie capacità di conoscitore in quanto avevo escluso dal mio catalogo un falso attribuito da Calvesi

50 Pubblicazione che avvenne comunque solo nel 1999, con una cattiva traduzione e in una sciatta veste editoriale.

51 La prefazione, straordinariamente ricca di lodi per Roos e per me, era di Wieland Schmied. L'uscita sia pure ritardata del libro dimostra, da un lato, che Picozza o non lo aveva letto o non lo aveva capito, e dall'altro che non aveva ancora deciso che posizione prendere in un dibattito che andava oltre le sue capacità, finché la strada non gli fu spianata dagli attacchi di Calvesi.

52 Maurizio Calvesi, *De Chirico dall'Arno alla Senna*, in "ARS", a. III, n. 4 (16), aprile 1999, pp. 46-63, e *La Metafisica in discussione*, in "ARS", a. III, n. 8 (20), agosto 1999 (con la mia risposta e replica di Calvesi). Naturalmente, il modo migliore per infirmare quelle che Calvesi chiamava le mie "discutibili ricostruzioni" storiche e cronologiche era di accusarmi d'avere incluso nella pubblicazione un certo numero di dipinti falsi, sui quali già si era sviluppata negli anni precedenti una polemica tra Calvesi e me. Il tempo ha dato ragione a me: tutti i dipinti messi in dubbio da Calvesi sono risultati autentici.

al periodo böckliniano e avevo osato smentirlo riguardo ad alcuni giudizi negativi da lui espressi su opere metafisiche autentiche (vedi nota 53).

Bisogna premettere che il nome di Maurizio Calvesi, per lungo tempo tabù a causa di noti infortuni attributivi che lo avevano costretto a dimettersi dal comitato per le autentiche sul finire degli anni Ottanta, era stato riesumato da Picozza, sempre in cerca di "coperture accademiche", in occasione della mostra *La nuova Metafisica* a San Marino (opere di proprietà della Fondazione, cura e saggio introduttivo di Calvesi)[53]. L'isolamento improvviso in cui venne a trovarsi Picozza in seguito all'uscita di Antonio Vastano e mia dalla Fondazione nell'estate del 1997, fu determinante nel decidere Picozza all'abbraccio con Calvesi e alla conseguente spartizione dei ruoli: la Fondazione avrebbe difeso a spada tratta le posizioni calvesiane sulla "formazione fiorentina" e sulla falsità di alcune opere da me pubblicate (cosa che per altro tornava utile all'infondata dottrina picozziana delle precoce falsificazione di de Chirico fin dagli anni Venti) mentre Calvesi e la sua scuola si sarebbero impegnati a far fuori me e Gerd Roos. Infatti la Fondazione si è oggi ridotta a essere l'ultima roccaforte delle dottrine calvesiane. Basta un rapido sguardo all'indietro: le deliranti analisi di Jole De Sanna sul "duello a morte" tra de Chirico e Breton, in gran parte basate sull'autorità di Calvesi nell'affermare la falsità del *Ritornante* e di altri importanti quadri metafisici, non hanno più alcun seguito neppure nella stessa Fondazione che ha dovuto autenticare e pubblicare tutte le opere incautamente messe in dubbio. Fabio Benzi, Claudio Crescentini e Lorenzo Canova, le tre Grazie dell'Olimpo calvesiano, intrecciano canti e passi di danza ricamando pagine e pagine attorno a quel che resta della *Metafisica schiarita* (mai titolo fu più menagramo di questo), mentre al filosofo Dottori compete l'onere di riproporre come autentico il quadro *La passeggiata*, trovato, appunto, da una nota contessa romano veneta durante una passeggiata tra le bancarelle di Porta Portese e, forse per farne dimenticare l'umile origine, ribattezzato da Calvesi *Il tempio d'Apollo a Delfi* e assegnato a de Chirico per autorità baronale.

Giacché – ammonisce Calvesi – chi scava nella storia con nuove ricerche e contributi non deve cercare di sommergere e smentire i buoni risultati precedentemente raggiunti, "come invece hanno fatto alcuni avventurosi ricercatori che pur portando a conoscenza nuovi materiali, ne hanno fatto un cattivo uso, introducendo una serie di errori che ora anche Crescentini contribuisce validamente a smentire"! Perché è chiaro che Roos e io siamo la punta di diamante di quella "reazione di rigetto" che ha colpito il "capovolgimento degli orizzonti culturali" avviato da Calvesi con *La Metafisica schiarita*, e che, "per negare che la Metafisica dechirichiana sia debitrice al clima culturale della Firenze di Papini", ha ritenuto "opportuno arretrare la sua data di nascita al 1909", cioè a "qualche mese prima dell'insediamento dell'artista nel capoluogo toscano", "con dati forzosamente montati".

Purtroppo, dalla "metafisica schiarita", si è passati alla metafisica schierata, e tra "enigmi velati" e "ombre lucenti" si è arrivati solo ad una grande ma chiarissima confusione, questa sì montata ad arte per complicare una cosa assai semplice.

53 Mostra che fu motivo del mio primo grave scontro con Picozza all'interno della Fondazione e che sfociò poi in una pubblica polemica tra Calvesi e me su "Il Giornale dell'Arte" in quanto il curatore aveva approfittato del catalogo per ribadire le sue infondate accuse di falsità al quadro *Le Revenant/Il Ritornante*, già appartenuto a Doucet e allora della collezione Yves Saint Laurent (oggi di proprietà del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi).

APPENDICE III

Come divulgare, a seconda dei casi, verità diverse

Le ricerche sulle origini della famiglia de Chirico e sulla sua ormai ben documentata e più che secolare appartenenza alla comunità Levantina di Costantinopoli – avviate da Giovanni Lista e da noi riprese – hanno permesso di spiegare il complesso identitario che ha pesato a lungo e in modo molto sensibile sui fratelli de Chirico e sullo sviluppo della loro arte, determinandone anche alcuni temi e soggetti. Hanno inoltre consentito di mettere a fuoco l'origine giuridica dell'italianità dei de Chirico – che non c'entra con l'italianità di lingua e di cultura né con le straordinarie mescolanze che ne arricchiscono l'albero genealogico –, e quindi di capire quanto forte sia stata per Giorgio, specialmente nel periodo parigino, la "nostalgia di patria" che si materializzava nei simboli torinesi e savoiardi e nel culto per il re Carlo Alberto, fatalmente associato a quello per l'ultimo Nietzsche.

Queste ricerche sono state tuttavia osteggiate e ignorate per anni dalla Fondazione, che ha sostenuto a lungo e senza alcuna prova le ingenue e comprensibili bugie dei due fratelli, i quali, in un'epoca di imperante sciovinismo con pericolose derive razziali, volevano il padre fiorentino, o toscano o siciliano, e la madre genovese e per di più "nobildonna" (come ancora oggi si può leggere in molte biografie pubblicate o autorizzate negli ultimi anni dalla Fondazione). Sembrava che accettare la complessa ma incredibilmente ricca storia familiare dei de Chirico significasse degradare il *pictor optimus* a "greculo", come lo definiva talvolta e con disprezzo Carrà, proprio facendo leva su quell'incerta italianità di cui abbiamo parlato. Cosa, questa, che a me sembra denotare una mentalità inconsciamente succube di pregiudizi razzisti: siamo nel secolo XXI e francamente ci aspetteremmo idee più aperte riguardo alla nazionalità e alla "purezza di stirpe".

Finalmente, la scoperta dell'atto di nascita di Evaristo a Büyükdere (Istanbul)[54], che confermava in pieno le nostre ricostruzioni, ha indotto Picozza a un cambio di rotta e a un approfondimento della ricerca, che ha dato ottimi risultati, arricchendo le nostre informazioni e permettendo di correggere alcuni errori da me fatti riguardo alla famiglia della nonna paterna, Adelaide Mabili y Bouligny[55].

54 Paolo Baldacci, *Trovato L'atto di nascita di Evaristo* (con *Premessa*), *Notiziario*, 2010/07 (luglio 2010) in www.archivioartemetafisica.org. Per quanto la nascita di Evaristo de Chirico a Istanbul fosse stata resa nota già dalla metà degli anni '90 in numerose pubblicazioni scientifiche, la Fondazione ha insistito caparbiamente sulla nascita fiorentina fino a quando non è stato più possibile opporsi di fronte all'evidenza dei documenti per noi ritrovati da Martin Weidlich. Ancora nel 2010, nella biografia, a cura della Fondazione, che chiude il catalogo della mostra *La natura secondo de Chirico*, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2010, a cura di Achille Bonito Oliva, si legge: "il padre, nato a Firenze, come attesta il certificato di morte, era ingegnere ferroviario, la madre una nobildonna genovese" (tale certificato, in effetti, raccoglieva la dichiarazione mendace dei famigliari, affidata a un servitore che era stato incaricato di recarsi all'anagrafe a dichiararne la morte).

55 Si vedano Nikolaos Velissiotis, *Le origini di Adelaide Mabili e il suo matrimonio con Giorgio de Chirico*, e Paolo Picozza, *Evaristo de Chirico*, "Metafisica", nn. 11/13, 2013 (uscito nel 2014). Tipico del metodo "scientifico" di Picozza e dei suoi collaboratori è tuttavia di sviluppare solo gli argomenti che possono "servire alla causa" e non quelli avversi, sui quali bisogna tacere e se possibile smentirli anche in barba alla verità. Più che benvenute, quindi, le correzioni all'albero genealogico dei Mabili y Bouligny (erroneo nella ricostruzione di M. D. Sturdza da me utilizzata), ma molto scorretto affermare che il nonno dei de Chirico, Giorgio Maria, semplice impiegato della legazione russa a Costantinopoli, "aveva lavorato e forse lavorava ancora" al tempo del suo matrimonio "come interprete per il Regno di Sardegna" (N. Velissiotis, *Le origini di Adelaide*…, cit., p. 131), e questo solo per non smentire la versione del nonno ambasciatore inventata da Savinio nel 1937 per mettere al riparo sé e il fratello da aggressioni razziste. Per fortuna manipolazioni del genere si possono oggi immediatamente smentire ricorrendo alla documentatissima e ordinata esposizione di Maurizio Cassetti, *Rapporti tra il Regno di Sardegna e la Porta Ottomana (1815-1825)*, AGAT, Torino 2015 (ricerca finanziata dal CNR): un racconto affascinante e dettagliato che ha come principali protagonisti proprio Federico Maria Chirico e i suoi figli e fratelli.

Nonostante questo significativo passo avanti, e per quanto Picozza si fregi ora di aver introdotto de Chirico presso il pubblico turco con la mostra curata da Fabio Benzi a Pera nel 2016, "toccando anche le origini della famiglia dell'artista, dato che Evaristo, padre di de Chirico, era nato nel 1841 a Costantinopoli, capitale dell'Impero Ottomano"[56], permane però nella Fondazione una fortissima resistenza a rendere nota la realtà di un albero genealogico e di una storia straordinarie, che spiegano moltissimo dei tratti ereditari dei genitori e di conseguenza delle reazioni psicologiche dei figli, sempre divisi tra la curiosità di indagare[57] e il ritegno di rivelare. Anzi, si preferisce optare per una doppia verità: se si fa una mostra a Istanbul non c'è nessun problema a dichiarare che Evaristo era nato proprio lì, in un villaggio sulle rive del Bosforo, se invece la mostra si tiene in Russia è meglio tornare alla versione precedente del padre siciliano e della madre genovese. Infatti a p. 274 del catalogo della recente esposizione di Mosca alla Galleria Tretjakov, *Giorgio de Chirico. Apparizioni metafisiche*, si legge: "Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico was born on 10 July 1988 in Volos, Greece, to italian parents. His father, Evaristo de Chirico, who came from a noble family of Sicilian origin, was a railway engineer in charge of the construction of the Thessaly railway. His mother, Gemma Cervetto, was from Genoa. [...]".

E nel sito della Fondazione continuiamo a leggere ancora oggi una versione "normalizzata", ridotta all'osso, e talmente reticente sulla famiglia dell'artista da impedire la comprensione di troppe cose: i genitori sono definiti *tout-court* "italiani" – definizione anagraficamente priva di significato perché al tempo della loro nascita, nel 1841 e 1852, l'Italia come stato ancora non esisteva –, il padre non nato a Costantinopoli, come ci si attenderebbe, ma solo "di nobile famiglia di origini siciliane" e la madre non nata a Smirne da un mercante oriundo italiano e da una greca di Cefalonia, ma "di famiglia di origini genovesi". Premesso che la fase siciliana della famiglia, qualora provata con sicurezza, risalirebbe al secolo XVI perché già nel '600 i Kiriko (questa la grafia allora documentata) si trasferirono in Dalmazia, e che il titolo nobiliare di baroni - mai registrato in nessun documento ufficiale - fu inventato dal nulla all'inizio del Settecento, il perché di queste censure si spiega solo con la necessità di non far nascere troppe domande e troppe curiosità.

Infatti in queste biografie non si fa mai cenno al lungo periodo raguseo della famiglia, che è quello in cui essa si affaccia alla Storia con Gaetano Kiriko – mercante bandito per oscure ragioni dal Regno di Napoli alla metà del secolo XVII e rifugiato nella Repubblica di Ragusa (Dubrovnik) – e con suo figlio Luca, che nel secondo decennio del '700 consolidò le fortune familiari a Costantinopoli come console della Repubblica e primo dragomanno di Gran Bretagna[58]. Nessun cenno neppure all'unica documentata appartenenza civile e statale dei [de] Chirico prima di quella italiana, che è quella di membri di spicco della "Nazione Ragusea"

56 P. Picozza, *Thirty Years of Safeguarding…*, cit., p. 11.

57 Ruggero Savinio, nel libro autobiografico *Ombra portata,* Anabasi ed., Milano 1992, p. 42, racconta di come il padre (Alberto Savinio) fosse incuriosito e divertito dalle scoperte e rivelazioni sulla storia familiare che gli veniva man mano facendo il cugino Floquet, figlio di Zenaide, sorella maggiore di due anni di Evaristo, sposatasi ventiseienne a Roma col capitano Floquet della guarnigione francese di Pio IX. Sulla funzione di guida del cugino Floquet nei meandri delle storie e genealogie familiari si veda anche Alberto Savinio, *Toute la vie*, Gallimard NRF, Paris 1975, pp. 227-232.

58 Su Cajetanus Kiriko e suo figlio Luca, che per primo introdusse la particella nobiliare nel nome della famiglia con la grafia di tipo europeo occidentale "de Chirico", si veda: *Un nuovo documento sulle origini della famiglia Chirico*, *Notiziario*, 2012/09 (settembre 2012) in www.archivioartemetafisica.org.

(questo il nome ufficiale negli atti diplomatici), parte integrante della comunità Franco Levantina di Costantinopoli, una sorta di enclave con caratteristiche statali ed etnico religiose autonome entro i confini della capitale dell'Impero Ottomano. Ugualmente ignorata la figura del bisnonno Federico Maria, capo indiscusso della "Nazione Ragusea" di Costantinopoli, che tra il 1815 e il 1825 fu l'artefice dei primi legami diplomatici col Regno di Sardegna, dai quali ha origine la cittadinanza italiana di quei de Chirico che dalla Turchia decisero di emigrare in Italia nel XIX secolo (altri rami della famiglia finirono invece in Russia e sulle coste del Mar Nero).

Mi si consenta di obiettare che, pur concesse le semplificazioni necessarie a ogni divulgazione, tra scrivere "nato a Volo da genitori italiani" e fare un sia pur rapido accenno al sottofondo che ho brevemente descritto – e che tanta importanza ebbe per i due fratelli de Chirico – vi è una grande differenza sul piano della qualità dell'informazione storica.

Fin qui parliamo tuttavia solo di puerili omissioni e di abbellimenti storiografici che rispondono a una miopia di vedute e a un concetto di morale ipocrita e piccolo borghese assolutamente stridenti con la figura di ogni vero artista, ma contro i quali è inutile battersi. Diamo tuttavia atto che un passo avanti importante nel migliorare le conoscenze effettive del *background* familiare dei de Chirico si è fatto anche grazie alle ricerche promosse dalla Fondazione.

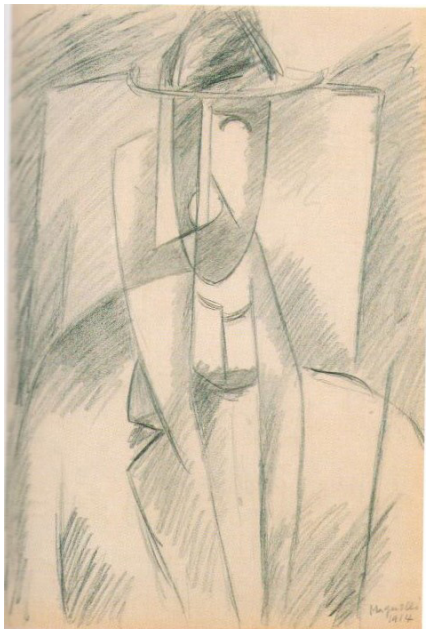
1. Magnelli, *Homme au chapeau*, 1914, olio su tela, 100 x 75 cm, coll. privata

Paolo Baldacci

Alberto Magnelli 1914 tra marionetta cubo-futurista e primitivismo

Nel numero 4 di "Studi OnLine" avevo cercato di mettere in rilievo l'influenza di alcune sculture di Archipenko sia sui manichini di de Chirico del 1917, sia soprattutto sull'opera "metafisica" di Carrà tra il 1916 e il 1918[1]. Nel caso di de Chirico si trattava soprattutto di *Médrano II*, una delle tre sculture acquistate da Alberto Magnelli a Parigi nella primavera del 1914, e sistemate nella casa di famiglia a Firenze insieme ad altre opere di avanguardia comprate per la collezione dello zio[2]. Per quanto riguarda invece Carrà il fenomeno era più ampio e si estendeva, oltre che a *Médrano I* e *Médrano II*, a *Carrousel Pierrot* (sempre appartenente a Magnelli e pertanto visibile a Firenze) e alle sculture polimateriche pubblicate da Apollinaire su "Les Soirées de Paris" nel giugno del 1914.

Un dipinto inedito di Magnelli stesso del 1914 (fig. 1), ci offre ora la possibilità di studiare un momento estremamente vivo e interessante di influenze e di scambi all'interno delle avanguardie tra Parigi e Firenze nel momento della massima interferenza tra invenzione cubo-futurista, primitivismo e prime avvisaglie di quel blocco spaziale delle forme che si verificherà durante la guerra.



2. Magnelli, *Homme au chapeau*, 1914, matita su carta, 45,4 x 31 cm, coll. privata

L'analisi del quadro, importante per chiarire la prima fase artistica di Magnelli e il peso fondamentale del suo soggiorno parigino del 1914, permette anche di chiarire meglio il ruolo che le creazioni plastiche di Alexander Archipenko ebbero su di lui e, forse anche per suo tramite, sulla svolta primitivista di Carrà del 1916.

Nel dipinto, di cui si conosceva finora solo il bozzetto a matita datato 1914 (fig. 2)[3], si manifesta chiaramente l'influenza di una scultura di Archipenko della seconda metà del 1913, *Tête* (*Composizione a piani orizzontali*), che, pur essendo oggi tra le sue opere più note, manca di una precisa documentazione storica. Nell'accurato catalogo dell'opera di Archipenko dal 1909 al 1914, realizzato nel 2013 da Ilaria Cicali[4], nel quale è raccolta la documentazione d'epoca di tutte le sculture realizzate fino al 1914, *Tête*[5] è illustrata senza numerazione a corollario della notissima *Femme à la*

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

2 Di Archipenko Magnelli aveva acquistato tre opere esposte al Salon des Indépendants del 1914: *Medrano II*, *Carrousel Pierrot* e *Boxe,* oggi al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Sugli altri acquisti (la *Galleria di Milano* di Carrà, un dipinto di Picasso e due di Juan Gris) si veda l'ottimo catalogo della mostra *Magnelli*, a cura di Daniel Abadie, Musée National d'Arte Moderne, Paris 1989, p. 171 (lettere di Carrà) e p. 211 (anno 1933).

3 Il disegno, è pubblicato in *Alberto Magnelli 1888-1971. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Bellinzona, Villa dei Cedri, 28 luglio-14 ottobre 2001), a cura di Daniel Abadie e Matteo Bianchi, Bellinzona 2001, n. 9, p. 65.

4 Ilaria Cicali, *L'opera di Archipenko: un artista nel contesto della scultura contemporanea, 1909-1914 (Archipenko (1909-1914): un oeuvre au carrefour des expériences de la sculpture moderne)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze/Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, supervisione Thierry Dufrêne e Maria Grazia Messina, 2013.

5 Bronzo, fusione di 6 esemplari e alcune prove realizzate dall'artista nel 1957, Saarland Museum, Saarbrücken.

toilette, 1914, oggi perduta. L'opera fu infatti resa nota da Archipenko stesso solo nel libro *Fifty Creative Years*, *1908-1958* (Techne, New York 1960) come il modello di una costruzione di testa per piani intersecati da lui poi utilizzato per creare *Femme à la Toilette* (primavera 1914). La scultura, in realtà un modello di lavoro più che un'opera destinata al pubblico, doveva essere una struttura composta di tavole di legno sagomate e assemblate ricoperta con uno strato di argilla o di gesso

3a. Archipenko, *Tête*, fusione in bronzo da un originale del 1913

3b. Magnelli, *Homme au chapeau*, 1914, part.

nel quale erano ricavati, per incisione, il segno essenziale dell'occhio e per lavorazione manuale la scabrosità vibrante delle superfici piane.

Il quadro di Magnelli ne dà una citazione letterale inequivocabile (figg. 3a, 3b) e può essere una valida prova di quanto affermato dallo scultore: l'opera infatti doveva trovarsi sicuramente nello studio di Archipenko quando Magnelli lo visitò nella primavera del 1914. Ma dobbiamo domandarci se il suo aspetto fosse allora uguale a quello che ha oggi. La dottoressa Cicali, che ha letto questo studio mentre era ancora in fieri e che ringrazio per le sue osservazioni, sostiene infatti che la *Testa* potrebbe aver subito delle trasformazioni o delle sintetiche semplificazioni prima della fusione in bronzo del 1957 e che probabilmente l'opera originale, essendo servita da modello per *Femme à la toilette*, era composta anche di altri materiali. Senza spingersi troppo in là nelle ipotesi, il quadro di Magnelli può suggerire che la sagoma del naso proseguisse nello spazio tramite una lastra di vetro.

Gli elementi che colpiscono in modo particolare sono infatti: la struttura del naso, che sembra ricavato da un'assicella o da un'asticciola di legno e si raccorda senza soluzione di continuità alla falda del "chapeau melon"; il prolungamento nello spazio della sua forma geometrica triangolare; il taglio netto orizzontale della falda del copricapo, e infine il segno essenziale dell'occhio,

ricavato da Archipenko con un'incisione leggermente arcuata nello strato di argilla che ricopriva i piani di legno che costruivano la testa, e ripreso da Magnelli in questo e in altri dipinti del medesimo periodo (*L'homme qui fume, L'homme à la charrette, La comtesse*, ecc.)[6].

I piani triangolari verticali desunti dall'opera di Archipenko si innestano su un volto a struttura ovoidale molto allungata che potrebbe echeggiare qualche maschera tribale africana, di cui Magnelli era fin da allora un appassionato collezionista. Il chapeau melon – qui in versione un po' "zuccotto" toscano, quasi da prete – taglia di netto la testa che poggia su un collo cilindrico, tipico di altre opere polimateriche del '14, come il *Portait de femme (M.me Archipenko)* pubblicato su "Les Soirées de Paris" in giugno e molto "studiato" anche da Carrà per la *Penelope* del 1917[7]. Il colletto inamidato e la giacca a grandi *revers* echeggiano un cubismo naturalistico un po' di maniera e, molto alla lontana, l'autoritratto di Severini che Magnelli poteva aver visto riprodotto sul catalogo della mostra personale alla Marlborough Gallery di Londra del 1913.

La conoscenza di questo quadro permette di proporre qualche cambiamento alla cronologia e alla lettura del primo Magnelli. Benché non sia datato[8], è infatti chiaro che esso fu dipinto dopo il ritorno da Parigi (maggio 1914) e sotto l'influenza diretta di quello che l'artista vi aveva visto nei due mesi o poco più di permanenza.

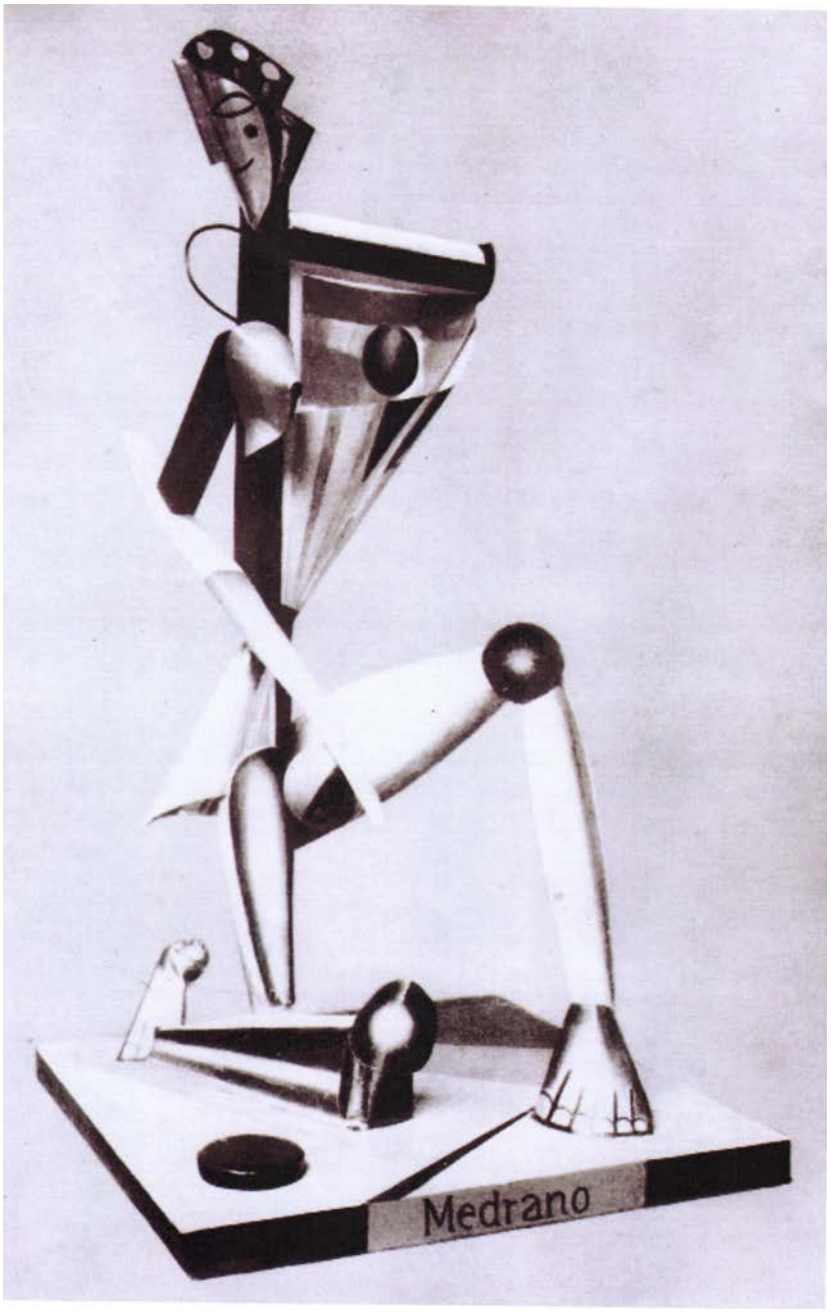
Ne segue che tutto un gruppo di opere generalmente ascritte da Magnelli stesso e dalla critica al 1913 o al 1913-14 devono per forza essere posteriori a questo *Homme au chapeau,* dal

4a. Archipenko, *Médrano* II, 1913-14, part.

4b. Magnelli, *L'homme qui fume*, 1914, part.

quale risulta con estrema chiarezza che gli stilemi del naso ad asticciola, dell'occhio inciso con un semplice tratto, ecc., presenti in tutte quelle pitture, derivano da Archipenko ed erano semmai rinforzati dall'avere Magnelli continuamente sott'occhio una scultura come *Medrano II,* il cui naso era costituito da un'asticciola di legno dipinta di rosa (figg. 4a, 4b).

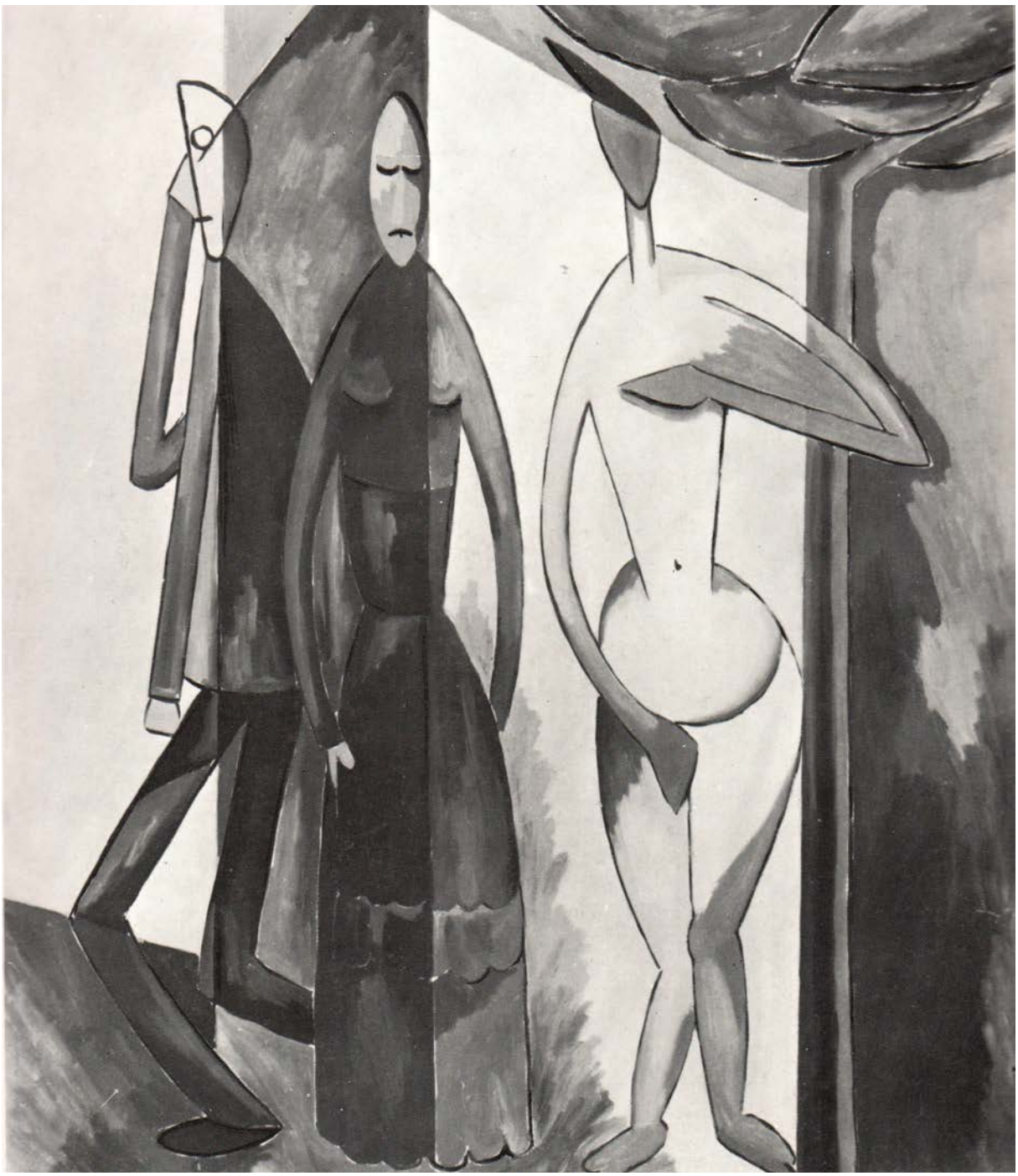
6 Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli. L'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, XX° Siècle, Paris 1975, pp. 55-56, nn. 30, 33, 34.
7 P. Baldacci, *Archipenko tra Carrà e de Chirico...,* cit., p. 13, Tav. V.
8 Firma e data del disegno furono con ogni probabilità apposte successivamente.



5. Archipenko, *Cirkus Medrano (Medrano I)*, legno, vetro e metallo, seconda metà 1913 (opera perduta). Fotografia Archipenko Archives, New York, Bearsville

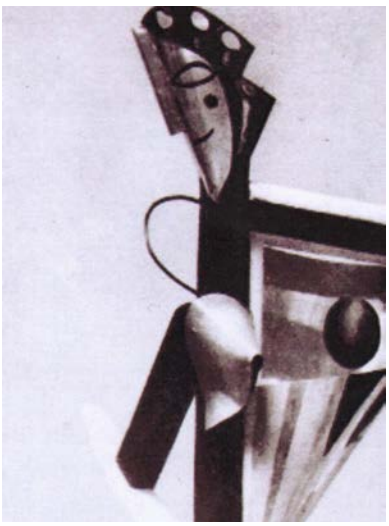
Ma non era solo la seconda versione di *Medrano* a influenzare il giovane Magnelli, il quale doveva avere ben stampata in mente anche l'impressione del *Medrano* numero I (fig. 5), l'altra, ancora più scandalosa, costruzione polimaterica, che aveva potuto vedere nello studio dello scultore prima che partisse per la tappa belga del *Salon des Indépendants*, apertasi il 16 maggio alla Galerie Georges Giroux di Bruxelles, quando egli era ormai tornato a Firenze[9].

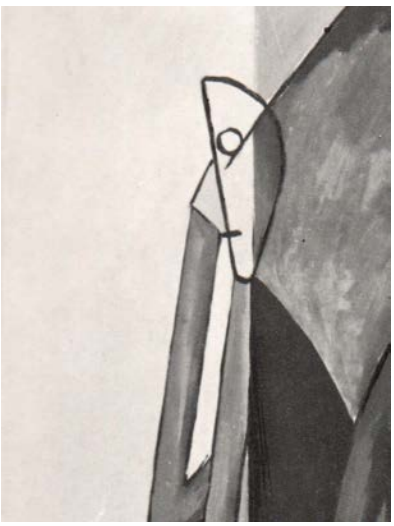
9 Magnelli partì dopo il 30 aprile e prima del 12 maggio, date di due lettere speditegli, la prima, a Parigi da Carrà che si trovava a Milano, e la seconda a Firenze da Archipenko, il quale gli annunciava di aver fatto imballare le tre sculture da lui acquistate e che le avrebbe fatte partire il giorno stesso; tutti i documenti si trovano in D. Abadie, *Magnelli,* cit. (vedi nota 2), p. 176.



6. Magnelli, *Trois personnages*, 1914, olio su tela, 200 x 167 cm

L'influenza di *Médrano I* è ben visibile in opere come *Trois personnages* (fig. 6), una grande tela (A. Maisonnier, *Alberto Magnelli,* n. 40) generalmente datata 1913-14, nella quale riscontriamo anche quelle tipiche disarticolazioni da burattino o da clown che caratterizzano le figure di tutti i primi quadri di Magnelli dopo *Homme au chapeau*, a partire dal tipico "braccio di legno spezzato" de *L'homme qui fume,* che si ripete nella *Femme au bouquet*, anch'essa generalmente datata 1913 (A. Maisonnier, *Alberto Magnelli,* n. 31), e nell'*Uomo ubriaco* del 1914 (figg. 7a, 7b, 7c, 7d, 7e).


7a.


7b.

7c.

7d.

7a. *Médrano I*, part.; 7b. *Trois personnages*, part.; 7c. *L'homme qui fume*, part.; 7d. *Femme au bouquet*, part.; 7e. *Uomo ubriaco*

7e.

In sostanza, si dovrebbe concludere che Magnelli, tornato a Firenze, si dedicò a creare nuovi quadri sotto l'impressione di quel che aveva visto a Parigi e forse anche a modificarne altri già iniziati alcuni mesi prima. Ma dalla corrispondenza a noi nota non sembra che egli sia tornato seriamente al lavoro prima di settembre. Gli scambi di lettere con Soffici tra il 17 luglio e il 13 settembre ci dicono che i due si incontrarono poco dopo il 18 luglio a Firenze, dove Soffici ebbe modo di vedere le opere d'arte acquistate a Parigi e appena sistemate nella casa di via Vittorio Emanuele, e che subito dopo Magnelli partì per Viareggio e rientrò a Firenze pochi giorni prima del 13 settembre. Da Viareggio confessò all'amico:

> Qui […] non fo gran che di speciale. Passo la maggior parte delle mie giornate disteso sulla rena a farmi scottare dal sole, ma ti assicuro che ne avevo gran bisogno di questa calma così assolutamen-

> te completa. Poi quando mi ritornerà il periodo attivo – mi comincia tra parentesi già a pizzicare le mani – allora riprenderò il tempo perduto. Che vuoi anche ad aver voglia di lavorare non posso. Abito una camerina lontana dal mondo e dove non ci entra che il letto. L'unico posto per lavorare sarebbe all'aria aperta, ma che vuoi il vero – vero – non mi tenta, e insomma preferisco far nulla a lavorar male[10].

Si pone dunque un problema che tocca direttamente gli specialisti di Magnelli. Se è corretta la mia deduzione che almeno quattro dei sei quadri di figura finora attribuiti al 1913 o al 1913-14 (A. Maisonnier, *Alberto Magnelli,* nn. 30, 31, 34, 40, 41, 53), e cioè *Uomo che fuma* (n. 30), *Femme au bouquet* (n. 31), *La contessa* (n. 34) e *Trois personnages* (n. 40)[11], si devono datare a dopo il ritorno da Parigi, si dovrebbe concludere, seguendo il catalogo ragionato, che Magnelli avrebbe dipinto nel 1914 quaranta quadri di figura ("personnages"), alcuni dei quali di grandi dimensioni, ai quali vanno aggiunti dodici paesaggi e ventisette nature morte. Settantanove quadri in tutto. Troppi in otto mesi, che sono poi quelli in cui Magnelli avrebbe potuto lavorare nel 1914. Un quadro ogni tre giorni sembra una performance impossibile, se si pensa che in quello stesso 1914 Magnelli avrebbe affrontato, mettendo a frutto le esperienze visive fatte a Parigi, sia quella presa di distanza dal vero "vero" in una pittura sostanzialmente figurativa, di cui parla nella lettera a Soffici, sia l'integrazione dell'influenza di Matisse[12] in una serie di opere con tinte "à plat" geometricamente delimitate e forme bloccate nello spazio che anticipano il ritorno all'ordine geometrico e architettonico del dopoguerra.

Se poi pensiamo che il catalogo ragionato assegna al 1915, su indicazione dello stesso Magnelli, solo tredici opere rigorosamente astratte, avvertiamo la necessità, per gli storici dell'arte, di rimetter mano a questa cronologia assegnando un nuovo ordine alle troppe opere del 1914, alcune delle quali andranno spostate verso il '15.

Una direzione di ricerca potrebbe essere anche quella di approfondire quali siano stati in quel periodo i rapporti tra Magnelli e Carrà, perché il primitivismo burattinesco dei volti in opere capitali di Carrà come *I Romantici* (1916) potrebbe discendere, oltre che dalle già accertate influenze picassiane, in parte anche da alcune stilizzazioni di Magnelli (A. Maisonnier, *Alberto Magnelli, Les Mariés*, 1914, n. 32).

10 *Lettere di Magnelli a Soffici* in *Magnelli dalla formazione fiorentina all'astrattismo*, catalogo della mostra (Milano, Brerarte, 29 marzo-30 aprile 1984), a cura di Luigi Cavallo, Brerarte, Milano 1984, pp. 26-27.

11 Riporto i titoli in italiano e in francese come sono dati nel citato catalogo di Anne Maisonnier.

12 Ringrazio Daniel Abadie per l'informazione verbale relativa a una visita fatta da Magnelli allo studio di Matisse, prima di lasciare Parigi, in compagnia di Picasso e altri.

ADDENDUM

Presentando per la prima volta un dipinto inedito di importanza storica, ritengo giusto dare alcune informazioni sulla provenienza e sui motivi che ne hanno confermato l'autenticità.

Analisi tecniche e scientifiche

Su richiesta di Anne Maisonnier, autrice del *Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint d'Alberto Magnelli* (Éditions XX Siècle, Paris 1975), il dipinto è stato sottoposto a una serie di indagini diagnostiche comparative con una *Natura morta* di Magnelli del 1914, effettuate dal *Laboratoire d'Analyse et de Recherche pour la Conservation et la Restauration d'Œuvres d'Art* (L.A.R.C.R.O.A., 9 rue d'Alésia, 75014 Paris). In data 14 marzo 2017 il laboratorio ha emesso un rapporto che ha confermato la coerenza della composizione dei colori nei due quadri, non ha rilevato nessun marcatore di data successivo all'epoca presunta del dipinto (1914), e riguardo alla tela ha concluso che la "degradazione delle fibre è compatibile con l'epoca" del dipinto e l'imprimitura è quella che si trova normalmente nelle tele commerciali dell'inizio del XX secolo.

A seguito di queste analisi, il 12 aprile 2017 Anne Maisonnier ha emesso un certificato di autenticità che data il quadro "circa 1914".

Per una maggiore completezza nel campo delle indagini diagnostiche si è ritenuto di disporre anche un'analisi della tela mediante il test del Carbonio 14. L'analisi è stata effettuata dal centro C.I.R.C.E. /INNOVA Scarl di Caserta - *Center for Isotopic Research on Cultural and Environmental heritage* (Dipartimento di Matematica e Fisica dell'Università degli Studi di Napoli), uno dei più accreditati istituti italiani per l'applicazione delle nuove tecnologie scientifiche alle ricerche sui Beni Culturali. Il 20 ottobre 2017 è stato redatto un rapporto che fissa l'età radiocarbonica della tela tra il 1887 e il 1919 con un massimo assoluto di probabilità attorno al 1900.

In seguito a questi risultati, si è ritenuto opportuno verificare, presso lo studio di analisi e restauro Barbara Ferriani s.r.l. di Milano, se apparissero alterazioni della tela, tali da indicare una possibile abrasione o rimozione di un precedente strato pittorico al fine di riutilizzare il supporto tessile d'epoca per un nuovo dipinto. È stata disposta una radiografia RX generale del quadro ed è stata svolta un'accurata ispezione, anche con macrofotografie, della superficie pittorica e delle parti di tela risparmiate dalle campiture di colore. Nessuno dei due esami ha rivelato un precedente utilizzo della tela né una sua manomissione. A seguito di queste verifiche si può affermare che la tela è completamente integra e pertanto concludere che il dipinto attualmente visibile è con ogni evidenza il primo e l'unico eseguito sul supporto esaminato.

L'opera è una delle pochissime del primo periodo dell'artista che conserva ancora il telaio originale, sul cui retro si trova un'iscrizione a matita autografa con la misura "cm 100 x 75"[1] . Ciò potrebbe indicare che il quadro non faceva parte delle opere che l'artista portò con sé quando si trasferì a Parigi nel 1932, quasi tutte arrotolate e senza telaio, secondo quanto riferito da Magnelli stesso ad Anne Maisonnier[2].

1 Perizia grafotecnica n. 4883 dello studio Crotti – Magni di Milano.

2 La maggior parte dei primi quadri di Magnelli furono firmati e datati, e talvolta anche intitolati sul retro, solo dopo il suo ritorno a Parigi negli anni Trenta, quando egli iniziò a mettere ordine nella sua opera per storicizzarla.

Disegno e considerazioni stilistiche

Esiste un disegno di uguale soggetto, firmato e datato "Magnelli 1914" (qui fig. 2). Il disegno ha fatto parte della collezione dell'artista fino alla sua morte nel 1971 ed è stato esposto e pubblicato per la prima volta in un dépliant per la mostra del 1975 alla Galleria Vismara col titolo *Buste d'homme* (*Magnelli, dessins, gouaches*, Milano, Galleria Vismara, 29 aprile-24 maggio 1975, n. 6). Il confronto delle due immagini indica con chiarezza che l'autore del dipinto ha agito con grande libertà rispetto al disegno: differente è il rapporto tra base e altezza, che per rispettare quello del disegno avrebbe comportato l'uso di una tela di 100 x 68 cm e non di 100 x 75; nel disegno manca la chiazza di luce sul cappello a destra, ed è completamente diversa la disposizione delle ombre sul viso. Differenze molto sensibili si notano infine nell'ombreggiatura del fondo verde e azzurro e nella disposizione delle campiture chiare e scure del vestito, oltre che nei volumi molto più solidi e stabili della corporatura.

L'esame del dipinto in controluce e l'esame della radiografia RX hanno messo ancor meglio in evidenza le modifiche e le correzioni apportate in corso d'opera ai tratti del volto.

Il quadro è stato infatti costruito senza riportare il disegno sulla tela ma tracciandone con sicurezza gli elementi principali, adattati al diverso rapporto tra altezza e larghezza, con sottili linee nere a pennello che disegnano la figura e il suo abito, mentre la quinta verde sul fondo è rimasta senza alcun contorno. Rispetto al disegno si notano delle varianti soprattutto nel volto e nelle parti chiare del vestito. Il volto era originariamente più scuro nella parte destra e nel mento (come nel disegno), poi ricoperte da un rosso più chiaro (zone più scure si vedono ancora nella radiografia sul mento a destra e sulla parte alta della guancia destra). Una traccia molto evidente di un elemento presente nel disegno ma non nel quadro è la linea scura che dalla parte sinistra del naso scende fino a collegarsi al bavero della giacca lasciando alla sua sinistra un triangolo chiaro. Questa riga, che è quasi un prolungamento del collo, è ben visibile nella radiografia e nell'esame in controluce mentre nel quadro è stata coperta da un'ombreggiatura ovale sulla superficie rossa à plat del viso. Lo stesso si può dire riguardo ad ampie zone chiare del vestito che furono aggiunte in fase finale di lavorazione.

Tutti elementi che indicano con chiarezza che il quadro non è la "copia" del disegno ma il prodotto della cosciente evoluzione di lavoro di un artista che parte da uno schizzo sommario per creare un'opera.

Storia

Per affermazione dell'ultimo proprietario, dott. Enrico Merani, l'opera proviene dalla collezione di Guido Nobile (1906-1988)[3], avvocato e uomo d'affari triestino, dal 1937 direttore della SPI (Società Pubblicitaria Italiana), allora la più importante compagnia nazionale del settore e con-

3 Sulla personalità di Guido Nobile, uomo politico, giornalista, scrittore e collezionista d'arte, si veda l'articolo di Aldo Innocente, *L'Alpino Guido Nobile – ricordo di Guido Nobile a 25 anni dalla sua scomparsa*, in "L'Alpin de Trieste", Anno XXXVIII, n. 170, luglio 2013, pp. 2-5 (sulla collezione d'arte, p. 5). http://www.anatrieste.it/Alpinonline/pdfalpini/170lug13.pdf.
Nel seguente link del Ministero dei Beni Culturali, http://www.safvg.archivi.beniculturali.it/fileadmin/inventari/altri_archivi_pubblici/Pagnini__Cesare__Antonio_Trampus__9.12.2014_.pdf, si trova il carteggio tra l'ex podestà di Triste Cesare Pagnini e Guido Nobile che documenta i rapporti con intellettuali triestini illustri come Giani Stuparich, Scipio Slataper, Anita Pittoni e Wanda Wulz, grande fotografa futurista e fondatrice delle edizioni Zibaldone dove passò il meglio della produzione letteraria triestina e giuliana. Una raccolta di scritti di Nobile si trova in Guido Nobile, *Un uomo per Trieste*, a cura di Nella Tenente Nobile, edizioni "Svevo", Trieste 1989 (a p. 14 un accenno ai suoi interessi artistici e collezionistici).

cessionaria della pubblicità del quotidiano "Il Piccolo" di Trieste. Dopo la guerra Guido Nobile fu anche giornalista, scrittore e presidente dell'Associazione Nazionale degli Alpini, oltre che uomo politico attivo nel Partito Liberale Italiano. Fin dalla seconda metà degli anni Trenta iniziò a raccogliere opere d'arte figurativa d'avanguardia servendosi dei consigli e dell'intermediazione di Bruno Giordano Sanzin (1906-1994), principale animatore del Futurismo triestino, poeta e critico d'arte, e collaboratore del giornale "Il Piccolo", del quale era divenuto amico.

Le indagini da noi svolte relativamente a una pretesa provenienza del dipinto, attraverso Bruno Sanzin, dalla collezione di Filippo Tommaso Marinetti portano a escludere decisamente questa eventualità. Non siamo quindi attualmente in grado di precisare i passaggi del quadro prima di entrare, molto probabilmente tramite Sanzin, nella collezione di Guido Nobile, formatasi tra il 1935 e il 1975 circa.

Nel 2017 il quadro, con permesso di libera circolazione, è stato ceduto dal proprietario a una collezione straniera.

Il ruolo svolto dall'autore di questo scritto è stato di occuparsi professionalmente, per conto del venditore, dello studio storico stilistico, delle analisi e della certificazione del quadro.

Gerd Roos

Wie lautet der Titel eines Hauptwerks von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1914: „*L'énigme d'une journée*" oder „*L'énigme d'une joie*"? Eine Hypothese

Vor dem Ersten Weltkrieg beteiligte sich Giorgio de Chirico an vier großen Ausstellungen in Paris: Den beiden *Salons d'Automne* von 1912 und 1913, und den beiden *Salons des Indépendants* von 1913 und 1914. Die zugehörigen Kataloge verzeichnen die Titel von insgesamt dreizehn seiner Gemälde. Ihre Identität, dass heißt die Zuordnung historisch dokumentierter Bildbezeichnungen zu überkommenen Werken, ist bis heute nicht in allen Fällen geklärt[1]. Welches Bild verbirgt sich zum Beispiel hinter dem Titel *La Mélancolie du Départ*, der Nummer 627 des *Salon des Indépendants* von 1913?

Einen substantiellen Beitrag zu diesem Problemkreis hat in diesen Tagen Anne Greeley im BURLINGTON MAGAZINE veröffentlicht[2]. Sie fokussierte zwei Fälle, in denen es jeweils um zwei nahezu zeitgleich entstandene Gemälde geht, die traditionell mit ein und demselben Titel bezeichnet werden. Dabei lautete ihre Frage, welches der beiden Werke 1913 bzw. 1914 tatsächlich ausgestellt worden war.'

„*La Tour rouge*" - so die Bezeichnung im Katalog des *Salon d'Automne* von 1913 - konnte Greeley mit Hilfe einer Passage über einige Besonderheiten der Perspektive identifizieren, die sie in dem 1914 publizierten Buch *Le Sentiment de la Nature* von Albert Dauzat gefunden hat: Es handelte sich um das der *Barnes Foundation* in Philadelphia gehörende Gemälde [Baldacci 38], nicht aber, wie man in der Forschung unisono seit Jahrzehnten angenommen hat, um das Bild der *Guggenheim Foundation* in Venedig [Baldacci 37].

Greeleys Revision hat direkte Konsequenzen für die Provenienz beider Werke. De Chirico erzählte 1945, eines seiner vier Exponate des *Salon d'Automne* von 1913, und zwar „*quello della torre rossa*"[3], noch während der Schau an Olivier Senn verkauft zu haben, einen Sammler aus Le Havre[4]. Diese Episode gehört jetzt zur Geschichte der Barnes-Version, die somit deutlicher präziser konturiert wird. Auf der anderen Seite reißt die Übertragung eine große Lücke in die Geschichte der Guggenheim-Fassung. Jetzt ist dieses Bild zum ersten Male dokumentiert, als Pierre Matisse es mit dem - ursprünglichen? - Titel „*La tour rose*" in der Pariser *Galerie Bonaparte* gekauft hat, also erst im Juni 1936 (!)[5]. Wo aber befand es sich in den zwei Jahrzehnten zuvor? Die für beide Gemälde zu überarbeitende Provenienz ist nur eines von mehreren Problemen, die sich durch die auf den ersten Blick gar nicht so gravierend erscheinende Korrektur der Ausstellungsgeschichte ergeben.

---

*Redazione a cura dell'autore.

1 Der erste systematischen Versuch einer Identifikation geht auf das Jahr 1981 zurück; vgl. Maurizio Fagiolo: *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire - Paris 1911 / 1915*. [Studi I]. De Luca, Roma 1981, S. 86-91.

2 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.

3 Vgl. Giorgio de Chirico: *Memorie della mia vita*. Astrolabio, Roma 1945, S. 101-103.

4 Zu Olivier Senn vgl. Paris: *Le Cercle de l'art moderne - Collectionneurs d'avant-garde au Havre*. [Catalogue, par Annette Haudiquet et Géraldine Lefebvre]. Réunion des musées nationaux, Paris. Musée du Luxembourg, 19 Septembre 2012 - 6 Janvier 2013.

5 Vgl. Angelica Zander Rudenstine: *Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation*. Harry N. Abrams / The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1985, S. 155.

1. De Chirico, *L'énigme d'une journée*, São Paulo, MAC

Der zweite von Greeley thematisierte Fall ist im Prinzip ähnlich gelagert; allerdings hoffen wir, wenigstens eine der neuen Fragen beantworten zu können. Der Titel „*L'énigme d'une journée*" wird qua Konvention seit Jahrzehnten für zwei Bilder verwendet, die de Chirico Anfang 1914 gemalt hat. Die eine Version misst 185,5 x 139,7 cm und gehört dem *Museum of Modern Art* in New York [Baldacci 50], die andere ist mit 83 x 130 cm deutlich kleiner und befindet sich heute im *Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo* in Sao Paulo [Baldacci 51]. Welche war nun 1914 im *Salon des Indépendants* unter der Nummer 684 und dem Titel „*L'énigme d'une journée*" ausgestellt worden?

1997 kodifizierte Paolo Baldacci die bis dato tradierte Meinung, es könne sich nur um die *MoMA*-Version, also um die vom Format her deutlich größere und ikonographisch fraglos weitaus innovativere Fassung gehandelt haben[6]. 2014 revozierte Baldacci diese These und gelangte durch die Analyse einiger Passagen in den 2009 veröffentlichten Briefen de Chiricos an Guillaume Apollinaire zu der Auffassung, tatsächlich sei 1914 die kleinere und konventionellere *MAC*-Version gezeigt worden[7].

Die deduktive Beweisführung von Baldacci untermauert Anne Greeley heute durch ein schlagkräftiges visuelles Argument: Zum ersten Mal publizierte sie die Illustrationen eines Berichts über den *Salon des Indépendants*, der im April 1914 in der argentinischen Zeitschrift CARAS Y CARETAS veröffentlicht worden war. Darin sind vier der Exponate reproduziert, darunter eben auch die Sao-Paulo-Version von „*L'énigme d'une journée*" (fig. 1)[8].

Das philologische Argument, bezogen auf die Identität von überkommenem Bild und historischer Bezeichnung im Kontext des *Salon des Indépendants* von 1914, korrespondiert mit einer anderen, seit

6 Vgl. Paolo Baldacci: *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica.* Leonardo Arte, Milano 1997, S. 201.

7 Vgl. Paolo Baldacci, "*Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni*", in: *Studi OnLine*, Milano, Anno I, N° 1, 1° gennaio - 30 giugno 2014, S. 1-8; hier S. 7.

8 Zum irrtümlichen Bezeichnung des Werks 1914 in der Bildlegende vgl. Greely, 2017, S. 810-811.

langem bekannten Tatsache. Den 1914 im Katalog dokumentierten Titel „*L'énigme d'une journée*" hat de Chirico nämlich eigenhändig auch auf den Keilrahmen der *MAC*-Fassung geschrieben[9], sodass über die originäre und genuine Bezeichnung dieses Gemäldes kein Zweifel bestehen kann. Somit steht außer Frage, welche Version der Künstler meinte, als er Guillaume Apollinaire emotional sichtlich bewegt am 26. Januar 1914 berichtete:

> [...]. J'ai construit ces derniers temps des tableaux qui m'ont causé des joies très pures ... Il y en a un surtout que je pense exposer aux Indépendants et avec lequel je crois avoir atteint un but très éloigné. Si éloigné que lorsque je le regarde maintenant qu'il est fini il me fait l'impression d'avoir été peint par un autre, dans un autre temps ou dans un autre monde et d'autres impressions encore plus bizarres, profondes que je ne peux décrire, enfin vous le verrez. Le titre de ce tableau est *L'énigme d'une journée*. - [...][10].

Mit dem soeben skizzierten Befund werden aber mehrere Probleme aufgeworfen, wobei wir uns hier nur mit einer Frage beschäftigen können. Wenn für die *MoMA*-Version der Bildtitel „*L'énigme d'une journée*" nicht mehr historisch durch den Eintrag im Katalog des *Salon des Indépendants* von 1914 legitimiert werden kann - wie lasst er sich dann überhaupt noch rechtfertigen?[11] Sollte de Chirico tatsächlich ein und dieselbe Bezeichnung nahezu zeitgleich für zwei ikonographisch verschiedene Bilder verwendet haben?[12] Müsste die Frage also nicht vielmehr lauten: Wer hat wann und warum den eigentlich der *MAC*-Fassung zugehörigen Titel auf die *MoMA*-Version übertragen?

Der erste Teil einer möglichen Antwort führt in das Jahr 1928. Im Februar publizierte André Breton sein epochales Werk *Le Surréalisme et la Peinture*, in dessen Tafelteil gleich 15 metaphysische Gemälde von de Chirico abgebildet sind. Dazu zählt auch die *MoMA*-Version, die hier zum ersten Male reproduziert ist, und zwar mit der Bildlegende: „*L'Énigme d'une Journée*, 1914"[13]. Merkwürdigerweise scheint dieses Hauptwerk der unmittelbaren Vorkriegszeit zuvor tatsächlich nirgends dokumentiert zu sein - mit Ausnahme der berühmten, wohl um 1922 entstandenen Photographie von Man Ray, die Breton vor dem Gemälde posierend zeigt[14].

Ebenfalls im Februar 1928 zeigte die *Galerie Surréaliste* eine Ausstellung, die dem metaphysischen Oeuvre de Chiricos gewidmet war. Der von Louis Aragon erstellte Katalog verzeichnet 18 Gemälde, deren ursprüngliche Titel in einigen Fällen bekanntlich von ihm symbolträchtig

9 Vgl. Bruno Mantura, "*Contributi per una ricerca di continuità nella pittura di de Chirico*", in: Roma: *Giorgio de Chirico 1888-1978*. [Catalogo, a cura di Pia Vivarelli]. De Luca Editore. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 2 gennaio 1982, S. 28-31; hier S. 29.

10 Der Brief ist abgedruckt in: Guillaume Apollinaire: *Correspondance avec les artistes. 1903-1918*. [Édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read]. NRF / Gallimard, Paris 2009, S. 785-786.

11 Weder Baldacci, 2014, noch Greely, 2017, stellen den überlieferten Titel in Frage, obwohl das Resultat ihrer Arbeit dazu eigentlich Anlass genug böte.

12 Das *MoMA*-Gemälde ist vor Jahrzehnten doubliert und mit einem neuen Keilrahmen versehen worden, ohne dass zuvor eine Dokumentation von Etiketten, Stempeln und Inschriften angefertigt worden wäre.

13 Vgl. André Breton: *Le Surréalisme et la Peinture*. NRF / Gallimard, Paris 1928, Tafel 23.

14 Vgl. Alessandro Nigro, «*'L'Homme 100-têtes': André Breton photographié par Man Ray devant* L'Énigme d'une journée *de Giorgio de Chirico*», in: Sandrine Lascaux / Yves Quallet: *Autoportrait et altérité*. Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2014, S. 117-145.

2. De Chirico, *L'énigme d'une joie* (?), New York, MoMA

verändert worden sind[15]. In einer ‚Rezension', wenn man denn seinen Text so charakterisieren möchte, kommentierte Raymond Queneau nahezu alle Exponate, darunter auch ein Gemälde mit der Bezeichnung „*L'énigme d'une journée*". Dabei kann es sich nicht um die *MAC*-Version gehandelt haben, denn diese war bereits längst von Tarsila do Amaral erworben und nach Brasilien gebracht worden. Queneau wird also mit seiner kryptischen Bemerkung auf die *MoMA*-Version gezielt haben[16]:

> *L'Enigme d'une journée*. Qu'un homme parle ou qu'il se taise, ses mains resteront toujours brunes ou blanches et ses yeux devront disposer les choses selon les trois dimensions de l'espace. De même un mur, qu'il s'arrête au bord d'un trottoir ou qu'il se prolonge jusqu'à l'Océan, sera toujours l'obligé de l'urine et des affiches[17].

Bedeutsamer als diese assoziative ‚Lektüre' ist allerdings ein Ergebnis der Konkordanz aller jener Bildtitel, die einerseits im Katalog von Aragon, andererseits in der Rezension von Queneau aufgelistet werden. Die Bezeichnungen sind über weite Strecken identisch, aber es gibt auch einige signifikante Divergenzen. So könnte der Queneau-Titel „*L'énigme d'une journée*" dem Aragon-Titel „*L'énigme d'une joie*" entsprechen - eine solche Identität haben jedenfalls die Autoren der gründlichen Dokumentation von 1983, „*De Chirico et les surréalistes*", unterstellt. Ihre lapidare Begründung lautete, die Bezeichnung „*L'énigme d'une joie*" sei nur ein „Lapsus d'Aragon pour *L'Enigme d'une journée*"[18].

Was aber wäre, wenn Aragon in Wirklichkeit gar kein Fehler unterlaufen wäre, sondern er vielmehr auf den tradierten, vielleicht sogar genuinen Titel des *MoMA*-Gemäldes rekurriert hätte? Ein bedenkenswertes Argument für diese Vermutung findet sich in einem kurzen, unsignierten Beitrag, der am 3. November 1923 in der Pariser Tageszeitung *COMOEDIA* veröffentlicht

15 Vgl. Paris: *Œuvres anciennes de Georges de Chirico*. [Catalogue. Préface de Louis Aragon]. Galerie Surréaliste, 15 Février – 1er Mars 1928.

16 Ob sich das Gemälde Anfang 1928 noch im Besitz von Paul Éluard oder schon im Besitz von Breton befand, ist ebenso wenig geklärt wie die Frage, auf welchem Weg es von de Chirico zu Eluard gelangte.

17 Raymond Queneau, *"A propos de l'exposition Giorgio de Chirico à la Galerie Surréaliste (15 février – 1er mars 1928)"*, in LA REVOLUTION SURREALISTE, Paris, 4ème année, N° 11, 15 Mars 1928, S. 42.

18 Vgl. Marguerite Bonnet / Jacqueline Chénieux-Gendron / Marie Claire Dumas / Eliane Formentelli / Etienne-Alain Hubert / José Pierre / José Vovelle «*De Chirico et les surréalistes*», in: Paris: *Giorgio de Chirico*. [Catalogue, par William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair]. Prestel-Verlag, München. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, 24 Février - 25 Avril 1983, S. 257-287; hier S. 271.

wurde. Überschrieben mit „*Le signe de Guillaume Apollinaire*“, ruft er eine besondere Eigenheit des fünf Jahre zuvor verstorbenen Dichters in Erinnerung:

> Guillaume Apollinaire dont on fête l'anniversaire a consacré dans *La Femme assise* un chapitre aux superstitions. On aurait tort de croire que c'est là pure littérature. Sel renversé, couteaux en croix, trois cigarettes allumées au même feu, cachaient pour le poète des divinités familières qu'il redoutait.
> Or, Georges de Chirico, le peintre inquiétant d'allégories métaphysiques comme *Le Cerveau de l'Enfant*, *Enigme d'une joie*, *Chanson* [sic!] *d'Amour*, etc... avait gravé le profil de l'auteur d'*Alcools* sur un bois d'ébène. Il avait marqué Apollinaire - hasard ou pressentiment - d'un signe au front. Le poète ayant été blessé à la guerre ne remarqua pas sans frayeur que la forme de sa blessure était semblable à celle du portrait. Et il eût été difficile de le convaincre d'une rencontre fortuite, lui qui de cette blessure avait vu surgir une victoire ailée[19].

Dieser Passus dokumentiert zweifelsfrei, dass ein Gemälde de Chiricos existierte und 1923 unter Kennern auch bekannt war, welches damals mit „*L'énigme d'une joie*“ (fig. 2) bezeichnet worden ist. Dabei wird es sich offensichtlich nicht um irgendein eher zweitrangiges Bild gehandelt haben, sondern um ein Hauptwerk, das es verdiente, in einem Atemzug mit Ikonen der *pittura metafisica* wie *Le Cerveau de l'Enfant* und *Le Chant d'Amour* genannt zu werden.

Das Wort „Joie“ gehört im Übrigen zu dem Schlüsselbegriffen der frühen *pittura metafisica*, man denke nur an Titel wie „*Les Joies et les Enigmes d'une Heure étrange*“ von 1913 [Baldacci 30] oder „*La Joie du Retour*“ von 1914 [Baldacci 55], ganz zu schweigen von der Zeichnung, die 1913 allein mit „*La Joie*“ [Baldacci D 29] beschriftet wurde. Und in enger zeitlicher Nähe zur Entstehung ‚unseres‘ Gemäldes schrieb de Chirico, wie wir gesehen haben, Ende Januar 1914 an Apollinaire:

> J'ai construit ces derniers temps des tableaux qui m'ont causé des joies très pures ...

Nimmt man jetzt die Aragon-Queneau-Episode von 1928 hinzu, so ließe sich mit Blick auf die Anfang 1914 gemalte *MoMA*-Version die folgende Hypothese formulieren: Der genuine Bildtitel „*L'énigme d'une joie*“ ist (spätestens) Anfang 1928 in „*L'énigme d'une journée*“ transformiert worden - warum und von wem auch immer.

19 [?, ?], «*Nouvelles Littéraires: (...) / Le signe de Guillaume Apollinaire / (...)*», in COMOEDIA, Paris, 17eme Année, N° 3973, Samedi 3 Novembre 1923, S. 4-5; hier S. 5. Der Haupttext auf Seite 4 ist „*Le théâtre de Guillaume Apollinaire*“ gewidmet und stammt von Roger Vitrac. Die gesamte Notiz über den Aberglauben - die im Übrigen die erste dokumentierte Formulierung des Mythos vom „*Portrait prémonitoire d'Apollinaire*“ enthält! - ist umgehend in einer belgischen Zeitschrift nachgedruckt worden; vgl. «*La tombe de Guillaume Apollinaire*», in SELECTION, Anvers, Année III, N° 1, Novembre 1923, S. 105-106.

ABSTRACT

De Chirico participated in four major exhibitions in Paris before the World War I: the *Salons d'Automne* in 1912 and 1913, and the *Salons des Indépendants* in1913 and 1914. To date, it has not yet been possible to clarify the identity of all the thirteen works displayed in those occasions. This study confirms the recent discoveries regarding the artwork entitled *L'énigme d'une journée* exhibited during the *Salon des Indépendants* in 1914, we know two versions of it, both attributed to 1914. The first one is shown at the *Museum of Modern Art* in New York, the second one at the *Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo*. Thanks to the contributions by Baldacci and Greely, we can assume that in the occasion of the *Salon des Indépendants* it was presented the last one version. This identification raised the question about the genuine title of the other painting, traditionally named also *L'énigme d'une journée* (MoMA version). It seems to have been originally *L'énigme d'une joie*. In fact the transformation of the title took place very probably in 1928, in the intricate context characterized by the masterwork of André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, and the exhibition at the *Galerie Surréaliste*, whose catalogue was written by Louis Aragon, and reviewed by Raymond Queneau.

1. Carrà, *Il figlio del costruttore*, 1918 (prima versione), "Valori Plastici", a. I, n. 4-5, aprile-maggio 1919, tav. f.t.

Gianluca Poldi

Carrà in infrarosso, 1916-1921. Per un esame delle fasi intermedie delle elaborazioni

La continua elaborazione cui Carlo Carrà sottoponeva le sue opere, almeno negli anni della sua adesione alla Metafisica, è nota dalle fotografie d'epoca che documentano prime versioni di alcune sue tele[1] e anche da recenti esami di alcuni suoi dipinti mediante metodologie fisiche non invasive[2].

Elaborazione che prevede numerosi cambiamenti in corso d'opera, talvolta radicali, e che implica la possibilità e, a nostro avviso, la necessità di intraprendere una critica delle varianti su ciascun singolo testo pittorico interessato dalle modifiche, non solo ponendolo a confronto con gli eventuali disegni preparatori e con altre opere del periodo, ma soprattutto con le sue prime redazioni. Una verifica, quella con le precedenti redazioni, che le analisi scientifiche possono permettere nella misura in cui sia la stessa tela ad essere stata rielaborata con aggiustamenti successivi e, ovviamente, nei limiti di quanto le analisi, in questo caso soprattutto a carattere multispettrale – ossia svolte nelle bande del visibile, dell'infrarosso (IR), dell'ultravioletto (UV) e dei raggi X – possono scoprire, a seconda degli spessori, dei materiali usati, delle strumentazioni impiegate e delle limitazioni intrinseche alle rispettive metodologie diagnostiche[3].

Ove sia nota la prima versione dell'opera da immagini d'epoca, la diagnostica può verificare se tale versione sia effettivamente presente al di sotto della superficie del dipinto attuale, oppure se il dipinto sia stato completamente rifatto su altro supporto, o se sia stata eliminata (ad esempio mediante raschiatura) la pellicola pittorica originale. A questo esame rispondono soprattutto le radiografie (RX) e, in minor misura, data l'entità degli spessori in gioco nella pittura di Carrà fino a quasi tutti gli anni Venti, le riflettografie IR (IRR). Le indagini IRR, meno penetranti delle radiografie ma in grado di visualizzare tracciati contenenti pigmento nero carbonioso che risultano trasparenti ai raggi X, consentono tuttavia l'esame delle fasi intermedie delle elaborazioni, quelle che le fotografie d'archivio di rado testimoniano.

In particolare, nel caso dei dipinti di Carrà gli IR permettono di individuare le fasi che dalla "prima" versione eventualmente fotografata hanno portato a quella finale, passaggi che spesso,

1 Si vedano da ultimo: Federica Rovati, *Carrà tra Futurismo e Metafisica*, Scalpendi, Milano 2011, pp. 103-118; Ester Coen, *Tra futurismo e metafisica*, in *Carrà*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012-27 gennaio 2013), a cura di Maria Cristina Bandera, 24 ORE Cultura, Milano 2012, pp. 39-59; *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 221-225 e 241-244. E anche: Domenico Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carraiana, ovvero, analisi delle cronologie,* in *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1994-28 febbraio 1995), a cura di Augusta Monferini, Electa, Milano 1995, pp. 125-166.

2 Paolo Baldacci e Gianluca Poldi, *"La camera incantata" e "Madre e figlio": il metodo di lavoro di Carrà nel 1917 tra Villa del Seminario e la mostra alla Galleria Paolo Chini*, "Studi OnLine", a. II, n. 4, 1 luglio-31 dicembre 2015, pp. 20-31, e relativa bibliografia.

3 Valgono ancora le considerazioni sulle diverse metodologie fisiche che esponevo in Gianluca Poldi, Giovanni C. F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Edizioni della Normale, Pisa 2006. Con l'aggiunta significativa delle mappature XRF estendibili oggi ad ampie superfici, in grado di recuperare la distribuzione degli elementi chimici della pittura, che sono in parte riferibili alle campiture sottostanti, quindi potenzialmente in grado (ma solo in particolari casi) di restituire informazioni anche cromatiche sulla pittura sottostante, meglio se connesse a mirati microprelievi esaminati in stratigrafia.

2. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata

3. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata, riflettografia IR (scanner)

come vedremo e come in qualche caso si è già visto[4], non sono affatto banali, implicando aggiunte e rimozioni di elementi, spostamenti e ridimensionamenti che in qualche caso incidono profondamente sull'esito finale dell'iconografia e sui significati dell'opera. La poca affidabilità di alcune date apposte dal pittore sulle opere può inoltre rendere queste analisi, se valutate insieme alle fonti d'archivio, utili a una migliore definizione cronologica.

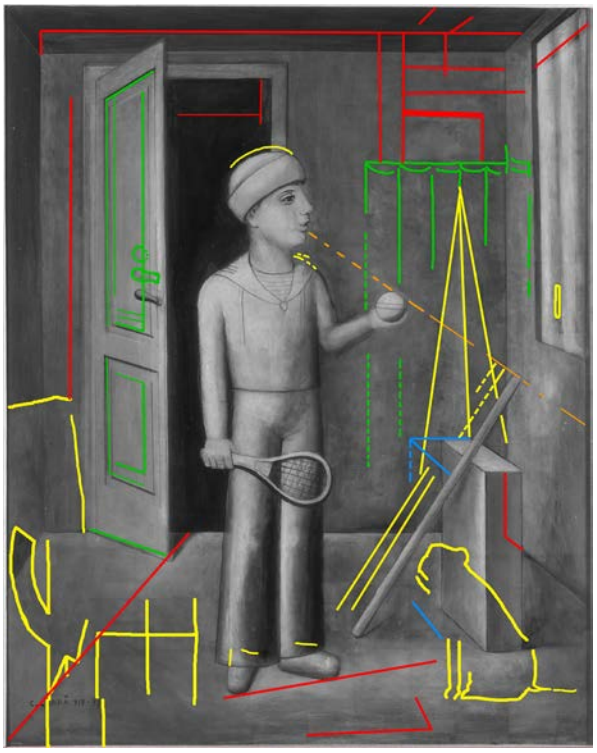
4 P. Baldacci e G. Poldi, "*La camera incantata" e "Madre e figlio"*..., cit.

Intorno a *Il figlio del costruttore*

Presentiamo in questa sede una selezione del materiale diagnostico raccolto[5], concentrando l'analisi su un'opera particolarmente significativa quale *Il figlio del costruttore* (fig. 2), firmata "C. CARRA' 917-921", di cui disponiamo della fotografia di una prima versione (fig. 1) pubblicata in "Valori Plastici" nel 1919.

La riflettografia (fig. 3), oltre a indicare lo stato di conservazione particolarmente buono del dipinto, palesa la presenza di linee di costruzione nere, date probabilmente a pennello, simili a quelle riscontrabili in altre opere di Carrà del periodo. Molti di questi tracciati non hanno corrispondenza con la versione finale, né con quella della prima versione fotografica: si tratta di linee che delimitavano per lo più i contorni di elementi di versioni intermedie, poi coperte dalla pittura.

Elenchiamo quindi le varianti individuate in IR e segnalate in diversi colori, che ricalcano le linee soggiacenti, in figura 4:



4. L'immagine precedente con segnalate in diversi colori le strutture soggiacenti che emergono dall'analisi

– una lieve modifica delle dimensioni della stanza, il cui soffitto era poco più alto;

– svariati segni ortogonali in alto a destra (in rosso, fig. 4) paiono pure da riferire alla struttura della camera, che forse aveva un'altra apertura in fondo a destra (i segni si riferirebbero agli stipiti di una porta o finestra);

– una tenda compare disegnata e almeno in parte già dipinta proprio sullo sfondo a destra (delineata in verde, fig. 4), al limite un paravento;

– la maniglia dipinta nella finestra della parete di destra, che chiarisce che l'attuale campitura a strisce bianche e rosse è quella di una tenda;

– una piramide alta quasi quanto il bambino (dietro il parallelepipedo sulla destra) era posta davanti alla tenda, quindi è stata nascosta. La piramide così acuta ricorda un'opera come

5 Gli esami, eseguiti da chi scrive, si sono limitati ad acquisizioni di immagini in luce visibile (diffusa e radente) e in infrarosso (riflettografia IR e IR in falso colore). Le analisi riflettografiche sono state svolte con duplice strumentazione: una fotocamera da 20 Mpx munita di filtro passaalto da 0,85 micron e sensibile fino a circa 1 micron, quindi un sistema a scansione IR Osiris della Opus Instruments, sensibile tra circa 1 e 1,7 micron (a quest'ultimo si riferiscono le immagini IR pubblicate nel saggio, salvo diversamente specificato). Illuminazione con lampada alogena. Le opere sono state studiate nella loro cornice e senza muoverle dalla parete, senza quindi possibilità di svolgere riprese in transilluminazione visibile e IR, che potrebbero forse mostrare altri dati interessanti. Le analisi si inquadrano nell'ambito delle attività del Centro delle Arti Visive dell'Università degli Studi di Bergamo. Mi preme ringraziare soprattutto i curatori della mostra Paolo Baldacci e Gerd Roos, la direzione e il personale dei Musei di Ferrara, in particolare Maria Luisa Pacelli e Ilaria Mosca, infine Federica Rovati per alcune preziose osservazioni.

5. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata, particolare in riflettografia IR (fotocamera)

Mio figlio (firmata "C. CARRA' 916"[6], collezione privata, fig. 9), in cui compare alle spalle del protagonista della tela e anche in tal caso dietro un prisma, ma la sua simbologia resta oscura, rimandando forse insieme ad altre forme tra quelle dipinte all'idea stessa del costruire, come pure a giochi di bambini ingranditi o a oggetti semplificati;

– lo stipite superiore della porta attuale, ora coperto dal nero della soglia, era invece visibile, con marcata profondità;

– la porta era disegnata con qualche piccola differenza, tra cui la maniglia collocata più in alto, e probabilmente in una primigenia versione rotonda, come nella vecchia fotografia (fig. 2);

– il parallelepipedo poggiato a terra in verticale, a destra, doveva essere più largo (fig. 3, linee azzurre) e l'asta poggiata su di esso nella versione attuale arretrata, sempre posando su di esso (linee gialle prossime alle precedenti, in figura);

– un modesto ridimensionamento della figura del bambino (in specie cappello, spalla e parte del suo braccio sinistro che regge la palla) e del bordo inferiore dei pantaloni (in giallo, fig. 4);

6 Per la complessa datazione di questo dipinto, che il catalogo generale indica "parzialmente ripreso nel 1927" (Massimo Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, con un saggio di A. Gatto, Edizioni dell'Annunciata in coedizione Edizioni della Conchiglia, Milano 1967-1968, Vol. 1) e di cui è noto un primo stato databile intorno al 1917 assai simile a quello finale, si veda D. Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carraiana*..., cit., p. 128.

– alcune linee oblique sotto il pavimento (indicate in rosso) non hanno oggi un chiaro significato, così come una serie di forme poste sotto di esso a sinistra (perimetrate in giallo), di cui una curvilinea;

– nell'angolo inferiore destro la silhouette di un animale, forse un cane, seduto in una posa analoga a quella del gatto de *La casa dell'amore* (1922, Milano, Pinacoteca di Brera, fig. 11).

6. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata, part.

Le riflettografie svolte invece con fotocamera, meno penetranti, suggeriscono la presenza di una ciotola (se non si tratta di un effetto casuale, dovuto a disomogeneità nella stesura pittorica) all'incirca davanti al cane, in basso a destra (fig. 5), ciotola che è un motivo che ricorre in quegli anni nella pittura di Carrà, che ne usa, ad esempio, nella *Composizione TA (Natura morta* metafisica*)*, MART VAF Stiftung, del 1916-18.

Le numerose modifiche evidenziano in maniera paradigmatica il metodo di Carrà in quegli anni: un costante lavoro di ripensamento e limatura della composizione, tendente a ridurre gli elementi concentrando l'attenzione su un numero più limitato di oggetti e dettagli rispetto a quello iniziale o a quello che a un certo momento si manifesta in corso d'opera. Ma tali modifiche indicano anche la difficoltà per Carrà a gestire tutti gli elementi della composizione, non decisi a tavolino, non fissi, che tendono a sovraccaricarsi di significati e ad essere probabilmente percepiti come eccessivi dal pittore.

Tra gli elementi più rilevanti messi in particolare evidenza dall'IR si ha la linea tratteggiata che collega la bocca all'estremo superiore dell'asta poggiata al parallelepipedo, che passa tangente alla palla e appare appena leggibile a occhio nudo verso la bocca, perché altrove ripassata (deliberatamente cancellata, si presume) con il velo di colore grigio-violaceo che caratterizza il fondo. Una linea come a indicare una parola pronunciata che comprende la palla e l'asta, quest'ultima che è bastone, paletto, metonimia per lo strumento di lavoro e di misura, ma anche di gioco, nel cortocircuito linguistico-simbolico caro all'autore e alla Metafisica. Simili linee "di collegamento" tra elementi posti "in dialogo" possono ricordare, *mutatis mutandis*, opere come *La figlia dell'Ovest* (fig. 10) del 1919 (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), dove la linea-corda che congiunge il palo al suolo è però continua e getta un'ombra (proiezione) sul

7. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata, part.

8. Carrà, *Il figlio del costruttore*, coll. privata, part.

suolo quasi traducendosi in uno gnomone[7]. Vale la pena notare che tra le due precedenti redazioni dipinte della *Figlia dell'Ovest*, documentate da fotografie pubblicate nel 1919 e nel 1920, e quella finale si legge una serie di interessanti ripensamenti, che in questo caso non vanno a toccare il numero e la posizione degli elementi dipinti ma che rendono la composizione più sintetica e la figura più incombente sul proscenio: nella copertura dell'edificio e nel suo ingombro (limitandolo a una arcata e mezza invece delle due e mezza originarie), nel suolo, inizialmente un assito (a imitazione di quelli dechirichiani dell'epoca, come nelle *Muse inquietanti*), nella figura,

7 Sull'opera, Federica Rovati, *"Pittura senza aggettivi": tradizione italiana e metafisica negli anni di "Valori Plastici"*, in *De Chirico a Ferrara*, cit., (vedi nota 1) pp. 143-151, alle pagine 146-148.

9. Carrà, *Mio figlio*, 1917-1927, coll. privata

che viene assottigliata tra prima e seconda redazione, nelle ombre, che nella versione ultima spariscono per trasformarsi in aloni colorati attorno ad alcuni elementi, quindi proprio nell'ombra del palo (più larga) e della linea-corda (sottile), che infine diventano una semplice linea che, nella versione ultima, prosegue fino alla sbarra verde poggiata al suolo. Una linea che non è più ombra ma *trait d'union* tra l'asta verticale bruno-rossa e quella poggiata a terra, suggerendo una più stretta relazione tra elementi.

È rilevante che, con ogni probabilità – lo si potrebbe verificare esaminando in IR o RX il dipinto, non parte di quelli esaminati – la tela di Düsseldorf sia stata ridotta nelle sue dimensioni, decurtandola soprattutto sul lato destro, eliminando come detto una intera arcata dell'edificio e decentrando ulteriormente l'intersezione tra la linea-corda e la sua proiezione, ma anche sul lato sinistro (tra prima e seconda fase), quindi in alto, togliendo di vista la cima orizzontale del palo, e in basso, facendo sì che quasi la figura poggi sul bordo inferiore del quadro rendendola, come

detto, più incombente e aumentandone in tal modo l'evidenza.

Nel caso del *Figlio del costruttore*, invece, il processo è inverso: la sovradimensionata incombente figura del protagonista nella prima versione documentata lascia spazio a quella ridotta dell'ultima, e la stanza stessa assume una minor profondità e maggiore plausibilità. La vaga correttezza prospettica suggerita dall'ambiente (i prolungamenti di tre dei quattro spigoli obliqui della stanza grosso modo coincidono in un punto, verso l'ascella destra del bambino) e dal parallelepipedo posto in verticale viene tuttavia smentita dalla griglia quadrettata "frontale" del pavimento, dipinta in bruno, e dall'indeterminatezza di alcune ombre. Nella fotografia d'archivio (fig. 2) anche l'assito a lunghi listelli di legno contribuisce al senso di profondità e incongruenza prospettica con l'appoggio sopra il pavimento curiosamente obliquo del prisma colorato a base esagonale e del bastone dall'estremità a fasce colorate, e le lunghe ombre.

10. Carrà, *La figlia dell'Ovest*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1919

Quanto al confronto con la prima versione fotografata, la riflettografia IR non rileva alcun segno soggiacente alla versione esaminata riconducibile alla precedente. Né appare probabile che l'attuale versione sia dipinta sopra un ampliamento successivo di quella tela, che doveva essere più piccola, a giudicare dalla testimonianza del diciottenne Italo Cremona che, a proposito di questo quadro e de *L'amante dell'ingegnere* (1921), visti all'Esposizione nazionale di Belle Arti di Torino nel 1923, parla di "due teline lucide e povere, dipinte con satanica modestia, dimesse in cornici semplici"[8]. L'attuale dipinto potrebbe essere stato realizzato pochi anni dopo, nel 1921 (se non dopo), sulla scorta del tema di quello precedente. Per la seconda, attuale versione de *Il figlio del costruttore*, datata "917-921" da Carrà, Roberto Longhi indica la datazione 1919-1921[9]. L'innalzamento della prima data pare doveroso nella misura in cui il primo e il secondo dipinto siano quadri autonomi (il primo perduto), e compatibile con i dati diagnostici.

A livello della stesura pittorica (figg. 6-8), è evidente – anche grazie all'ottimo stato di conservazione – l'abilità tutta di Carrà di lavorare per tinte e mezze tinte con una peculiare cura cromatica e tonale,

8 Il passo di Cremona, da una cronaca uscita nel 1932 su "Il Selvaggio", è citato in Flavio Fergonzi, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Skira, Milano 2003, p. 237.

9 Roberto Longhi, *Carrà*, Hoepli, Milano 1937, tav. IX.

11. Carrà, *La casa dell'amore*, 1922, Milano, Pinacoteca di Brera

su una base spessa e non esente da grumi di colore che passano dalla tavolozza alla tela e costituiscono un *leitmotiv* del suo operare nel periodo e talora nel decennio seguente. I cretti lunghi e sottili, pure tipici della sua pittura, sono effetto soprattutto dello spessore materico degli strati preparatori. Ci limitiamo in questa sede a sottolineare l'importanza delle basi cromatiche – rosa, o rosse, o brunastre, in questo caso – e delle velature, che il pittore matura negli anni ferraresi e che rappresentano, con le loro modulazioni di colore, una sua specificità anche rispetto al collega de Chirico, accompagnate da pennellate più materiche dove usa più bianco nella mescolanza. Velature che molto bene possiamo leggere in opere del periodo esaminato tra cui la *Composizione TA (Natura morta metafisica)* conservata al MART di Rovereto, insieme con i relativi problemi conservativi determinati anche dalle modifiche operate dal pittore, inclusa la decurtazione della tela lungo i margini inferiore e sinistro, in minor misura superiore[10].

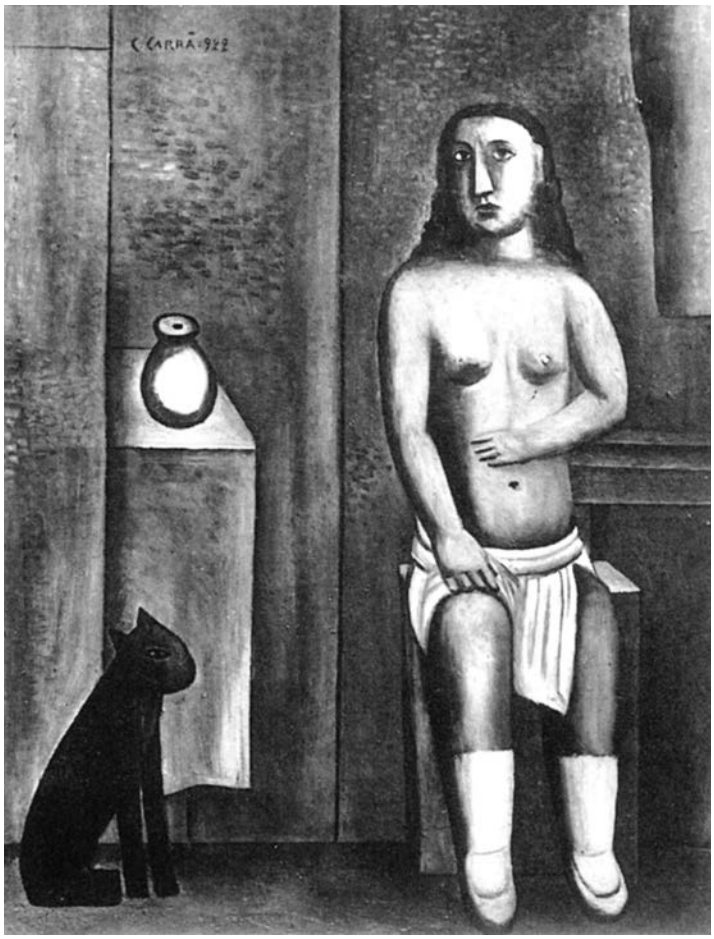
La tendenza costante a rendere più semplice e iconica la composizione eliminando particolari è evidente anche in lavori dei primi anni Venti quali *L'amante dell'ingegnere* (1921, Milano, Collezione Gianni Mattioli)[11] e *La casa dell'amore* (fig. 11), già appartenente alla nuova fase, teorizzata sulla rivista "Valori Plastici". In quest'ultimo, la cui prima versione è documentata ancora una volta da una foto d'epoca (fig. 12), Carrà cassa un mobiletto che sostiene un vaso, sulla sinistra, un tavolo e una finestra, per lasciare la donna seduta sola insieme al gatto, in una atmosfera arcaica e austera, acuita dalla scarsa luminosità dell'ambiente.

La numerosità di varianti lette in infrarosso nel *Figlio del costruttore* non si riscontra nelle altre opere esaminate in questa occasione, pure contenenti alcune modifiche talora rilevanti, che saranno oggetto di future riflessioni. Tra esse tele del 1917 quali *Il cavaliere dello spirito occiden-*

10 Che la tela sia la medesima delle fotografie del 1916 pubblicate in Guglielmo Pacchioni, *Carlo Carrà pittore*, Edizioni del Milione, Milano 1959 è dimostrato dal riaffioramento di alcuni elementi, tra cui la firma primigenia (con data "916"), dall'immagine riflettografica eseguita per questa occasione. Il quadro, presentato nella mostra alla Galleria Chini nel 1917 con il titolo *Realtà metafisica*, era in origine più ampio (F. Rovati, *Carrà tra Futurismo e Metafisica*, cit., pp. 115 e 123, cat. 28).

11 Gianluca Poldi, *Analisi riflettografica di alcuni dipinti della Collezione Mattioli* in *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, a cura di Flavio Fergonzi, Skira, Milano 2003, pp. 409-428. Si veda anche la scheda di F. Fergonzi nel medesimo volume.

tale (collezione privata), *Il dio ermafrodito* (collezione privata), *Penelope* (collezione privata), *Il gentiluomo briaco* (1916-1917, collezione privata) e un'opera dalla gestazione più complessa quale *Solitudine* (1917-1926, collezione privata).



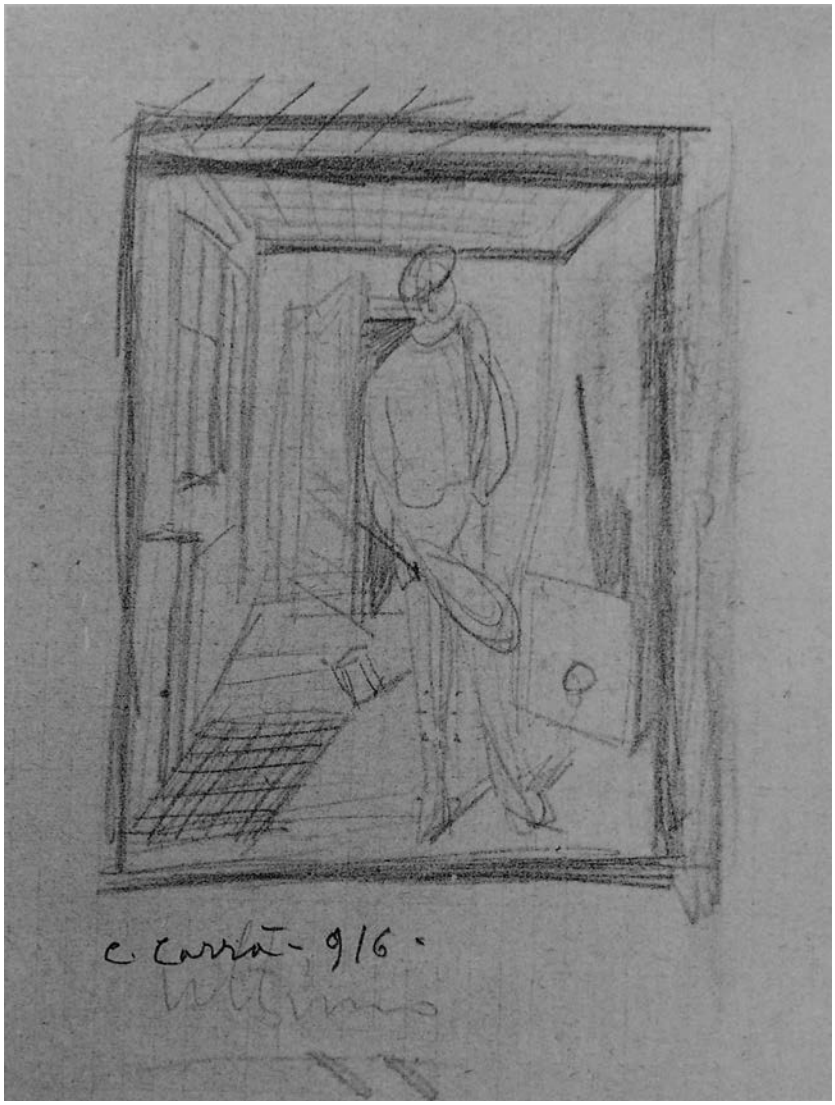
12. Carrà, *La casa dell'amore*, 1922 (prima versione)

Che le riflessioni sulle opere s'avviassero o proseguissero anche su carta lo testimoniano come noto i disegni, che propongono soluzioni e ragionamenti diversi rispetto alla versione ultima, ma talora anche a quelle individuate sotto il dipinto.

Nel caso del *Figlio del costruttore* un disegno a matita (fig. 13) firmato "C. Carrà - 916" (21 x 14,6 cm, coll. privata)[12] sopra una scritta "ultimo" (!), pure a matita, mostra un momento di elaborazione ancora diverso dalle redazioni recuperate con le analisi e intermedia tra le due versioni. Probabilmente un ragionamento svolto dopo la prima versione (fig. 1), ma precedente alla nuova serie di redazioni recuperate dalla diagnostica e sopra discusse. Come nella prima versione documentata dalla vecchia fotografia, infatti, la figura è molto alta, riempiendo lo spazio della stanza (coperta da un soffitto a travetti o cassettoni) e un solido geometrico è poggiato sul pavimento dietro al ragazzo. Tuttavia, una finestra compare sulla parete di sinistra (assente in quella posizione nei dipinti) e un tappeto al suolo, mentre un abbassamento della cornice a matita che riquadra la composizione è intervenuto a chiudere maggiormente l'ambiente. Un dato peculiare rispetto alla staticità delle composizioni metafisiche è la pallina sospesa, che rimbalza davanti al parallelepipedo posto davanti alla piramide: lo si nota per una linea spiraleggiante semicancellata che procede dal basso verso la palla, come a ricordare al pittore che si tratta di un solido in movimento. Al pari della redazione finale, la figura tiene la racchetta nella mano destra, anche se quella sinistra è in tasca. La datazione del foglio, tenendo conto anche della data 1918 leggibile nella fotografia della prima redazione dipinta del soggetto, sotto la firma, non potrà essere precedente a questo anno.

L'animale domestico seduto accucciato che appare in riflettografia IR sotto in nostro dipinto (fig. 4) rappresenta invece una prima messa in pittura di un motivo che trova ampio spazio in

12 *Carrà - disegni*, a cura di Franco Russoli e Massimo Carrà, Edizioni Grafis, Bologna 1977, p. 217, n. 214.



13. Carrà, *Il figlio del costruttore*, post 1918?, matita copiativa su carta, coll. privata

alcuni disegni di collezione privata datati dall'autore tra il 1918 e il 1922, nei quali compaiono tipicamente una o due figure femminili, tra essi *La piazza metafisica* (cat. 314), *La casa dell'amore* (cat. 318 e cat. 326), *Interno con donne* (cat. 334 e cat. 335), *Madre e figlia* (cat. 338), *Donne col cane* (cat. 340), *La famiglia* (cat. 436) e *Madre e figlio* (cat. 438)[13].

Considerazioni generali

In conclusione, come avevamo avuto modo di notare[14], il ritornare più volte con successive modifiche sullo stesso dipinto, anche dopo averlo di fatto terminato, costituisce una caratteristica del lavoro di Carrà, non necessariamente per doversi distinguere dallo stile del compagno de Chirico

13 Rispettivamente ai numeri 436, 9 e 438 di *Carrà - disegni*, cit.
14 P. Baldacci e G. Poldi, *"La camera incantata" e "Madre e figlio"*..., cit.

(tanto che talora Carrà opererà in questo modo anche in opere più tarde, degli anni Venti e Trenta[15]) ma semmai, nel periodo ferrarese, per una necessità di appropriarsi criticamente del nuovo linguaggio della metafisica, e più in generale per la sua predisposizione ad accogliere costantemente nuovi stimoli, proseguendo nella riflessione alla ricerca di un equilibrio e di una sintesi ottimale.

Per Carrà il dipinto è e resta il luogo della riflessione aperta, fino all'ultimo tocco e oltre la sua apparente fine, luogo in cui cerca dipingendo un equilibrio tra le parti e possibilità di lettura che evidentemente gli studi su carta preliminari da soli non possono offrirgli, vuoi a motivo delle troppo ridotte dimensioni, vuoi della mancanza di colore, vuoi della diversa modalità espressiva: per lui il pittore costruisce (direttamente) con il pennello e il colore e il quadro raccoglie la memoria del suo stesso processo evolutivo come un palinsesto. Certo, in questo *modus operandi* potremmo leggere una mancanza di sicurezza, una incertezza di fondo. Da un lato una propensione per un percorso di avvicinamento alla struttura compositiva, alle singole forme e al colore per "trial and error", un procedere rabdomantico e sperimentale, tendenzialmente a semplificare, verso una sintesi che non gli risulta immediata ma mediata dal fare, dal disegnare e dipingere per poi variare, spostare, coprire, ridurre, anche alterando rapporti dimensionali e cromie. Dall'altro una incapacità a distaccarsi pienamente dal suo creato, dall'opera, che sempre gli appartiene e che sente di dover aggiornare anche a distanza di anni, quando oramai è approdato ad altri raggiungimenti stilistici, salvo poi confondere date di inizio e di fine del processo, tra reale dimenticanza e intento mitobiografico.

15 Alcune modifiche si erano riscontrate anni fa, ad esempio, sotto la *Partita di calcio* di Carrà del 1934, Roma, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale (analisi svolte da chi scrive e da Nicola Ludwig). Altri esempi in D. Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carraiana*..., cit.

Emiliana Biondi

1930-1931: Giorgio de Chirico, la Galleria Milano e l'eredità Gaspare Gussoni. Alcuni documenti inediti

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, Giorgio de Chirico, che allora viveva a Parigi, attraversa un periodo di profonda crisi tra incertezze economiche ed emotive. Pur mantenendo rapporti con diverse gallerie della capitale francese, riprende a intrecciare relazioni con l'Italia e in particolare con la città di Milano che conosce un momento di grande dinamismo nel mercato dell'arte, preparando gradualmente il suo rientro in patria.

Tra le numerose sedi espositive e gallerie private sorte in quegli anni, de Chirico stabilisce un legame privilegiato con la Galleria Milano dell'Onorevole Gaspare Gussoni e del genero Vittorio Emanuele Barbaroux, con cui entra in contatto diretto, probabilmente in occasione della *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi*[1]. Inaugurata il 14 gennaio del 1930 negli spazi di via Croce Rossa 6, l'esposizione costituisce l'avvio di quella che sarà la più che decennale collaborazione tra Giorgio de Chirico, la Galleria Milano di Gussoni prima, e di Vittorio E. Barbaroux dopo. Ricostruire la genesi e lo sviluppo di questi rapporti è uno degli intenti di questa ricerca. Nonostante la difficile reperibilità e consultazione delle fonti, molte delle quali disperse durante i bombardamenti del 1943-1944, è oggi possibile rendere noti alcuni documenti inediti provenienti dall'archivio di Federico Gussoni (figlio di Gaspare) fondatore nel 1944 dell'omonima galleria, recentemente messi a nostra disposizione dallo studioso e antiquario Paul Nicholls, al quale va il nostro più sentito ringraziamento.

Si tratta di alcuni inventari dattiloscritti, databili tra dicembre del 1931 e i primi mesi del 1932, riguardanti l'eredità di Gaspare Gussoni in cui confluirono sia i pezzi della collezione privata dell'Onorevole sia le opere di proprietà della Società Anonima Galleria Milano.

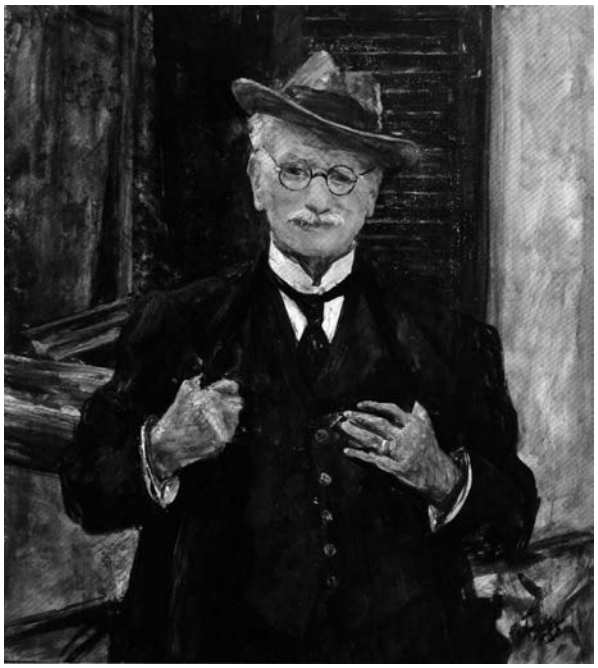
Lo studio di queste carte d'archivio ha permesso di aprire alcuni interrogativi e focalizzare l'attenzione su temi e aspetti meno noti di Giorgio de Chirico e del suo rientro in Italia, che intrecciandosi con le vicende della collezione Gussoni e della Galleria Milano aggiungono qualche tassello alla ricostruzione delle strategie produttive e commerciali messe in atto dall'artista tra il 1930 e il 1931, proprio in un momento in cui la sua attività pittorica e il suo percorso esistenziale sono particolarmente ricchi di turbolenze e complicazioni. Un ampio lavoro di analisi che è ancora in corso di approfondimento e che al termine potrà dar luogo a un più esteso contributo monografico.

* Ringrazio Paolo Baldacci e Gerd Roos per l'attenta lettura e gli utili consigli.

1 Si veda *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi,* Milano, Galleria Milano, 14-26 gennaio 1930. De Chirico espone: *L'archeologo*; *Manichini*; *Nudi d'uomo* (disegno); *L'ombra di Bruto* (disegno); *Composizione* (disegno); *Autoritratto* (prima maniera); *Lotta di centauri* (prima maniera). Il pittore Mario Tozzi (intermediario per la galleria a Parigi) organizzò insieme a Vittorio E. Barbaroux diverse esposizioni all'estero, si deve anche a lui la riuscita della mostra del 1930 alla Galleria Milano. Molto probabilmente furono il pittore e il critico Waldemar George a costituire il primo collante tra de Chirico e la galleria, ma non si escludono neanche le mediazioni di Margherita Sarfatti, Raffello Giolli impegnato nella direzione della rivista "Poligono" e particolarmente attento al clima culturale europeo, nonché del critico d'arte Enrico Somaré.

Gaspare Gussoni. Un collezionista tra tradizione e novità

Gaspare Gussoni (1851-1931) era molto attivo come collezionista d'arte anche con intenti speculativi. Il suo patrimonio artistico – prima della spartizione tra gli eredi, le vendite all'asta e le varie liquidazioni della Galleria Milano – era costituito da ben duemilaseicento opere, raccolte lungo tutta un'esistenza di appassionato, attività che egli affiancava a quella di industriale e politico.



1. Guido Tallone, *Ritratto dell'On. Gaspare Gussoni*, 1930, coll. privata

Gussoni (fig. 1) fu uno dei maggiori imprenditori dell'industria tessile italiana. Esperto di commercio internazionale di cotone, dava lavoro a quasi duemila operai, era stato eletto deputato nel Collegio di Clusone per due legislature (1900-1909) e nominato nel 1902 Cavaliere del Lavoro[2]. Tra i più noti collezionisti di pittura ottocentesca italiana, con l'ingente patrimonio di cui disponeva, era riuscito ad arricchire in modo esponenziale la sua raccolta nel corso degli anni e nello stesso tempo, in veste di mecenate e organizzatore, era stato direttamente coinvolto in progetti legati al mondo dell'arte e della cultura; era infatti tra i consiglieri del Primo Istituto di Arte ed Alta Coltura di Milano[3] e membro del Comitato Organizzatore del gruppo "Novecento". Chi ne tratteggia la figura di collezionista generoso e lungimirante è Enrico Somaré, nella prefazione al volume *La collezione On. Gussoni* che accompagna il catalogo della vendita d'asta del 1932: "le mostre personali o collettive dei pittori contemporanei, avevano fra i loro visitatori più costanti Gaspare Gussoni, che non ne usciva volentieri senza aver acquistato qualche quadro scelto tra i migliori", ma soprattutto ne rimarca il ruolo di attento osservatore e "buon calcolatore" che agiva sempre animato da profondo "spirito d'azione" e "acume ottimistico" cosa che gli permetteva di spaziare senza riserve dall'Ottocento ai giovani esordienti. Grazie alle sue doti imprenditoriali riusciva a "precorrere le valutazioni a venire", indirizzando il gusto dell'alta borghesia milanese di cui egli stesso era rappresentante[4].

Nel gennaio del 1928, Gussoni decide di diventare parte attiva nel ricco circuito di promozione dell'arte a Milano, e proprio con Enrico Somaré[5] e Vittorio E. Barbaroux costituisce la Società

2 Cfr. la sezione *I cavalieri del lavoro lombardi* in www.cavalierilavorolombardia.it.

3 Si veda l'elenco dei membri del Consiglio dei Patroni e delle Patronesse alla nota 24 del testo di Chiara Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, "Concorso", II, 2008, pp. 7-55, in particolare p. 42.

4 Enrico Somaré in *La Collezione On. G. Gussoni*, Milano, Galleria Milano S. A., gennaio 1932, s.n.p.

5 Enrico Somaré (1889-1953) critico d'arte specializzato in pittura ottocentesca italiana, gallerista ed editore, inizialmente lavora a Milano come traduttore e scrittore per la Sonzogno, dopo il matrimonio del 1919 con Teresa Tallone, figlia del pittore Cesare, inizia ad occuparsi d'arte. Nel 1922 fonda "L'Esame. Rivista di coltura e d'arte", tra i collaboratori si ricordano i nomi di Carlo Carrà,

Anonima "L'Esame - Libreria e Galleria d'Arte", avente come scopo "esposizioni ed il commercio di quadri ed oggetti d'Arte", con sede a Milano in Piazza Castello 21[6]. Il progetto di collaborazione a tre viene abbandonato da Somaré dopo soli due mesi e la società, ora di Gussoni e Barbaroux, cambia nome diventando la Società Anonima Galleria Milano con sede in via Croce Rossa 6[7].

Come presidente e socio di maggioranza della galleria, Gussoni esercita il proprio controllo sulla società finanziandone direttamente tutte le attività e speculazioni; mentre nella direzione artistica è affiancato dal genero Barbaroux che, in veste di direttore generale e consigliere delegato, coordina le scelte operative della galleria sia in fase progettuale che di realizzazione (contatti con artisti e istituzioni, viaggi all'estero, spedizioni delle opere etc.). A loro si aggiunge Giovanni Gussoni, figlio di Gaspare, che subentra a Somaré nel ruolo di consigliere di amministrazione[8]. È indubbio che il carattere spiccatamente familiare della società comporti una distinzione solo formale delle proprietà Gussoni e Galleria Milano, che di fatto confluiscono entrambe nell'eredità del collezionista. Nell'operato di Gussoni, l'amore per l'arte e la speculazione commerciale si intrecciano perfettamente coniugando il gusto per la tradizione e le aperture verso il nuovo. L'attività della Galleria Milano riflette bene questo indirizzo operativo: si promuove e valorizza sia la pittura dell'Ottocento italiano attraverso vendite all'incanto, mostre monografiche e collettive, sia la conoscenza in Italia e all'estero della produzione dei giovani artisti del gruppo "Novecento". Grazie ad un'intensa attività organizzativa, la galleria diviene in brevissimo tempo il punto di riferimento per l'intero gruppo novecentista e per mezzo di contatti diretti ed esclusivi con altre istituzioni, critici d'arte e gallerie si ritaglia, soprattutto all'estero, un margine d'azione molto ampio[9].

Lionello Venturi, Ardengo Soffici, Raffaello Giolli. Nel 1926 apre la libreria, casa editrice e Galleria "L'Esame" in via Croce Rossa 6 diretta dalla moglie Teresa, progetto anche finanziato e sostenuto dall'amico collezionista Gaspare Gussoni. Per "L'Esame. Edizioni d'arte e di letteratura moderna" pubblica nel 1928 i due volumi *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*. Dopo la brevissima esperienza societaria (gennaio-marzo 1928) con Gussoni-Barbaroux, con i quali rimane in rapporti di collaborazione esterna, è altrettanto breve la storia della Galleria dell'Arte in via Borgospesso 12 (1932-1933). Continua a dedicarsi con successo alla sua attività di critico d'arte e organizzatore di mostre rivolgendo sempre l'attenzione all'Ottocento italiano e ad alcuni nomi del panorama artistico contemporaneo. Solo nel 1941 riapre la Galleria dell'Esame in via Senato 8, che sarà attiva fino al 1950. Cfr. Angela Madesani, *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Nomos edizioni, Busto Arsizio 2016, pp. 99-104. Per un'attenta ricostruzione della figura di Enrico Somaré si veda inoltre: Francesca Rusconi, *Enrico Somaré critico d'arte* in *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso: libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, a cura di Anna Modena, Electa, Milano 1998, pp. 47-56.

6 Cfr. Denuncia di esercizio della Società per Azioni del 5 gennaio 1928 in Registro delle Ditte n. 113425, Archivio Camera di Commercio di Milano.

7 Dopo le dimissioni di Somaré, con la delibera dell'Assemblea del 23 febbraio 1928 "omologata con decreto del 19-3-1928" si costituisce una Società Anonima modificando il nome della ditta da L'Esame - Libreria e Galleria d'Arte a Galleria Milano (cfr. Denunzia di modifica in Registro delle Ditte n. 113425, Archivio Camera di Commercio di Milano). Gaspare Gussoni mantiene la sua posizione di socio di maggioranza. Risalgono invece all'Assemblea straordinaria del 29 dicembre 1928, omologata con decreto del 23 gennaio 1929, l'aumento di capitale della società da L. 50.000 a L. 200.000 e le modifiche statutarie all'art. 6: "Il capitale sociale è di L. 200.000 rappresentato da 2.000 azioni da L. 100", e all'art. 32: "gli esercizi sociali si chiuderanno al 30 giugno di ogni anno lasciando invariato il resto". Cfr. Denunzia di modifica in Registro delle Ditte n. 113425, Archivio Camera di Commercio di Milano.

8 "L'Assemblea [del 23 febbraio 1928] a seguito delle dimissioni del Consigliere Enrico Somaré ha eletto in sua vece il signor Giovanni Gussoni", cfr. Denunzia di modifica in Registro delle Ditte n. 113425, Archivio Camera di Commercio di Milano.

9 La gestione Gussoni-Barbaroux comporta un sempre minore coinvolgimento di Margherita Sarfatti e del comitato "Novecento", cosa che inasprisce inevitabilmente i rapporti con il segretario-organizzatore del gruppo Alberto Salietti e gli artisti italiani intermediari all'estero, come Mario Tozzi operativo a Parigi, Gabriele Mucchi a Berlino, Alberto Sartoris a Berna. A tale riguardo si veda la corrispondenza del gruppo "Novecento" raccolta e pubblicata nel volume di Rossana Bossaglia, *"Il Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979 e di Elena Pontiggia, *Novecento italiano. Regesto 1919-1931* in *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003) a cura di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo, Claudia Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 2003, pp. 249-277. Per una ricostruzione sull'attività delle sedi espositive a Milano e in particolare sulla Galleria Milano si veda: Nicoletta Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di 'Novecento' (1920-1932*), in *Il "Novecento" milanese*, cit., pp. 40-45; Id., *Il sistema dell'arte a Milano 1930-1940. Pubblico e privato* in *Milano anni Trenta. L'arte e la città,* catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a cura di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo, Skira, Milano 2004, pp. 39-65, in particolare pp. 60-63; Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva edizioni, Bologna 2000, pp. 191-200; Massimo De Sabbata, *Mostre d'arte*

Accanto ai nomi più noti dell'Ottocento italiano – Piccio, Gola, Ranzoni, Bianchi, Mancini – spiccano quelli di molti contemporanei di sicuro valore: Funi, Sironi, De Pisis, Tosi, Marussig, de Chirico. Quest'ultimo non solo rappresenta concretamente il connubio tra tradizione e tendenza moderna caro al gusto del collezionista, ma è al momento l'artista italiano più richiesto e quotato all'estero, e pertanto costituisce per la Galleria Milano un sicuro investimento.

Gli inventari dell'eredità Gussoni: alcune ipotesi

Morto Gaspare Gussoni il 14 ottobre del 1931, l'amministrazione dell'eredità contempla come primo passaggio l'inventariazione di tutti i pezzi d'arte a lui ascrivibili. Sono registrate e distinte le opere di cui l'Onorevole era diretto proprietario presenti nella sua abitazione di Piazza Castello 21 e in deposito presso la Galleria Milano, da quelle di proprietà della galleria stessa, ma sempre riconducibili al Gussoni attraverso le sue quote di maggioranza. In questa occasione vengono stilati tre inventari che costituiscono i materiali recentemente ritrovati e oggetto di questa nostra disamina unitamente ad altra documentazione d'archivio ad essi collegata:

1) *Opere di proprietà della S. A. Galleria Milano al 22 Dicembre 1931-X*
2) I*nventario delle opere d'arte di proprietà dell'On. Gaspare Gussoni in deposito presso la Galleria Milano*
3) *Raccolta presso abitazione On. le Gussoni inventariata oggi 25 gennaio 1932 ed uscita oggi 26 gennaio 1932*

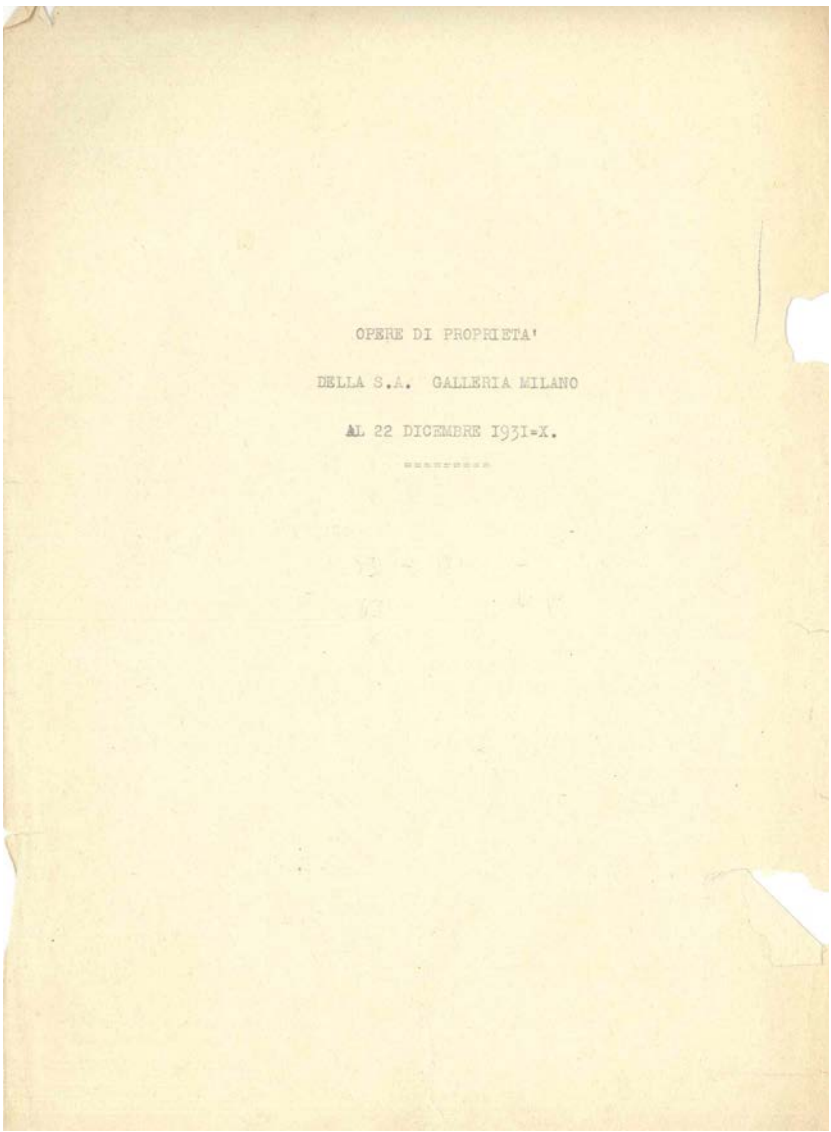
Un rapido spoglio dei materiali d'archivio ha confermato l'importanza del patrimonio Gussoni sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo: si contano nel primo inventario circa millecinquecento opere, nel secondo più di seicento, nel terzo quasi cinquecento che documentano il meglio del panorama artistico italiano in voga tra la seconda metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. Sono presenti i nomi dei maggiori esponenti di "Novecento" con nuclei di pittura e grafica molto cospicui: per esempio gli oltre trecento pezzi di Mario Sironi o i centosessanta di Achille Funi, seguiti da altrettante ricche sezioni dedicate a Pietro Marussig, Ugo Bernasconi, Alberto Salietti, Arturo Tosi, Carlo Carrà[10] o agli Italiens de Paris, con i nomi di Giorgio de Chirico e Filippo De Pisis (artista, quest'ultimo particolarmente amato da Gussoni). Nelle liste trovano ampio spazio, in sintonia con il gusto del collezionista-sostenitore dell'Ottocento pittorico, le composizioni di Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Federico Faruffini, Gaetano Previati, Cesare Tallone, Emilio Gola, Piccio, ma anche artisti contemporanei come Massimo Campigli, Anselmo Bucci, Nicola Galante.

I primi due inventari hanno la stessa impostazione. Entrambi hanno un frontespizio seguito da varie pagine dattiloscritte suddivise ciascuna in sei colonne, corrispondenti a: "N. di Carico",

a Milano negli anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929), Allemandi, Torino 2012, pp. 54-57; Paolo Rusconi, Silvia Bignami, *Gli anni Trenta a Milano tra architetture, immagini e opere d'arte*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014; A. Madesani, *Le intelligenze dell'arte…*, cit., pp. 104-116 (vedi nota 5).

10 Si tratta dei "sette pittori moderni" così denominati e promossi dalla Galleria Milano nella mostra del marzo 1928 curata da Enrico Somaré.

2. Frontespizio *Opere di proprietà della S. A. Galleria Milano al 22 Dicembre 1931-X*, Milano, Studio Paul Nicholls, Milano



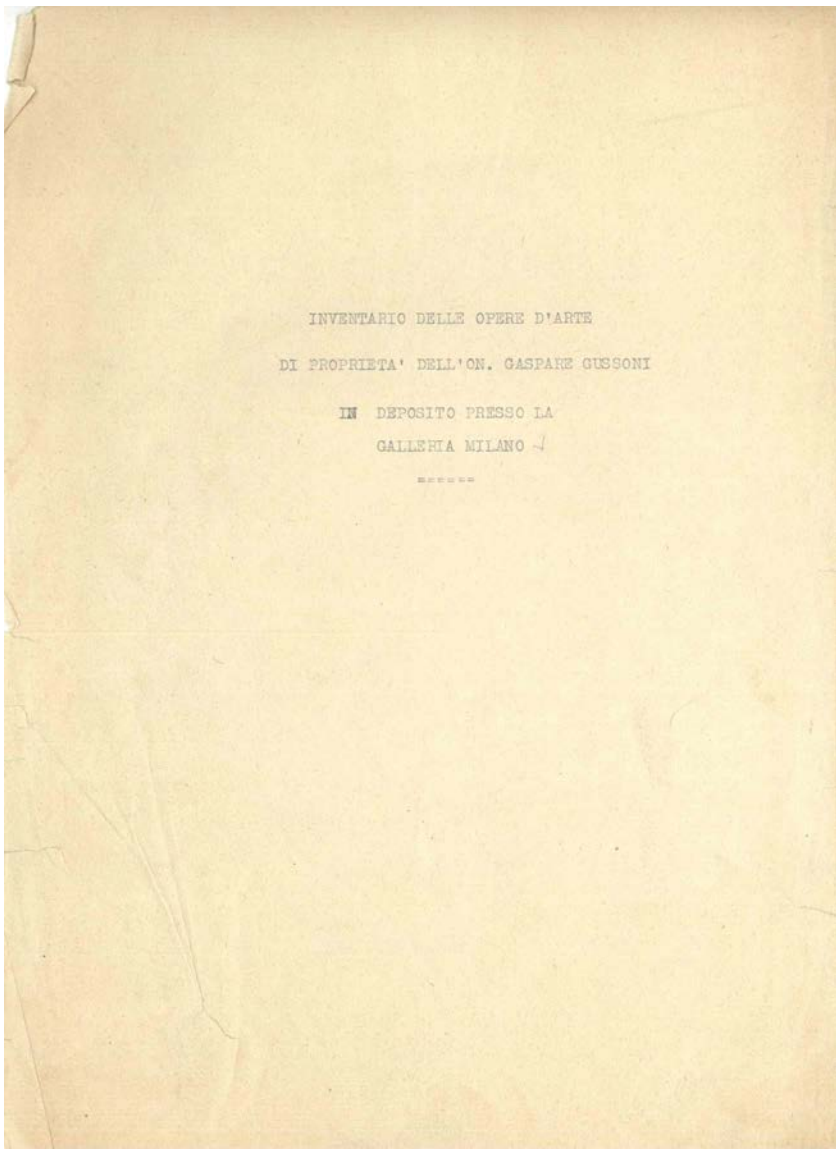
OPERE DI PROPRIETA'

DELLA S.A. GALLERIA MILANO

AL 22 DICEMBRE 1931-X.

"Autore", "Soggetto", "Misure", e le ultime due a un prezzo di stima minima e massima. Le colonne dei prezzi non sono mai compilate e le misure, nel caso di opere non in sede, sono sostituite dall'indicazione della città in cui l'opera si trova per esposizione o in conto vendita. Queste informazioni riguardano soprattutto una parte dei dipinti di Giorgio de Chirico, circolanti tra l'ottobre e il dicembre del '31 tra Stoccolma, Praga e Parigi[11].

11 Cfr. *Il Novecento italiano*, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 9 settembre-4 ottobre 1931. Opere esposte: 50. *Självporträtt* (Autoritratto); 51. *Arianna*; 52. *Hästar* (Cavalli); 53. *Naket* (Nudo); 54. *Naket* (Nudo); 55. *Hästar* (Cavalli); 56. *Hästar* (Cavalli); 57. *Konstnärens hustru* (Moglie dell'artista). Si veda inoltre: *Výstava_obrazů a kreseb Giorgia De Chirica*, Alšova síň_umělecké_besedyod 27. Října do 15. Listopadu 1931 (*Mostra di dipinti e disegni di Giorgio de Chirico*, [Praga], sala Aleš dell'Associazione artistica, 27 ottobre-15 novembre 1931). Opere esposte: 1. *Noční Serenada* (Serenata); 2. *Bratr Savinio* (Ritratto del fratello Savinio); 3. *Prometeus* (Prometeo); 4. *Boj Centaurů* (Lotta di centauri); 5. *Sirena* (Sirena); 6. *Umírající_gladiator* (Gladiatore morente, vedi nota 19); 7. *Sfinga_moře* (Sfinge del mare); 8-10. *Akt* (Nudo); 11. *Odiseus* (Ulisse); 12-14. *Akt* (Nudo); 15. *Manekini* (Manichini); 16. *Ohromení_Ariadny* (Arianna ?); 17. *Vycházející_Slunce* (Alba); 18. *Hlava* (Testa); 19. *Zátiší* (Vita silente); 20. *Podvědomí* (Subcosciente); 21. *Manekin* (Manichini); 22. *Lenošky* (Poltroncine); 23. *Stavějící* (Costruttori); 24-26. Kresba (Disegno); 27. *Scéna* (Scena); 28. Litografia (Litografia); 29. *Manekini* (Manichini); 30. *Boj* (Lotta). Per quanto riguarda invece la sede di Parigi è molto probabile che non si tratti di un'esposizione in corso, ma dello studio dell'artista. Si ringraziano Martin Weidlich (Monaco) e Clatra Sayak dell'Università di Magonza per la traduzione di alcuni titoli dal ceco.



INVENTARIO DELLE OPERE D'ARTE

DI PROPRIETA' DELL'ON. GASPARE GUSSONI

IN DEPOSITO PRESSO LA

GALLERIA MILANO

3. Frontespizio *Inventario delle opere d'arte di proprietà dell'On. Gaspare Gussoni in deposito presso la Galleria Milano,* Milano, Studio Paul Nicholls

Il primo documento (fig. 2), intitolato *Opere di proprietà della S. A. Galleria Milano* è stato da me ricostituito nella sua integrità in quanto si presentava suddiviso in due elenchi diversi e separati: il primo composto di trentatré fogli numerati a mano nel margine superiore destro, contenenti una lista di opere con numero di carico compreso tra il n. 1 e il n. 1608, e il secondo formato da sei fogli dattiloscritti – non numerati tranne una pagina numero 37 – che con la medesima impostazione grafica elencano opere con numeri di inventario dal 1609 al 1872 compreso. È chiaro che i due gruppi di fogli costituivano un unico inventario, che raggiunge così le trentanove pagine complessive e che va dal numero 1 al numero 1872. La successione progressiva dei numeri presenta tuttavia diverse lacune di maggiore o minore entità, la più consistente delle quali comprende i numeri dal 1099 al 1513.

Il secondo documento (fig. 3), intitolato *Inventario delle opere d'arte di proprietà dell'On. Gaspare Gussoni in deposito presso la Galleria Milano* è costituito da diciotto pagine di cui è numerata solo la nona.

Le opere comprese in questo elenco hanno un numero di carico che parte con il 1099 e arriva con diverse lacune al 2212. Il primo numero di questa lista è il primo mancante nella grande lacuna del precedente elenco. Moltissimi numeri non presenti nel primo elenco figurano nel secondo, ma non tutti. Tenendo conto di tutti e due gli inventari, ci troviamo di fronte a una lista complessiva che iniziava col n. 1 e terminava col n. 2212.

In sostanza, da un ipotetico e comunque non più esistente registro di opere giacenti a disposizione della Galleria Milano erano stati scorporati due elenchi: uno che comprendeva le opere di proprietà della S. A. Galleria Milano e pertanto appartenenti, in quote differenti, ai diversi soci, e un secondo elenco di opere di esclusiva proprietà dell'On. Gussoni date in deposito alla Galleria Milano.
I numeri, non moltissimi, qualche centinaio circa, non figuranti né nel primo né nel secondo elenco erano quelli delle opere date in consegna da terzi o da altri soci.
La veste grafica, la numerazione e il tipo di informazioni contenute negli elenchi indicano che i due documenti furono redatti contemporaneamente, cioè intorno al 22 dicembre 1931 (data che appare sulla lista delle opere di proprietà della S. A. Galleria Milano.
Come si è detto non esiste alcuna copia superstite dell'inventario completo della Galleria Milano, ma che esso esistesse fanno fede le etichette applicate sul retro dei dipinti, e tutt'ora ben visibili in molti di essi. Si tratta di cartellini prestampati di formato rettangolare, con l'intestazione della Galleria Milano, sui quali è apposta la data "1-7-931", seguita dal numero di inventario (vedi figg. 8b, 9b, 10b, 11b), che dovevano consentire di individuare con precisione la data di entrata nel registro generale.

La mancanza di quest'ultimo è ora in parte sopperita dal ritrovamento dei nostri due documenti che nella loro complementarietà ne danno un'idea d'insieme, solo parzialmente incompleta vista la mancanza delle opere depositate da altri soci o da terzi. Sono, al momento, le uniche fonti che abbiamo per ricostruire e identificare la maggior parte delle opere che costituivano il magazzino della Galleria Milano.

Il terzo inventario di cui abbiamo fatto cenno era intitolato: *Raccolta presso abitazione On. le Gussoni inventariata oggi 25 gennaio 1932 ed uscita oggi 26 gennaio 1932,* ed è composto di diciannove pagine dattiloscritte, redatte, come indicato nella sua intestazione, tra il 25 e il 26 gennaio del 1932, subito dopo l'asta della collezione dell'On. Gussoni[12].

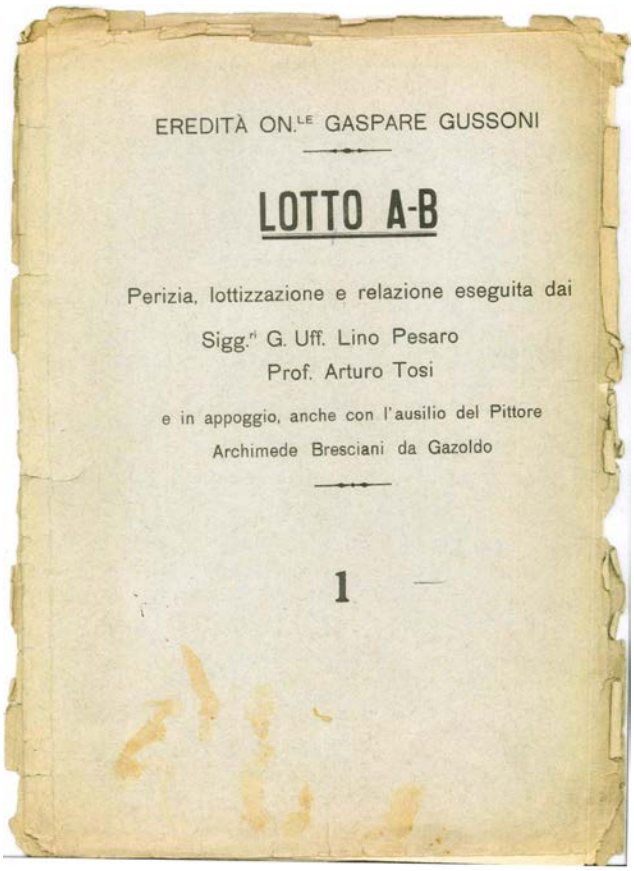
Dei tre documenti ritrovati è l'unico con le voci provviste di prezzi secondo la stima delle opere effettuata dai periti. Ha una numerazione progressiva dal n. 1 al n. 458, ma senza corrispondenza con gli altri due inventari e quindi nessuna relazione con la numerazione delle etichette e dell'inventario della Galleria Milano. Questo terzo repertorio ha una storia a sé che al momento non ne richiede un'analisi all'interno di questo testo. Esso resta ad ogni modo una fonte imprescindibile per quantificare e valutare il patrimonio Gussoni e fare delle ipotesi sulla data di divisione dei lotti ereditari entro i primissimi mesi del 1932, cioè subito dopo l'asta

12 Cfr. *Catalogo della vendita all'asta della Collezione On. G. Gussoni*, Milano, Galleria Milano S. A., gennaio 1932. La vendita all'asta riguardò solo una piccola parte del patrimonio artistico del Gussoni, si contavano 230 lotti, le sessioni d'asta furono quattro e si svolsero dal 12 al 15 gennaio presso la sede della galleria in via Croce Rossa 6 con Barbaroux in veste di direttore della vendita. Nella prima tornata del 12 gennaio, il *Gladiatore sbalzato*, 1929-1930 di Giorgio de Chirico, olio su tela, 55 x 45 cm, lotto n. 61, esposto alla personale del 1931, venne aggiudicato per L. 2000. (Cfr. "Le Arti Plastiche", febbraio 1932, in S. Salvagnini, *Il sistema*…, cit., p. 161).

Gussoni e prima dello scioglimento ufficiale della Società Anonima Galleria Milano nel maggio del 1932.

In questo ambito risulta di un certo interesse un ulteriore materiale d'archivio, databile a ridosso della stesura degli inventari, tra dicembre del 1931 e i primi mesi del 1932, che testimonia i criteri di valutazione e di selezione adottati dai consulenti e dagli eredi Gussoni nella gestione del patrimonio, nonché il destino delle opere dal momento della loro spartizione.

Si tratta del fascicolo intitolato: *Eredità On.le Gaspare Gussoni. Lotto A-B. Perizia, lottizzazione e relazione eseguita dai Sigg. G. Uff. Lino Pesaro*[13], *Prof. Arturo Tosi*[14] *e in appoggio anche con l'ausilio del Pittore Archimede Bresciani da Gazoldo*[15] (fig. 4). All'interno del fascicolo si trova *La relazione dei signori periti relativa alla lottizzazione del patrimonio artistico Onorevole Gaspare Gussoni*[16].


EREDITÀ ON.LE GASPARE GUSSONI

LOTTO A-B

Perizia, lottizzazione e relazione eseguita dai

Sigg.ri G. Uff. Lino Pesaro
Prof. Arturo Tosi

e in appoggio, anche con l'ausilio del Pittore
Archimede Bresciani da Gazoldo

1

4. Fascicolo *Eredità On.le Gaspare Gussoni*, Milano, Studio Paul Nicholls

13 Lino Pesaro (1879-1938) dopo aver frequentato con scarsi risultati l'Università a Venezia, si trasferisce a Milano dove inizia ad occuparsi di aste di opere d'arte, intorno al 1909 fonda l'impresa "Vendite di Lino Pesaro" attività che col tempo gli procura una certa notorietà di conoscitore e negoziatore di oggetti d'arte. Nel 1917 apre la Galleria Pesaro con sede in via Manzoni 12, contraddistinta da una ricchissima attività espositiva ed editoriale con sessioni d'asta, a cui si affiancano eventi collaterali come convegni, concerti, concorsi e tutto quanto possa tenere viva l'attenzione attorno al mercato dell'arte. Le scelte di Pesaro si indirizzano soprattutto verso l'arte ottocentesca, l'arte antica, con aperture verso la pittura contemporanea: il 26 marzo 1923, si inaugura nelle sale della galleria la prima mostra del gruppo "Novecento"; una collaborazione, tra il gallerista e il movimento sarfattiano, che si conclude già l'anno successivo. All'inizio degli anni Trenta la galleria diventa il punto di riferimento per gli artisti del secondo futurismo, risale invece al 1931 la vendita all'asta della collezione personale di Lino Pesaro. Figura centrale nel mercato artistico milanese ricopre anche la carica di segretario provinciale del sindacato dei commercianti d'arte antica e moderna, finché nel 1938 in seguito a problemi giudiziari ed economici si toglie la vita. Per un ragguaglio dettagliato sull'attività di Lino Pesaro si rimanda ad A. Madesani, *Le intelligenze dell'arte*..., cit., pp. 33-77.

14 Arturo Tosi (1871-1956), dopo gli studi tecnici, inizia a lavorare come corrispondente commerciale nella ditta del cugino Gaspare Gussoni, ben presto la vocazione per la pittura prende il sopravvento e trasferitosi a Milano inizia ad esporre in collettive, frequenta lo studio del pittore Adolfo Feragutti Visconti e partecipa ai corsi dell'Accademia del nudo di Brera. Risale al 1923 la sua prima personale alla Galleria Pesaro, l'anno successivo entra ufficialmente nel gruppo "Novecento" e partecipa alle esposizioni in Italia e all'estero del movimento, grazie al sostegno di Margherita Sarfatti raggiungerà in breve tempo grande successo di pubblico e di critica. La sua produzione sarà costantemente rivolta alla pittura di paesaggio in cui i modi costruttivi e sintattici della pittura lombarda si fondono con la ricerca cromatica di derivazione ottocentesca. Sul giovane Arturo Tosi si veda Leonardo Passarelli, *Sulla formazione di Arturo Tosi*, "Arte Lombarda", n. 3, 2012.

15 Archimede Bresciani da Gazoldo (1881-1939) inizialmente vicino ai pittori Bucci e Malerba del primissimo gruppo di "Novecento", ma ben presto si distanzia dalla compagine mantenendo comunque un rapporto di collaborazione con la Galleria Pesaro di Milano. Si specializza nel ritratto e nella natura morta, soggetti cari al collezionismo alto borghese. Sarà membro e socio onorario del Consiglio Accademico di Brera.

16 *Relazione dei signori periti relativa alla lottizzazione del patrimonio artistico Onorevole Gaspare Gussoni*, tre pagine dattiloscritte, senza data, firmate in calce da Lino Pesaro, Arturo Tosi e Bresciani da Gazoldo. I periti dopo aver differenziato la pittura ottocentesca da quella "di tendenza nuova e d'avanguardia" decisero di partire da una stima "assolutamente" minima che si auspicava di superare "largamente" con la vendita di realizzo. Per la pittura ottocentesca si poteva parlare di un mercato in attivo, ampiamente consolidato e quindi con garanzia di profitto; mentre per i dipinti contemporanei - non essendo il pubblico degli acquirenti ancora pronto a investire - i consulenti consigliavano di non "affrettare" le vendite poiché una speculazione a breve periodo avrebbe danneg-

Nel loro lavoro, i consulenti suddivisero l'intera collezione in lotti equamente distribuiti per numero di dipinti, valore di mercato, nome dell'autore e soggetto, tra i figli ancora viventi e beneficiari dell'eredità dell'Onorevole: Giovanni, Carlo, Federico, Rosetta, Zita, Edvige, Amalia[17].

Per semplificare la movimentazione e spartizione delle opere si decise di contrassegnarle con etichette indicanti la "Proprietà" col nome di ciascun proprietario-erede[18]. Una di "Proprietà Carletto Gussoni" si trova ancora oggi sul retro del *Centauro morente* del 1909[19] (fig. 5), mentre una di "Proprietà Edvige Barbaroux" è perfettamente conservata sul retro del *Nudo sulla spiaggia* in collezione Boschi Di Stefano[20] (fig. 6).

5. Etichetta Proprietà Carletto Gussoni applicata sul retro del *Centauro Morente*, Roma, coll. Assicurazioni INA Assitalia S.p.A.

6. Etichetta Proprietà Edvige Barbaroux applicata sul retro del *Nudo sulla spiaggia*, Milano, Casa-Museo Boschi Di Stefano

giato "il nobile intento di valorizzazione agognato dal compianto Gaspare Gussoni, pregiudicando, nello stesso tempo, gli interessi materiali degli Eredi". Inoltre, secondo quanto riportato nel documento, si decise di non valutare e di escludere dal lascito: le opere non ritenute autentiche, quelle appartenute a Felice, padre di Gaspare, e la serie di studi, "tentativi ed esperienze tecniche" degli artisti di cui l'Onorevole era mecenate e con i quali aveva stretto negli anni contatti di lavoro e di amicizia.

17 Gaspare Gussoni ebbe tredici figli, alcuni morti prematuramente come i due gemelli, altri come Annetta e Felice suicidati. Carlo nato nel 1887 entra in società col padre nel 1910 e insieme fondano la *Gaspare Gussoni e figlio* con sede a Milano, in piazza Castello 21 (al tempo domicilio di Gaspare Gussoni e nel 1928 stessa sede della Galleria L'Esame), nel 1922 apre in via Manzoni 39 la ditta *Carlo Gussoni* continuando, sulle orme del padre, ad occuparsi di importazione ed esportazione di tessuti, pelli, coloniali etc. Il nome di Carlo viene frequentemente associato alla proprietà di alcune opere di Giorgio de Chirico come attestano le etichette "Proprietà Carletto Gussoni" apposte sul retro di dipinti come *Centauro morente*, 1909; *Fin de Combat*,1930 c. Nella stessa sede della ditta di Carlo (che dal 1935 si trasferirà in via San Prospero 1), il fratello Federico (1897-1967) avvia dal 1927 al 1930 un'attività di commercio di caffè. Sempre quest'ultimo, subito dopo la Seconda guerra mondiale, apre nel 1944 la Galleria Gussoni in via Ceradini 8; dal '46 la sede della galleria viene spostata al numero 41 di via Manzoni fino alla sua chiusura avvenuta nel 1967 a seguito della morte di Federico. Degli altri figli sappiamo poco, il nome di Rosetta (1892, ?) è associato alla proprietà di alcune opere; Edvige (1900, ?) e Amalia (1903, ?) sposano rispettivamente i fratelli Vittorio Emanuele e Luciano Barbaroux; Giovanni lo ricordiamo dal 1928 al 1932 nel Consiglio di Amministrazione della Galleria Milano. Le informazioni sulla famiglia Gussoni sono state in parte reperite nell'Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, e in parte ricostruite grazie all'aiuto di Paul Nicholls.

18 Quella delle etichette di inventario della Galleria Milano è una questione ancora aperta. Ve ne sono di quattro tipi, tre con data e una senza data. Quelle datate si riferiscono a: "1-7-931", "febbraio 1932", "30 giugno 1933". A determinare queste differenti datazioni, e le differenze numeriche tra l'una e l'altra, concorrono vari eventi: la morte di Gussoni nell'ottobre del 1931, l'asta della sua collezione nel gennaio del 1932, le divisioni in lotti tra i figli, ecc. Anche le etichette di "Proprietà", col nome dell'erede-proprietario, possono risalire a momenti diversi: la divisione in lotti seguita alla morte di Gussoni, l'asta del gennaio del '32, oppure la successiva inventariazione delle opere rimaste a disposizione degli eredi e della galleria, avvenuta nel "febbraio 1932", che prevedeva differenti numeri di carico e quindi una nuova etichettatura, a cui sarebbe seguita, il 6 maggio 1932, la liquidazione e chiusura della Società Anonima Galleria Milano.

19 Il *Centauro morente* del 1909 non è menzionato negli inventari Gussoni-Galleria Milano, ma viene esposto a Praga con il titolo errato di *Umírající_gladiator* (Gladiatore morente), dopo qualche mese passa per eredità a Carletto Gussoni, così come è riportato nell'etichetta "Proprietà". Per una storia del quadro si rimanda alla scheda dell'opera in *Giorgio de Chirico, Catalogo Ragionato. L'opera tardo romantica e la prima metafisica. 1908-1912*, Vol. I, Fasc. 1, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Scalpendi, Milano 2018.

20 Si ringrazia la dott.ssa Chiara Fabi (Conservatore, Casa-Museo Boschi Di Stefano, Milano) per aver messo a nostra disposizione la documentazione fotografica del retro del dipinto. L'opera, acquistata dai coniugi Boschi nel 1935 direttamente da Barbaroux, presenta sul retro l'etichetta della mostra di Stoccolma del 1931 (Cfr. *Musei e Gallerie di Milano, Galleria d'arte moderna di Milano. Collezione Boschi,* a cura di Luciano Caramel, Maria Teresa Fiorio, Carlo Pirovano, Electa, Milano 1980, cat. n. 737, p. 44). È ragionevole sostenere che il dipinto sia uno dei tre "Nudi" inviati nella città scandinava e presenti nell'elenco delle opere di proprietà Galleria Milano.

Della spartizione complessiva dell'eredità si sono conservate le liste delle opere del lotto A-B, e del lotto C: *Lottizzazione dei quadri di proprietà Gussoni e Società Anonima Galleria Milano - Lotto* I e *Lottizzazione dei quadri di proprietà On. le Gussoni che esistevano nella casa di piazza Castello 21- Lotto III*. In questi elenchi, disposti rispettivamente su sette pagine il primo e tre pagine il secondo, sono raccolti i pezzi d'arte provenienti dai tre inventari che furono assegnati a Federico Gussoni; l'erede ebbe cura di conservare questa documentazione fino alla sua morte, servendosene nel corso degli anni in più occasioni, prima fra tutte l'asta *La raccolta Federico Gussoni* del 1934[21]. Le informazioni delle nostre fonti documentarie hanno permesso di iniziare a identificare le opere di Giorgio de Chirico acquistate dalla Galleria Milano o in deposito presso di essa, associando loro un numero di inventario e di etichetta, e di seguirne la movimentazione tra Parigi, l'Italia e l'Europa.

7. De Chirico, *Gladiatore sbalzato*, 1929-1930, coll. privata

Alcune opere di Giorgio de Chirico

Nella lista intitolata *Opere di proprietà della S. A. Galleria Milano* del 22 dicembre 1931 sono elencati quaranta de Chirico. Si tratta di un ricco *corpus* di trenta dipinti, quattro disegni, una litografia, un acquarello e altre quattro opere non specificate. Ogni voce in lista è provvista di un numero di carico (dal n. 643 al n. 680, dal n. 1092 al n. 1095 e il n. 1716), del nome dell'autore, del titolo (ad esclusione della grafica) e della sua collocazione. Nelle opere di proprietà Gussoni in deposito presso la galleria, de Chirico è invece presente con un solo dipinto, inventariato col n. 2081 e fornito in questo caso delle misure, che è stato possibile identificare con il *Gladiatore sbalzato* andato in asta nel 1932[22] (fig. 7).

21 *La raccolta Federico Gussoni*, Milano, Galleria Dedalo, asta 24, 25, 26 gennaio 1934, Rizzoli, Milano 1934.
22 Vedi nota 12.

Le opere di de Chirico appartenenti alla galleria sono prevalentemente di gusto classico-romantico, eccetto le tele del periodo böckliniano, da poco rimesse in circolazione[23]. *Sirena* (1908), *Prometeo* (1908), *La Sfinge* (1908-1909), *Lotta di centauri* (1908-1909), *Serenata* (1909), *Ritratto del fratello* (1909-1910), entrano infatti in questi anni nel circuito espositivo e nelle strategie di mercato della galleria di via Croce Rossa. Oltre a queste i "Nudi" costituivano il nucleo tematico più consistente. Se ne contano, compresa *Arianna*, ben undici, tutti esposti nelle collettive all'estero promosse da Gussoni-Barbaroux e nella prima personale dell'artista alla Galleria Milano dell'aprile-maggio del 1931. Seguono in numero minore nature morte, manichini, gladiatori e cavalli.

L'elenco di questi quaranta de Chirico di proprietà della Galleria Milano è tuttora oggetto di studio e di verifiche per identificare il maggior numero possibile di dipinti e per veder chiaro in alcune discrepanze tra la numerazione delle opere nella lista e la numerazione risultante sulle etichette delle opere identificate, che è talvolta sfasata di uno o due numeri per ragioni che non ci sono ancora note. È evidente che ogni pezzo deve essere stato inserito in elenco facendo riferimento a un registro generale della galleria con un numero di carico che a sua volta doveva essere riportato sulle etichette incollate con data "1 luglio 1931". In alcuni quadri di de Chirico questo principio non è sempre rispettato: i numeri di carico e di etichetta, che dovrebbero essere corrispondenti, in certi casi non lo sono affatto, ma si trova un salto di alcune unità. Un esempio di questa discrepanza si riscontra nell'inventariazione dell'*Autoritratto* 1930, che presenta lo scarto di un numero rispetto a quello riportato sull'etichetta della galleria:

Inventario [22 12 1931] N. 651 *Autoritratto* → Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 652 (figg. 8a, 8b)

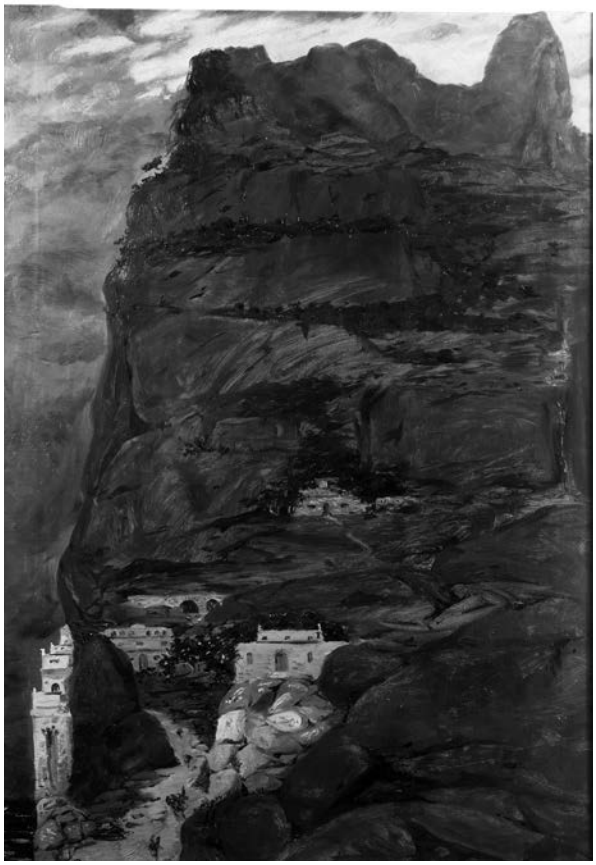
Un altro salto, questa volta di due numeri, avviene in corrispondenza di alcune opere del periodo böckliniano:

Inventario [22 12 1931] N. 674 *Prometeo* → Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 676 (figg. 9a, 9b)
Inventario [22 12 1931] N. 675 *Serenata* → Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 677 (figg. 10a, 10b)
Inventario [22 12 1931] N. 677 *Ritratto del fratello* → Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 679 (figg. 11a, 11b)

Si possono formulare varie ipotesi per dare ragione di questa discontinuità. Difficile che sia frutto di errori di trascrizione; più probabile invece che essa sia dovuta a fattori oggettivi non ancora chiariti. Queste discrepanze, tuttavia non pregiudicano l'utilità delle nostre liste nel lavoro di individuazione e identificazione delle opere di de Chirico entrate nel patrimonio della galleria e della famiglia Gussoni.

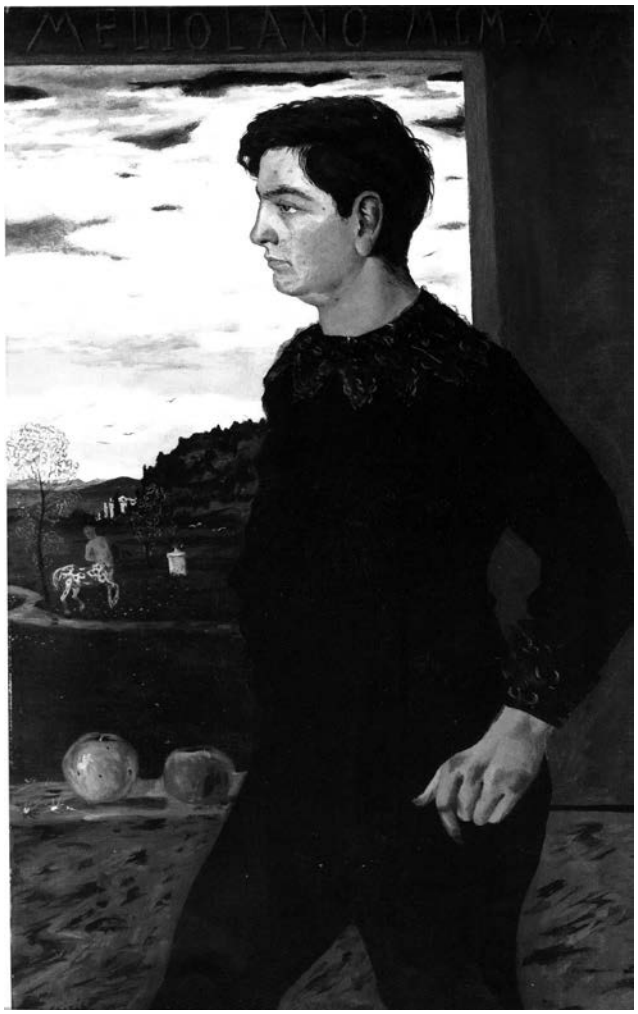
23 Sulla messa in circolazione delle opere pre-metafisiche si veda più avanti pp. 93-96.

8a. De Chirico, *Autoritratto*, 1930, coll. privata
8b. Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 652



9a. De Chirico, *Prometeo*, 1908, coll. privata
9b. Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 676

10a. De Chirico, *Serenata*, 1909, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz – National-Galerie
10b. Etichetta Galleria Milano 1-7-931|N. 677



11a. De Chirico, *Ritratto del fratello*, 1909-1910, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz – National-Galerie
11b. Etichetta Galleria Milano 1-7-93 |N. 679

De Chirico: da Parigi a Milano

A questo punto della nostra analisi è particolarmente significativo tener presente che il riavvicinamento di Giorgio de Chirico all'Italia, il suo rapporto con la Galleria Milano e le scelte estetiche di quel periodo, sono anche l'espressione di una svolta importante nella vita del pittore, di cui ora delineeremo alcuni passaggi che possono meglio chiarire l'intreccio di problemi concreti e umani di quell'epoca.

Dopo un primo breve soggiorno alla fine del 1924, de Chirico era tornato definitivamente a Parigi nel novembre del 1925, subito raggiunto dalla compagna Raissa Gurievich[24].

Dividendosi abilmente tra Léonce Rosenberg e Paul Guillaume, due dei maggiori galleristi di quella che era ancora la capitale indiscussa del mercato artistico mondiale, e spinto da un rinnovato fervore creativo, aveva raggiunto rapidamente il primo vero successo della sua vita.

La pittura metafisica degli anni Dieci rimaneva ancora poco conosciuta ed era apprezzata solo da piccoli gruppi di intellettuali, come i surrealisti e i loro sostenitori, ma i nuovi soggetti che riproponevano le tematiche del mistero e dello spaesamento coniugate con sapienti giustapposizioni di moderno ed antico, gli conquistarono in breve tempo la scena mondiale regalandogli anche una improvvisa e momentanea ricchezza. Questo periodo di grande fortuna non durò più di quattro anni e alla fine del 1929, con il crollo della borsa americana e la sua immediata ripercussione a Londra e a Parigi, la situazione precipitò cogliendolo del tutto impreparato. Il pittore era ormai solito condurre una vita dispendiosa e di grande rappresentanza, tra servitù e ricevimenti, in un lussuoso appartamento in affitto nell'esclusivo quartiere del Parc Monceau[25]. Qui lo troverà, ancora alla fine del 1930, lo scrittore e giornalista Dino Terra inviato ad intervistarlo per il settimanale "L'Italia Letteraria"; un de Chirico, scriverà "agli antipodi di sé stesso", circondato da nudi alla Renoir dai colori leggeri e festanti, e immemore sia dei cieli tenebrosi degli antichi "enigmi" sia dei "filosofici personaggi" dalla "gravida testa perfettamente ovoidale"[26].

L'attento e acuto articolo di Dino Terra, dimenticato animatore del movimento immaginista, coglie alla perfezione il giro di boa dell'artista all'inizio del nuovo decennio, quando il pittore dei "nudi elegantemente accademici" e delle nature morte inizia a superare nella produzione l'artista metafisico e concettuale. Tra la fine del 1929 e la fine del 1931 l'uomo de Chirico attraversò una crisi personale ed esistenziale profonda che diede l'avvio a una sorta di "sdoppiamento psicologico"[27] che inevitabilmente si ripercosse sulla sua arte e il cui progredire è registrato nei suoi capolavori letterari *Hebdomeros* del 1929 e *Monsieur Dudron* (iniziato nel '34 e mai terminato)[28].

24 Per un studio completo e dettagliato del secondo periodo parigino dell'artista si rimanda a: *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci, Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007; *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; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995; *De Chirico gli anni Trenta*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 13 dicembre 1998-28 febbraio 1999), a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milano 1998; *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra (Varese, Villa Panza, 4 ottobre-14 dicembre 2003), a cura di Paolo Baldacci, Skira, Milano 2003.

25 La salita era stata rapidissima, dall'iniziale alloggio nel quartiere latino, al n. 38 di rue de Saints-Pères (Raissa, per salvare le forme, abitava nel piccolo atelier di rue Bonaparte) fino al prestigioso appartamento di rue Meissonier preso in affitto nell'autunno del 1929.

26 Dino Terra, *Le quattro «maniere» di Giorgio de Chirico*, "L'Italia Letteraria", 28 dicembre 1930, p. 4.

27 Paolo Baldacci, *Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940. Dai Manoscritti Parigini a Il Signor Dudron* in *Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura,* I/2015, (Atti della giornata di Studi in Onore di Pia Vivarelli, 19 febbraio 2009), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2015, pp. 15-30.

28 Si veda il progetto *Edizione critica di Monsieur Dudron* nella sezione *Ricerche* del sito www.archivioartemetafisica.org.

Le sue relazioni con le donne, da sempre difficili, stabili od occasionali che fossero, contribuivano a complicare questo quadro. Il suo "innamoramento" per la venticinquenne prostituta polacca, Cornelia Silbermann, incontrata nell'agosto del '29 in un caffè di Parigi, portò alla definitiva chiusura del rapporto con Raissa, convivenza che durava ormai da quattro anni e alla quale decise allora di porre fine. Prima della rottura, tuttavia con gesto da vero gentiluomo, regolarizzò la posizione della compagna sposandola in un municipio di Parigi il 3 febbraio del 1930. Da quel momento i due vissero il più possibile separati e spesso in viaggio, cosa per altro assai costosa, come costoso sarebbe stato il mantenimento di lei[29]. Nel corso del 1931 anche la relazione con la Silbermann giunse al suo naturale esaurimento[30]. Questa crisi psicologica ed esistenziale si concluse, almeno in apparenza, con l'incontro, avvenuto nell'inverno del 1930-31, con Isabella Pakszwer, ebrea polacca di origine russa nel cui carattere pratico, freddo e autoritario, de Chirico ritrovò quei tratti della durezza materna di cui aveva evidentemente bisogno e al cui dominio si assoggettò sempre più col passare degli anni[31].

Questa sorta di scollamento, già sottilmente colto da Dino Terra nella sua intervista del 1930, ora diventava palese. De Chirico, corazzandosi di perbenismo iniziò a vivere, anche artisticamente, percorrendo un doppio binario: quello del naturalismo borghese, con la sua facciata rassicurante e protettiva, e quello dell'invenzione e della fantasia, cioè di quella libertà espressiva anticonformista di cui non poteva fare a meno.

1930-1931 de Chirico e la Galleria Milano: "lo stato attuale delle cose"

A gennaio del 1930, in occasione della mostra degli artisti italiani residenti a Parigi, de Chirico presenta nelle sale della Galleria Milano *Lotta di centauri* del 1909, e l'*Autoritratto* del 1911 come opere della "prima maniera", insieme ad alcuni disegni, e i recenti Archeologi e Manichini.

Curata dal critico Waldemar George, l'esposizione voleva essere una sorta di anticipazione della famosa sala "Appels d'Italie", la mostra di artisti italiani radicati e operanti a Parigi che sarebbe stata presentata da George stesso e da Mario Tozzi qualche mese dopo alla Biennale di Venezia[32]. Intenzione degli organizzatori era dimostrare come il baricentro artistico stava di nuovo spostandosi verso Roma e il Mediterraneo e che la politica artistica della Galleria Milano

29 Luisa Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milano 1971.

30 Con la Silbermann de Chirico aveva instaurato un rapporto romantico e molto protettivo, che rasentava da parte della sua protetta lo sfruttamento vero e proprio. La relazione con Cornelia era nata nell'agosto del 1929 e per più di un anno la ragazza fu mantenuta a sue spese all'Hotel Le Peletier, cosa che, visti i tempi, comportava un certo impegno economico. La stanza di Cornelia, come riferiscono anche altre cronache contemporanee, era arricchita con le numerose opere che la ragazza riceveva in dono dall'artista, i cui disegni sembra decorassero anche le pareti della scala dell'albergo. De Chirico, nelle sue lettere, sottolinea spesso non solo la mancanza di sentimenti e attenzioni da parte di lei, ma anche i suoi frequenti, seppur momentanei, allontanamenti dalla capitale francese. Nonostante le palesi difficoltà nel rapporto, de Chirico sostenne economicamente non solo Cornelia ma anche la sorella Sabina, che morirà vittima dei nazisti durante la Seconda guerra mondiale (lettera di Giorgio de Chirico a Cornelia, Roma, 23 giugno 1951). Ciò che colpisce e che merita forse un'analisi psicologica più approfondita è che, per quanto l'artista non si risparmi nella manifestazione quasi iperbolica di sentimenti romanticamente sublimi, si coglie chiaramente come egli riesca nello stesso tempo a guardare lucidamente al rapporto e alla sua natura, oltre che a non farsi illusioni sul suo esito e sulla sua durata. Cfr. Katherine Robinson, *Giorgio de Chirico: lettere a Cornelia. Carteggio inedito (1929-1951)*, "Metafisica", nn. 14/16, 2016 (agosto 2017), pp. 135-193.

31 Questi aspetti sono ampiamente trattati da Paolo Baldacci nel capitolo sui primi anni Trenta della biografia *Il viaggio ansioso. Vita, arte e misteri di Giorgio de Chirico*, di prossima pubblicazione, che ho potuto consultare per gentile concessione dell'autore.

32 Cfr. *XVII^A Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1930, catalogo della mostra, sala 23 "Appels d'Italie", pp. 92-97.

fosse in piena sintonia "ideologica" con le grandi istituzioni che esprimevano le tendenze della cultura nazionale. Nonostante tutto de Chirico a quella Biennale non fu invitato: troppi ancora gli strascichi della famosa intervista "antiitaliana" rilasciata a "Comoedia" nel 1927[33], ma i suoi dipinti furono comunque presenti in alcune collettive all'estero del gruppo "Novecento" organizzate da Margherita Sarfatti e dalla Galleria Milano. *Serenata*, *Prometeo*, *Centauro morente*, *Lotta di centauri, Sfinge* furono esposti a settembre alla *Mostra del Novecento italiano* di Buenos Aires[34] e riproposti l'anno successivo insieme a *Sirena* e al *Ritratto del fratello* nella sala Alês dell'Associazione artistica di Praga. Da una lettera della Sarfatti a Mario Sironi dell'11 luglio del 1930 sappiamo che a quella data le opere erano già proprietà Galleria Milano, a cui venivano richieste per la mostra argentina tramite il critico Raffaello Giolli: "Baires. […] Per De Chirico, Giolli mi dice che la Gall. Milano ne presenterebbe 4 o 5 […]"[35].

Da uno studio dei timbri doganali risulta che le opere erano state trasferite da Firenze a Parigi fin dalla metà degli anni Venti o poco dopo. Nei primi mesi del 1930 erano state acquistate da Gussoni e Barbaroux per la Galleria Milano[36].

Nei primi anni Trenta l'Italia, rispetto a Francia e Inghilterra, era ancora immune dalla crisi finanziaria e dagli effetti della recessione americana e il mercato artistico era vivace e in piena attività, per quanto molto più tradizionale e quindi pronto a recepire i nuovi orientamenti della pittura di de Chirico, che così scrive nelle *Memorie*:

> Il solo Paese in Europa ove durante quel periodo di crisi rimase ancora un certo interesse per la pittura, fu l'Italia, poiché l'Italia è il solo Paese ove ci siano ancora alcune persone che *sinceramente* amano la pittura[37].

Il considerevole numero di opere dechirichiane registrate negli inventari dell'eredità Gussoni offre una riprova importante non solo della notorietà raggiunta dall'artista all'estero, ma soprattutto della nascente fortuna collezionistica dei suoi dipinti in Italia. I suoi lavori iniziavano ad essere particolarmente apprezzati da una clientela che prediligeva sia i soggetti classici intrisi di echi metafisici e spaesanti, sia i vecchi temi della natura morta, del nudo e del ritratto. D'altra parte le scelte di Gussoni e della galleria miravano a perseguire una sorta di continuità ideale tra il pittoricismo tardo ottocentesco e la forma salda e plastica di gusto novecentista che cominciava

33 Cfr. Pierre Lagrade, *M. de Chirico, peintre prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, "Comoedia", 12 dicembre 1927 in Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 281.

34 *Mostra del Novecento italiano*, Buenos Aires, Amigos del Arte, settembre 1930. Opere in esposizione: 48. *Serenata*; 49. *Prometeo*; 50. *Lotta di centauri*; 51. *Centauro morente*; 52. *Sfinge*.

35 Lettera di Margherita Sarfatti a Mario Sironi, 11 luglio 1930 in Elena Pontiggia, *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2003, pp. 83. Lo stesso passo è citato anche in Lorella Giudici, *Giorgio de Chirico e Raffaello Giolli*, "Metafisica" nn. 14/16, 2016 (agosto 2017), p. 202.

36 Da uno studio accurato dei timbri doganali è stato possibile dimostrare l'avvenuto trasferimento delle opere in Francia in un arco temporale circoscritto al secondo soggiorno parigino dell'artista. Mentre de Chirico alla fine del 1924 si trovava per un primo breve periodo a Parigi, il gruppo dei dipinti böckliniani rimaneva in Italia fino al 1925, probabilmente a Firenze presso l'amico Giorgio Castelfranco o lo zio Gustavo de Chirico. Successivamente, o alla fine del 1925, momento del trasferimento definitivo dell'artista a Parigi, o nel 1928, dopo la morte dello zio le opere raggiungevano la Francia per poi rientrare in Italia nei primissimi mesi del 1930 con i sopraggiunti contatti con la Galleria Milano. Per un'attenta ricostruzione si rimanda a: *Giorgio de Chirico, Catalogo Ragionato*, cit. (vedi nota 19).

37 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 138.

ad essere sempre più apprezzata nello scenario culturale milanese, i numerosi "Nudi" presenti in collezione ne sono una riprova così come i quadri del periodo giovanile e böckliniano.
Nella prima personale alla Galleria Milano che si tenne nell'aprile-maggio del 1931, de Chirico, volendo incontrare i favori del pubblico, propose cinquanta opere di cui trenta quadri a olio e venti tra disegni, pastelli, guazzi, litografie e acqueforti della sua ultima produzione[38].

Subito dopo l'inaugurazione del 27 aprile, intorno alla fine del mese, invia da Milano una lunga lettera alla moglie Raissa che si trova a Parigi; le descrive le impressioni avute durante la breve permanenza milanese, il successo di pubblico e la tipologia di compratore che frequenta le sale della galleria:

> [...] Ecco ora come vanno gli affari: la mostra ha molto successo e tutti i giorni c'è molto pubblico, solo che la gente dal punto di vista denaro è altrettanto imbarazzata che a Parigi e quelli che vogliono acquistare offrono prezzi molto bassi; [...].
> In generale sono molto contento del mio soggiorno qui; la gente, i pittori soprattutto, sono pieni di ammirazione e cordialità verso di me; ci sono molte persone veramente intelligenti e che capiscono la pittura molto meglio che a Parigi; tutto ciò mi consola e mi riposa un po' di tutto quell'ambiente di pederasti e di esteti pretenziosi e stupidi che si incontrano sempre a Parigi[39].

In via del tutto confidenziale, rivela alla donna i termini degli accordi con "il mercante di Milano", pregandola di "tenere il segreto su ciò che [le] h[a] scritto a proposito degli affari". È fuori dubbio che per de Chirico il rapporto con la galleria avesse un fine esclusivamente mercantile e al momento ciò che lo interessava maggiormente era un tornaconto economico. Non potendo disporre che dei guadagni derivati dalla vendita dei quadri, la mancanza effettiva di compratori facoltosi lo porta a valutare l'offerta ricevuta e quindi a decidere di vendere direttamente le opere alla Galleria Milano:

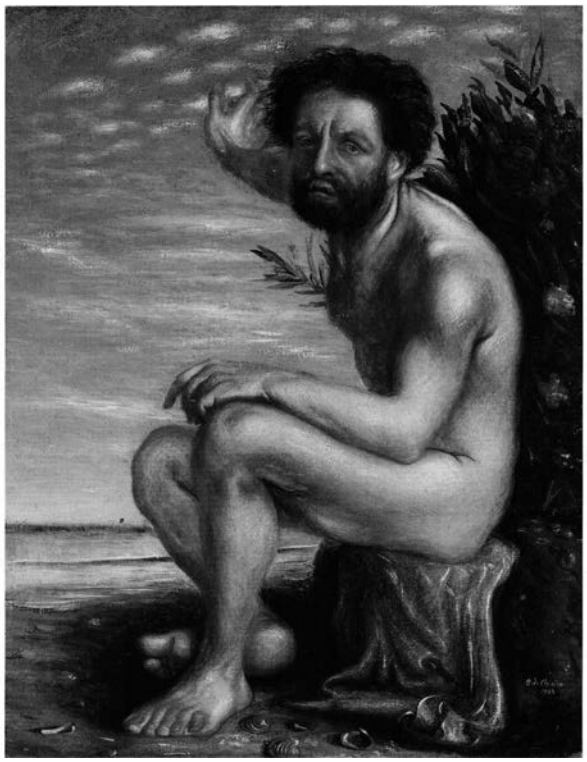
> [...] quindi visto che io ho bisogno di avere una certa somma che mi permetta di vivere e lavorare tranquillamente per un po' di tempo, ho ceduto i quadri al mercante per la somma di 50.000 lire cioè circa 66.000 franchi, [...] ma non potevo fare altrimenti perché visto lo stato attuale delle cose ho bisogno di avere un po' di denaro per lavorare tranquillamente e fare di nuovo un certo numero di quadri; penso che con questi 66.000 franchi e con ciò che ancora venderò a Parigi si potrà (se si vive un po' in economia) passare un anno senza tormentarsi troppo; solo non dite niente a nessuno di tutto questo e neanche ai miei parenti; dite che ho venduto diversi quadri e che il resto l'ho lasciato in deposito al mercante. Questo mercante è molto ben intenzionato nei miei riguardi e credo che potrà fare molto per la mia pittura in Italia. [...] il mercante di Milano verrà a Parigi verso il mese di settembre o ottobre per comprarmi dei nuovi quadri[40].

Le buone intenzioni del "mercante" fanno sperare che gli accordi possano evolversi in un solido rapporto commerciale di esposizione e vendita al fine di consentire la diffusione della sua opera in

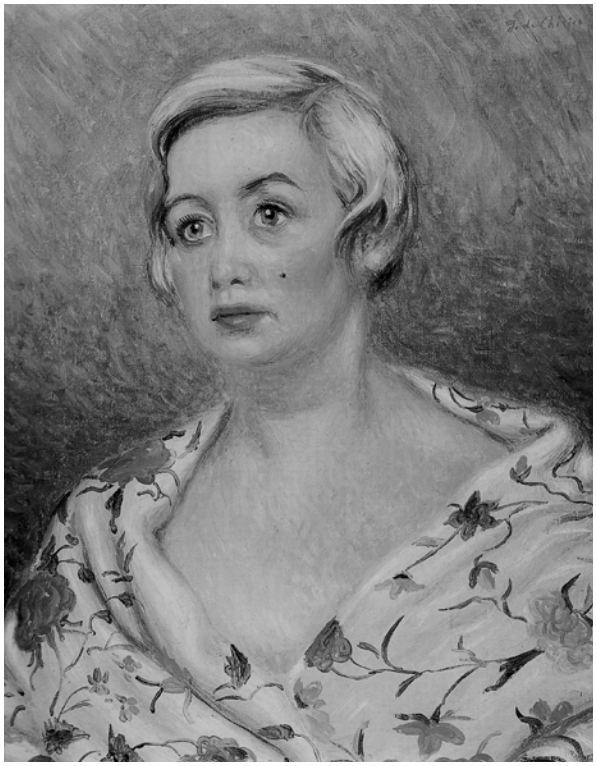
38 *Giorgio de Chirico*, Milano, Galleria Milano, 27 aprile-11 maggio 1931. Opere in esposizione: 1-11. *Nudo*; 12-13. *Gli Archeologi*; 14. *Il duello*; 15. *Combattimento*; 16. *Ritratto di fanciulla*; 17. *Arianna abbandonata*; 18. *Ulisse*; 19. *Sole sorgente*; 20. *Ritratto di signora*; 21. *Gladiatore*; 22. *Malinconia*; 23-25. *Cavalli*; 26. *Autoritratto*; 27-28. *Natura morta*; 29. *Cavallo in riva al mare*; 30. *Natura morta*; 31-40. *Disegno*; 41. *Pastello*; 42-43. *Guazzo*; 44-48. *Litografia*; 49-50. *Acquaforte*.

39 Lettera di Giorgio de Chirico a Raissa Gurievich, Milano, [aprile 1931]. Una copia fotostatica della lettera originale in francese è conservata presso l'Archivio dell'Arte Metafisica di Milano.

40 Ivi.



12. De Chirico, *Ulisse*, 1922, coll. privata



13. De Chirico, *Ritratto di Raissa*, 1929-1930, coll. privata

Italia e sostenere le sue quotazioni. De Chirico nella lettera non fa il nome del mercante, ma, vista la provenienza da Milano, il contenuto e la data, si tratta certamente di Vittorio E. Barbaroux, che agisce per conto di Gussoni in veste di direttore generale della galleria.
Si può fare l'ipotesi che la maggior parte delle opere presenti negli inventari siano entrate nel patrimonio Gussoni proprio in questa occasione. È questo il caso ad esempio dell'*Autoritratto* del 1930 (fig. 8a), dell'*Ulisse* del 1922 (fig. 12), del *Ritratto di Raissa* del 1929-1930 (fig. 13) e della serie dei "Nudi"[41].

Nella missiva si parla anche di un probabile viaggio del mercante a Parigi tra settembre e ottobre per l'acquisto di nuovi dipinti.
Il soggiorno nella capitale francese di Barbaroux è confermato da una lettera di Achille Funi del 3 ottobre 1931 nella quale si afferma che i due amici sono in città già dalla fine di settembre:

> Sono a Parigi da parecchi giorni. […] Sono insieme con Barbaroux. […] Giriamo parecchio la città. Abbiamo visitato parecchie gallerie d'arte moderna, anzi contemporanea, e le garantisco che è una vera morte spirituale. Lo spirito mercantile domina completamente ogni cosa. Non si parla che di quattrini e di crisi e mai di pittura. Da noi in Italia è tutta un'altra faccenda. Credo

41 Se dipinti come *Lotta di centauri* o *Sirena* risultano di facile individuazione in quanto costituiscono dei pezzi unici nella produzione dell'artista, più complessa è l'identificazione della serie dei "Nudi", trattandosi di un titolo generico e ampiamente usato dall'artista in quegli anni. Per l'elaborazione di un catalogo completo delle opere presenti nel patrimonio Gussoni è necessario ricorrere a un confronto incrociato tra i numeri di inventario, le misure delle opere riportate nei nostri documenti e i dati recuperati nella bibliografia ufficiale.

> che qui si vada verso una decadenza dello spirito artistico, spaventosa. […] Ho già cominciato a lavorare sto facendo il ritratto a Barbaroux, che mi viene abbastanza bene, […][42] (fig. 14).

14. Funi, *Ritratto di Vittorio Emanuele Barbaroux*, 1931 c., coll. Antonio e Marina Forchino, Torino

Dopo la personale milanese de Chirico faceva ritorno a Parigi mentre le sue opere venivano esposte a Stoccolma, a Praga, Helsinki e Oslo[43]. Il 14 ottobre del 1931 – quasi a segnare una sorta di spartiacque – Gaspare Gussoni muore, e nel dicembre dello stesso anno, proprio quando a Milano si iniziano a stilare gli inventari e viene messa in moto la macchina amministrativa dell'eredità Gussoni, de Chirico sta lasciando la capitale francese.

Mentre il rapporto con Raissa si chiude aprendo un contenzioso economico sempre più aspro, la presenza di Isabella Pakszwer diventa più incisiva nella vita del pittore. All'insaputa della famiglia e di tutti, i due fuggono da Parigi con la scusa di una mostra a Bruxelles nel dicembre 1931. La tappa successiva è Milano dove restano fino all'inizio del 1932, segue Firenze (dalla primavera all'autunno del 1932) e poi nuovamente Milano (inverno 1932-1933), dove si apre la seconda personale di de Chirico alla Galleria Milano, ora, gestita esclusivamente da Barbaroux[44].

Il cambiamento delle dinamiche commerciali e esistenziali di de Chirico alla svolta degli anni Trenta e il progressivo consolidamento dei suoi rapporti con la Galleria Milano sono ormai tracciati.

Le continue peregrinazioni dell'artista alla ricerca di contatti e di nuovi clienti, non sono solo la conseguenza di una crisi economica, ma mascherano anche il conflitto di un uomo soggetto in quegli anni a grandi trasformazioni. L'allontanamento dalla Francia corrisponde a un suo riavvicinamento all'Italia, ma ciò avverrà "pendolarmente" nel corso di tutto il decennio, e sarà caratteristico – oltre che di necessità pratiche – di quel progressivo sdoppiamento che caratterizzerà da questo momento in poi la vita e l'arte di Giorgio de Chirico.

42 Lettera di Achille Funi a Myrthia Ciarlantini, Parigi, 3 ottobre 1931 in *Achille Funi. Catalogo Ragionato*, a cura di Nicoletta Colombo, Vol. I, Leonardo Arte, Milano 1996, p. 69.

43 I dipinti sono esposti alla rassegna itinerante di arte italiana nei paesi scandinavi: da settembre a ottobre del 1931 al Liljevalchs Konsthall di Stoccolma, da novembre a dicembre alla Konstallen di Helsinki, da dicembre 1931 a febbraio 1932 al Kunstnernes Hus di Oslo. Tra ottobre e novembre del '31 si svolge la personale a Praga.

44 *Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico*, Milano, Galleria Milano, 7-18 novembre 1932.

Andrea Sisti

Il giardino magico. Scenografie e costumi di Filippo de Pisis

Teatralità di de Pisis

> Non dimenticherò mai come De Pisis declamava i propri versi. Chino a momenti sul tavolo e a momenti col capo alzato verso il soffitto, aveva non soltanto le inflessioni della voce ma anche le movenze e i gesti – specie quando alzava entrambe le braccia al cielo e volgeva fervidamente anche le pupille lassù – di un sacerdote celebrante. Tutto ciò creava effetti di una bizzarria assai rara, perché alcune delle poesie ch'egli ci lesse, alzando continuamente al cielo quegli sguardi quasi misticamente stravolti e tubando con la sua voce nasale come in una messa cantata, erano lontane dall'essere castigate, erano anzi percorse da una sensualità alquanto particolare.
> La verità è ch'egli in quegli istanti celebrava davvero; egli celebrava qualcosa di suo, e cercava di comunicarlo, di farlo accettare, o per lo meno di farne rispettare quella che per lui doveva essere una specie di sacralità, attraverso quel rito in cui l'enfasi era alternata a rapimenti autentici e persino ad estasi[1].

Che una manifesta vocazione alla teatralità, a un calibrato esibizionismo teso a professare l'unicità, la distinzione, l'aristocratico primato di una nobiltà di lignaggio, certo, ma soprattutto spirituale, abbia condizionato l'esistenza di Filippo de Pisis è probabilmente la cifra di un itinerario artistico che, se mimetizza lo stendhaliano, tormentato *racconto di sé* negli scritti e nella fitta opera poetica, si tramuta in sottile, cangiante pellicola di una caleidoscopica irrequietezza nel comportamento, nell'immagine pubblica e, di riflesso, nella sua irrefrenabile rappresentazione, disseminatasi, fin dagli anni ferraresi, nella cronaca, poi nella memoria. Teatralità di de Pisis, dunque, e familiarità con il travestimento, la maschera, la gestualità enfatica di chi vuole occupare ogni spazio, a proteggere, ma in fondo senza troppi filtri, anzi in modo genuinamente generoso[2], una realtà sottostante ben più prossima al vero.

Ed ecco che l'abito serve all'artista per inscenare una realtà "ideale", la propria, che si assesta nel corso del tempo, pur mutando, di volta in volta, forma, a seconda dei luoghi frequentati, degli incontri avuti, oltre che dell'avvicendarsi inevitabile delle stagioni della vita. Lo riconosciamo allora nelle manierate e consapevoli foto giovanili, che ce lo presentano *come* entomologo (quindi: *vestito da* entomologo, con retine, esemplari di farfalla irrigiditi, taccuino) o *come* pittore (circondato dalle tele acerbe, tavolozze e pennelli, intento a *mimare* il gesto della pittura), in abiti seicenteschi, in variopinte vesti da camera, in costume medievale, leggio e clessidra, mentre consulta chissà quale vecchia carta, conciato da paggio ottocentesco nell'atto di declamare, contadino tolstojano oppure pensoso asceta, tutt'uno con l'inquieta penombra delle stanze museali di palazzo Calcagnini, a Ferrara.

1 Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Il poeta innamorato. Ricordi*, Studio Tesi, Pordenone 1984, p. 103.

2 Anche in questo caso, grazie all'indispensabile mediazione dei testi. Sull'opera letteraria di Filippo de Pisis, mi limito a segnalare, quale recente sintesi, il mio *De Pisis scrittore*, in *Filippo de Pisis scrittore. Dalle avanguardie al dopoguerra*, catalogo della mostra (Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 22 ottobre 2016-8 gennaio 2017), a cura di Andrea Sisti, Città di Novi Ligure, Novi Ligure 2016, pp. 15-48.

Dal giovane letterato Luigi Filippo Tibertelli, che accoglieva Lionello Fiumi, appena arrivato in città da Verona per incontrare Corrado Govoni e i suoi seguaci, con "quell'aria aggrondata nella faccia un po' di calmucco, dai capelli piantati bassi sulla fronte, dal naso carnoso e dai baffi spioventi, che, in certe fotografie del tempo, con una cocolla infilata fino al nudo collo, gli dà un vago aspetto tra di *mugik* e di Gorki adolescente"[3], scaturiranno, nel corso degli anni, altre nuove, sofisticate, mai farsescamente istrioniche immagini di sé: de Pisis rigoroso maestro nel vestire, che dispensa consigli su come combinare i colori o su quale bastone o fiore all'occhiello scegliere (perché la vera eleganza coincide, quasi sempre, con l'originalità e "non può nascere che dallo studio amoroso e particolare di un solo individuo, come un'opera d'arte"[4]); de Pisis che trasforma la quotidiana seduta di lavoro *en plein air* per le strade di Londra o Parigi in una vera e propria rappresentazione, col pittore protagonista, attorniato da incuriositi osservatori e bambini indisciplinati, tutti spettatori casuali dell'opera nel suo divenire; de Pisis che passeggia con il pappagallo Cocò sulla spalla, nell'attesa del riconoscimento, ma anche di un giudizio; de Pisis protagonista e poi organizzatore di ricevimenti, feste in maschera, balli, dove raffinatezza ed eccesso, come spesso accade, s'intrecciano, fino a rendersi indistinguibili.

De Pisis possedeva un bagaglio di suggestioni giovanili intrise di estetismo, decadentismo e simbolismo che avrebbe rilasciato i propri effetti a lungo. La sua personalità – ricorda Gregorio Sciltian – "emanava un fascino che proveniva da una vecchia civiltà, erede di un'aristocrazia decadente, d'una grande tradizione in declino che confinava quasi con la follia"[5] e pertanto non poteva che disegnare per sé l'abito dell'uomo eccezionale, dell'artista sensibile alla lezione di Wilde (dedicatario, nel 1918, di *Wildismo*), cui spetta rendere la vita un'opera, mettendo continuamente in scena il proprio personaggio, finanche – seppur, qui, evidentemente, suo malgrado – il pittore malato e sofferente in clinica, con le mani tremolanti, raccontato e fotografato dai rotocalchi, negli anni Cinquanta, per nutrire un'Italia finalmente rinvigorita e bramosa di cinica curiosità.

Ho voluto accennare, in premessa, a questi aspetti, forse laterali, per rendere più evidente la tensione di Filippo de Pisis verso il teatro, la musica, il balletto, in seguito anche il cinema, che si è alimentata attraverso un'onnivora, mai episodica curiosità intellettuale e l'adesione del grande ferrarese al profilo dell'artista "nuovo", "moderno", capace di gestire diversi linguaggi e, da critico, d'intervenire autorevolmente nei vari campi espressivi, orientandone il corso. Anzi, animato dal dovere di correlarli produttivamente, nel segno di un'arte che deve essere "totale". Mentre, bambino, impara a dipingere sotto la guida di Edoardo Domenichini, de Pisis organizza piccole rappresentazioni teatrali per i fratelli, forse coinvolgendo l'amico Giuseppe Ravegnani, che, a sua volta, ne ricorda l'originale, poetica partecipazione a una variopinta festa di carnevale. Nel 1916, durante il suo primo viaggio a Roma, conosce Anton Giulio Bragaglia e, presso il Teatro degli Indipendenti, tiene conferenze sul teatro[6], mentre, in una

3 Lionello Fiumi, *Li ho veduti così. Figure ed episodi nella Verona della mia adolescenza*, Edizioni di "Vita Veronese", Verona 1952, pp. 141-142.

4 Filippo de Pisis, *Adamo o dell'eleganza. Per una estetica nel vestire*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Edizioni L'inchiostroblu, Bologna 1981, p. 25.

5 Gregorio Sciltian, *Mia avventura*, Rizzoli, Milano 1963, p. 339.

6 Cfr. Sandro Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996, p. 202. Mi sono avvalso di questo testo, divenuto imprescindibile, per altre informazioni di natura biografica qui riportate.

stanza d'albergo, inizia a comporre atti unici di teatro futurista sintetico[7], che pur rimarranno un'eccezione nella sua versatile produzione letteraria.
In quest'ottica, inoltre, assume un particolare significato l'incontro con Edward Gordon Craig, il grande attore, regista, disegnatore e teorico del teatro, avvenuto nell'estate del 1920. Devo senz'altro ricordare che, a quella data, Craig, nato nel 1872 (dalla famosa attrice Ellen Terry e dall'architetto Edward William Godwin, che peraltro fu un innovatore nel campo dell'allestimento scenico[8]), era una figura affermata e carismatica del teatro internazionale, già passata attraverso il decisivo incontro con Isadora Duncan, che Craig vide danzare, per la prima volta, nel dicembre 1904, le esperienze fiorentine dell'Arena Goldoni e molto altro ancora. Sua sorella, Edith, aveva esordito nel 1899 come costumista teatrale nella compagnia del teatro Lyceum, del grande attore Henry Irving, compagno della madre, col *Robespierre* di Sadoul. Ebbene, il giovane de Pisis, in vacanza con la famiglia a Rapallo, presso la villa dell'amico sindaco cattolico (dal 1910 al 1922), conte Lorenzo Ricci, figura di spicco nell'ambito di quell'Opera dei Congressi alla cui azione il padre Ermanno, il potente conte Giovanni Grosoli e, più in generale, il movimento cattolico ferrarese contribuirono in modo energico, fa la conoscenza di Craig, che allora alloggiava nel Villino Chiaro, vicino a Max Beerbohm, e ne scrive tempestivamente[9] a Olga Signorelli, l'amica russa, traduttrice ed esperta di teatro (nonché biografa della comune conoscenza Eleonora Duse[10]), nel cui salotto era stato accolto durante il soggiorno romano e dove lo stesso Craig, talvolta, segnava presenza. L'incontro, beninteso, non prova alcuna affinità o, men che meno, rivela un'ascendenza, dal momento che s'inserisce in una socialità culturale che de Pisis ha sempre coltivato intensamente e che chiama in causa l'inesauribile, onnivora abilità dell'artista di assorbire qualunque suggestione, anche se l'appunto stilato alla fine del periodo romano, nel 1925, che rimanda a pur vaghissime "teorie di Gordon Craig"[11], almeno quanto la conferenza tenuta per Bragaglia su Craig[12], lascia comunque supporre un'adesione forse più consapevole all'esperienza artistica e al contributo reso dal drammaturgo inglese. Tutto questo fino all'impegno diretto di de Pisis nell'opera e nel balletto, a partire dal 1934.

La collaborazione con Vittorio Rieti

Se, in de Pisis, pittura e scrittura, attività complementari e inscindibili, hanno generato un conflitto profondo risolto, benché solo apparentemente, dopo il trasferimento a Parigi, col prevalere della

7 Filippo de Pisis, *Diciotto atti unici. Teatro sintetico di Filippo De Pisis*, in "Sipario", a. XII, n. 260, dicembre 1967, pp. 97-100 e Id., *Futurismo, dadaismo, metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, "Quaderni della Fondazione Primo Conti", n.s., 1, Libri Scheiwiller, Milano 1981, pp. 20-51.

8 Cfr. Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois Press, Carbondale-Edwardsville 1987 e Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Firenze 1961.

9 Filippo de Pisis, *Lettere a un'amica. 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1952)*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967, p. 55: "[…] Anch'io qua da quasi due mesi non parlo se non con pescatori e con gente umile. L'unica persona con cui scambiai alcune idee fu Gordon Craig, uomo assai intelligente" (lettera n. 10, 11 agosto 1920, Villa Ricci-Castagneto, Rapallo).

10 Cfr. Olga Resnevic Signorelli, *La Duse*, Signorelli, Roma 1938. Su Olga Signorelli, si veda anche *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di Elda Garetto e Daniela Rizzi, Europa Orientalis, Salerno 2010.

11 Cfr. S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 191.

12 Olga Signorelli scrive che de Pisis "ricordò le mie parole incoraggianti dopo una conferenza su Gordon Craig da Bragaglia, molti anni prima, accolta da sogghigni e commenti ironici. Erano ben pochi allora in Italia a conoscere il nome di quel grande uomo di teatro. De Pisis lo aveva incontrato a Rapallo e ne aveva subito sentito l'originalità" (F. de Pisis, *Lettere a un'amica*, cit., p. 26).

più apprezzata e redditizia attività pittorica su quella letteraria, l'incursione nel mondo dell'opera e del balletto, che l'artista frequentò in modo episodico, servì forse ad assecondare una naturale curiosità e una mai sopita passione per lo spettacolo, ma diede risultati non determinanti, soprattutto se rapportati al contributo che altri – pensiamo a Prampolini, Cambellotti, Casorati, Guttuso, Picasso, Depero – resero alla scenografia e al teatro del Novecento, che divenne parte del loro bagaglio espressivo, nel segno di un'inesausta sperimentazione e di una produttiva ricerca di contaminazione.

Va infatti ricordato che, nel Novecento, "il passaggio dall'atelier al teatro offre a molti artisti gli strumenti ideali per creare soluzioni registiche dirompenti e per inventare scene e costumi in linea con il loro stile, svincolato però da ogni limite tecnico e spaziale"[13]. Paradigmatica, a riguardo, l'esperienza del Maggio Musicale Fiorentino, nato negli anni Trenta, che, sottolinea Paola Bignami, coinvolge significativamente "come scenografi e costumisti grandi artisti delle arti visive, pittori, scultori o grafici, anche alla loro prima esperienza teatrale"[14], a testimonianza della stretta coabitazione delle arti in quel contesto. E, per ogni artista, si tratta comunque di accettare una sfida impegnativa, che richiede il passaggio da un ruolo frontale, esclusivo, nel rapporto con l'opera a un lavoro più corale, che include anche quelle fasi "artigianali", esecutive, terminali, che servono a finalizzare, concretizzare l'idea di partenza: "il bozzetto uscendo dalle mani di artisti tanto valenti è bello come un quadro, ma lascia lo spettatore incapace di indovinare i rapporti formali e i colori dei costumi e come sarebbero stati realizzati. Spesso, in verità, il grande artista chiamato a diventare scenografo e costumista ha suggerito uno stile, una chiave espressiva lasciando ai tecnici del teatro e alla loro esperienza il compito di trasformare un'idea in un costume indossabile"[15].

Nel 1934, dicevamo, de Pisis riceve la proposta di realizzare le scene per *Teresa nel bosco*, di Vittorio Rieti, destinato al terzo festival di musica contemporanea di Venezia. Compositore oggi non sufficientemente ricordato, Rieti, nel corso della sua attività, collaborò con grandi artisti per la realizzazione di scene e costumi, a iniziare da Giorgio de Chirico. Diaghilev aveva infatti scelto de Chirico come scenografo e costumista per il balletto *Le Bal*, rappresentato nel 1929, durante l'ultima stagione dei *Ballets Russes* (e anno della morte dello stesso Diaghilev). Fu una tormentata gestazione, che si protrasse dal 1926 al 1929 e si concluse con la rappresentazione, per la prima volta, a Montecarlo, il 7 maggio 1929, con la coreografia di George Balanchine. Va altresì detto che, in precedenza, il balletto corale *Barabau*, composto da Rieti, sempre per Diaghilev (fu il primo dei due scritti per i *Ballets Russes*), nel marzo 1925, ed eseguito per la prima volta a Londra, al Coliseum Theatre, l'11 dicembre 1925, aveva avuto la coreografia del medesimo Balanchine, ma le scene e i costumi di un altro grande pittore, Maurice Utrillo. Oltre a de Pisis, il compositore lavorò con l'amico Corrado Cagli, con Dorotea Tanning, per *The Night Shadow* (1941), e Fernand Leger, quest'ultimo impiegato per il balletto *David Triomphant*,

13 Massimiliano Capella, *Dall'atelier al palcoscenico. Da Picasso a Pomodoro e oltre*, in *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso. Scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma*, a cura di Massimiliano Capella, Silvana Editoriale, Milano 2007, p. 41. Si segnala anche l'importante mostra *Artisti all'Opera. Il Teatro dell'Opera di Roma sulla frontiera dell'arte da Picasso a Kentridge 1880-2017*, a cura di Gianluca Farinelli, Antonio Bigini e Rosaria Gioia, attualmente in corso e aperta fino all'11 marzo 2018 presso il Museo di Roma.

14 Paola Bignami, *Storia del costume teatrale*, Carocci, Roma 2005, p. 225.

15 *Ibidem*.

eseguito, la prima volta, al Théâtre de l'Opéra di Parigi nel maggio 1937, sotto la direzione di J.E. Szyfer e con la coreografia di Serge Lifar, che ne fu anche interprete. Ricci, tra l'altro, fu corrispondente e poi amico di Alfredo Casella, incontrato intorno al 1918.

Nel 1933, dunque, la direzione del festival di Venezia aveva proposto a Rieti "la composizione di un'opera lirica da mandare in scena l'anno successivo. Il compositore si mise così al lavoro per la stesura del libretto e della musica di *Teresa nel bosco*, in un atto. Il lavoro, un dramma borghese di carattere simbolico, ebbe un'accoglienza, da parte della critica e del pubblico, quasi unanimemente negativa"[16]. Si trattava di un'opera in un atto, si è detto, diviso in tre scene. Nell'unica rappresentazione veneziana, al Teatro Goldoni, il 15 settembre 1934, direttore fu Hermann Scherchen, regista Boris Kochno e scene, appunto, di de Pisis.

> I personaggi dell'opera sono: Teodoro (baritono); Teresa, sua moglie (soprano); Gianni e Anna, figli di Teodoro e Teresa, bambini (mezzo-soprani); Francesco, vecchio servitore (basso); Luigi, guardiaboschi (tenore); animali del bosco (mimi).
> La prima scena è ambientata in una sala da pranzo borghese di una casa di campagna. Teresa, dopo un'ennesima giornata di contrasti e di tensioni con il marito ed i figli, stanca delle beghe familiari e di una vita frustrata e senza poesia, decide, a sera, di abbandonare la casa e di inoltrarsi nel bosco che la circonda.
> La seconda scena si svolge nel bosco dove Teresa ha fatto amicizia con gli animali con i quali si suppone abbia trascorso qualche tempo. La sua vita è finalmente serena e felice quando arriva il guardiaboschi Luigi che, dopo aver a lungo insistito, la convince a tornare a casa dove la accompagna. Gli animali che all'arrivo del guardiaboschi fuggono, riappaiono dopo che Luigi e Teresa si sono allontanati, rimanendo molto delusi.
> La terza scena è come la prima. Teresa, ritornata a casa, accetta di nuovo la propria monotona ed insignificante vita. La sua evasione non rimane altro che un lontano sogno[17].

Come si può facilmente intuire seguendo lo svolgimento del tema, l'accoglienza che la critica riservò a un'opera comunque non ritenuta tra le migliori di Rieti e bocciata anche da Stravinsky potrebbe aver risentito di quel "pregiudizio ideologico" cui fa cenno Ricci, soprattutto se le critiche insistono con eccessiva severità, più che su aspetti artistici, sull'idea di fondo, ritenuta ambigua e, in qualche modo, destabilizzante.

> Dell'opera di Rieti noteremo soltanto la infantile puerilità dell'idea e la scarsa e ambigua inventiva adoperata per esprimerla.
> *Teresa nel bosco* vuole descrivere il malessere e l'inquietudine d'una donna d'oggi di fronte alla convenzionale mediocrità del marito, in mezzo alle bizze e a giochi di due bambini capricciosi. Nel libretto, scritto anch'esso dal musicista, tutto rimane però ad uno stato cronistico senza che l'atmosfera riesca a sollevarsi sino a diventar poesia vera. Dove viene operato un tentativo di trascendere e illuminare la meschina realtà (l'*evasione* di Teresa che

16 Franco Carlo Ricci, *Vittorio Rieti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 77-78.
17 Ivi, pp. 77-78, n. 20.

> si rifugia tra gli animali del bosco) si naufraga nel ridicolo e nella caricatura. La musica di Vittorio Rieti, identificata anni fa in uno col movimento *neo-classico*, vorrebbe ora arricchire i suoi giochetti con una sostanza più umana. Ne risulta un tono ambiguo e indeciso che sembra tenere del romantico-verista, per le effusioni orchestrali e i tentativi di canto di cui è farcita. L'esito fu quantomai burrascoso; canzonature e risate da parte della maggioranza del pubblico; qualche applauso degli amici, alla fine[18].

De Pisis accetta la commissione e, il 9 giugno 1934, comunica all'amica ferrarese Nina Vendeghini di aver "quasi finito le scene"[19]. Il 6 agosto, Rieti gli scrive da Sanremo, comunicandogli che "le scene saranno eseguite a Milano dal pittore Grandi della Scala. Gli consegnerò io stesso i bozzetti il mese prossimo, e spero che ci sarà anche Kochno per dargli le istruzioni necessarie. Intanto Lualdi mi ha chiesto le fotografie dei bozzetti per la pubblicità"[20]. Infine, il 26 settembre, in una lettera a Bonuglia, de Pisis si lamenta per l'ingiusta accoglienza ricevuta dall'opera, troppo sofisticata e innovativa per essere compresa: "Il mio décor per Rieti era grazioso ed è piaciuto alle persone di buon gusto: ai più però è sfuggita l'importanza di certe trovate tecniche. Insistendo su questa linea si potrebbero avere risultati ottimi"[21]. I bozzetti della *Teresa nel bosco*, che sarebbero stati regalati da de Pisis a Letizia Pecci Blunt, sono in seguito confluiti, grazie a una donazione, nelle raccolte della città di Milano[22].

A seguire, nel 1941, de Pisis firma le scene per *Bastien und Bastienne*, *singspiel* d'ambientazione pastorale composto, nel 1768, dal dodicenne Mozart, che venne rappresentato il 12 aprile, al Teatro delle Arti, in via Sicilia, a Roma. Da pochi giorni, de Pisis aveva occupato il nuovo appartamento milanese di via Rugabella 11 ed era impegnato in un'intensa vita sociale. In quel periodo, dipinge, ma non sappiamo se per conseguenza o semplice suggestione, un energico quadro inneggiante al geniale musicista, dal titolo, direi, inequivocabile: *W Mozart!*

De Pisis, Casella, *La rosa del sogno*

Poco tempo dopo, nel 1943, de Pisis, realizza per il Teatro dell'Opera di Roma i bozzetti destinati a scene e costumi del balletto neoromantico in un atto *La rosa del sogno*, di Alfredo Casella, e, in

18 *Terzo Festival di Musica a Venezia*, in "Emporium", vol. LXXX, n. 478, ottobre 1934, p. 223 (a p. 221, riproduzione dello scenario per il secondo quadro).

19 Cfr. S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 290.

20 Ivi, p. 291. Sul rapporto con Boris Kochno, ricordiamo che Pisis incontrò lo storico collaboratore di Diaghilev anche in seguito. Il 27 settembre 1947, dopo aver assistito al *Balet des Champs Elysées*, creato dallo stesso Kochno con Roland Petit nel 1945, che aveva rappresentato alla Fenice di Venezia *Le jeune homme et la mort*, di Cocteau, organizza una festa in onore dei ballerini: "[…] L'altra sera (c'era donna Olga [Signorelli] in pizzi neri e fermaglio di granata) ho dato alla 1 di notte un bel ricevimento per i ballerini e ballerine dei *Champs Elysées* che ànno ballato alla Fenice. Lo champagne correva a rivoli. Rose e fiori dappertutto. Due, rosa tenero, in mano ai mori di bronzo sul cassone L. XVI. Focaccine calde di mille *feuilles* con *fromage*. Millos, Boni Kokno, il mirabile ballerino Babillée (diventerà il 1° del mondo) etc. … 30 persone" (*Lettere di de Pisis 1924-1952*, introduzione e note di Demetrio Bonuglia, Lerici Editori, Milano 1966, p. 102, Venezia, 30 settembre 1947-S. Bastian 1709 D.D.).

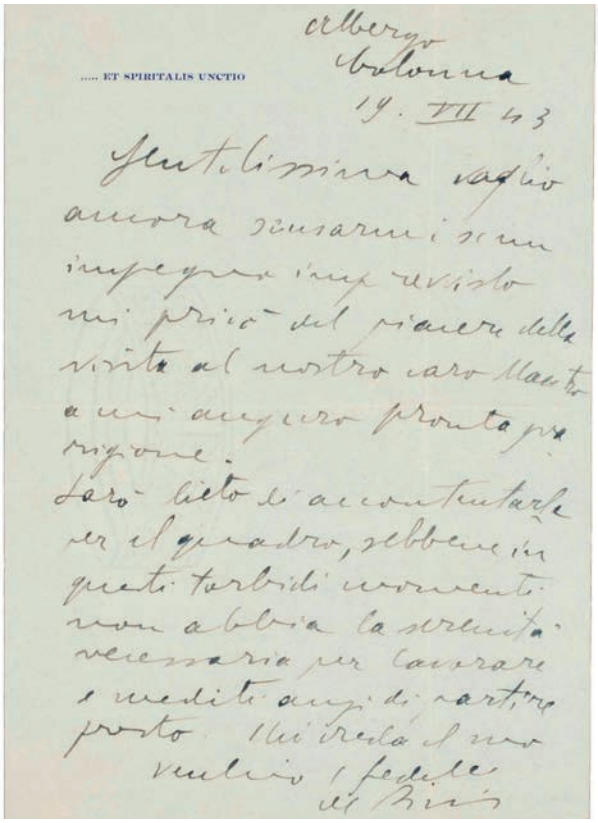
21 Cfr. S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 293.

22 A queste donazioni va affiancata la più recente, frutto di un altro atto di mecenatismo privato. Intendiamo riferirci alla serie di scenografie ideate da de Pisis per l'opera *Teresa nel bosco* di Vittorio Rieti, del 1934, esposte nella mostra di opere su carta del maestro organizzata alla Galleria d'Arte Moderna nel 1985 (Mercedes Garberi, *Un artista, una città*, in *De Pisis a Milano*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 13 giugno-13 ottobre 1991], a cura di Claudia Gian Ferrari, Mazzotta, Milano 1991, p. 12).

1a-b. *Cartolina illustrata di Filippo de Pisis a Yvonne Casella Muller*, Parigi, 31 ottobre 1931, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, L.2813

questa esperienza, come nelle precedenti, per certi versi affini, l'artista pare entrare in confidenza con la dimensione magica, fantastica, favolistica del tema. Anche nella *Rosa del sogno*, infatti, protagonista è lo spazio naturale – qui del giardino –, che evoca subito il bosco in cui fugge, per salvarsi, Teresa, a suo modo avvolto in un'atmosfera rarefatta (oltre naturalmente allo scenario campestre in cui si muovono Bastiano e Bastiana).

A quell'epoca, tra de Pisis e Casella esistevano una relazione consolidata e una stima reciproca, che facevano del musicista un raffinato conoscitore delle opere del pittore e del pittore un ammiratore dell'attività culturale, nel suo complesso[23], e della produzione musicale, in particolare, del compositore torinese. Cito, a titolo di esempio, un biglietto su carta intestata *Pulcriora latent*, spedito a Casella dalla residenza romana di via Monserrato 149, datato 17 marzo 1924, in cui de Pisis si dichiara *ammiratore fervente*[24] di Casella. I due condividono naturalmente Parigi e gli ambienti culturali della capitale francese, che Casella frequentava già da molto tempo prima, dal 1896. Parigi non è stata certo estranea all'intensa fascinazione che teatro e balletto avevano potentemente esercitato sugli artisti visivi nella prima metà del secolo[25].



2. *Lettera di Filippo de Pisis a Yvonne Casella Muller,* Roma, 19 luglio 1943, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, L.2814

23 Si veda il rapporto con "Ars Nova", rivista della Società Italiana di Musica Moderna, uscita per la prima volta nel luglio del 1917 e diretta da Casella. Cfr. *Documenti. Savinio, Casella, De Pisis*, a cura di Francisco Rocca, in "Paragone", LX, 114-115-116, luglio-agosto 2014, pp. 53-73.

24 *Corrispondenza D-Corrispondenza di Filippo de Pisis a Alfredo Casella e Yvonne Muller Casella*, L. 2180, busta XIII, fascicolo 4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Ringrazio il dott. Francisco Rocca per la collaborazione fornitami.

25 Cfr. *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, (Atti

De Pisis, inoltre, conosceva sia la pianista Hélène Kahn, prima moglie di Casella[26], che Yvonne Muller Loeb[27] (figg. 1a-b, 2).

La musica di Casella entrò anche a far parte della vasta riflessione sulle arti che il giovane de Pisis, allora solo scrittore e studioso, sviluppò negli anni immediatamente seguenti la prima guerra mondiale e che doveva includere anche la musica. Senza entrare nel merito del rapporto fra de Pisis e la musica, può comunque essere interessante sapere che uno dei primi saggi da lui pubblicati, forse il primo in assoluto, riguardava proprio il nesso musica-arti figurative[28]. Come ho già avuto modo di scrivere in altra sede, occupandomi dell'opera letteraria di de Pisis, l'artista si pone infatti quale scrittore di "cose d'arte" che, in autonomia dal pittore, è impegnato a decodificare e giudicare i vari linguaggi del mondo dell'arte.

Non è estraneo a questo rapporto con Casella quanto accadde nel 1918. Nell'agosto di quell'anno, infatti, in vacanza sulla costa tirrenica, de Pisis va a Viareggio dove, dal 15 al 30 agosto, presso il celebre Kursaal, si teneva la mostra sulla pittura d'avanguardia italiana organizzata da Enrico Prampolini, alla quale partecipavano, testimoni dell'arte futurista e metafisica, dodici artisti: Primo Conti, Achille Lega, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, Moses Levy, Maria, Amadore e Teresa Porcella, Marino Tartaglia, Lorenzo Viani e lo stesso Prampolini. De Pisis si stava allora occupando di letteratura "d'avanguardia" e aveva appena favorevolmente recensito il "difficile" *Hermaphrodito* di Alberto Savinio[29]. In occasione dell'inaugurazione, tiene una lunga conferenza introduttiva sull'arte, pubblicata in seguito col titolo *Pittura moderna*, che dedica ad Alfredo Casella. A Casella, dunque, de Pisis associa in modo chiaro un testo finalizzato a passare in rassegna le ultime tendenze, riconducibili "a quell'arte che vien detta di *avanguardia*", tra futuristi, postfuturisti e artisti con un carattere "personale", dove Carrà e de Chirico spiccano, conferendo valore di novità alla nuova arte metafisica, nuova pittura, la cui

del Convegno internazionale di studi, Venezia, 13-15 maggio 1992), a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1994. Alberto Jona (*Voyage autour de Savinio*, pp. 325-330), attraverso Savinio, ricorda la passione per il teatro e il fascino del palcoscenico (balletto, melodramma, circo), esercitato su tutti gli artisti della Parigi di inizio secolo, da Picasso a Stravinsky, da Casella a Savinio. Utile, per il nostro discorso, il riferimento al "fare artistico" di Savinio, "fatto di teatralità" (p. 328).

26 F. de Pisis, *Lettere a un'amica*, cit., pp. 76-77: "Vado spesso al Louvre e penso a degli studi veri su certi antichi. Ò visto anche M. Casella, sono stato a prendere il tè nel suo salottino intimo e caro. È donna molto intelligente e simpatica. Le vuol molto bene. Da Doderet, ieri, (il traduttore e l'amico di D'Annunzio) ò visto un bellissimo ritratto della Duse, e ò pensato anche a Lei" (lettera n. 23, domenica 10 maggio 1925, Hotel Hesperia, Avenue de Suffren 149, Parigi).

27 *Corrispondenza D-Corrispondenza di Filippo de Pisis a Alfredo Casella e Yvonne Muller Casella*, L. 2813, busta XIII, fascicolo 4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Cartolina a colori scritta su recto e verso, raffigurante Saint-Denis, vista della parte interna *de la Caserme* ("sembra Utrillo", annota de Pisis), inviata da Parigi il 31 ottobre 1931 a *Madame Casella*, via Nicotera 5, Roma. De Pisis afferma di aver inviato a parte un disegno e un estratto dell'*Arte* (senza altre specifiche). Per de Pisis, il disegno potrà essere valorizzato adeguatamente con un passepartout bianco di dieci centimetri, per coprire piccole macchie, e un vetro. Si augura di rivederla a Roma la primavera seguente e chiede di porgere i suoi saluti a Olga Signorelli; *Corrispondenza D-Corrispondenza di Filippo de Pisis a Alfredo Casella e Yvonne Muller Casella*, L. 2814, busta XIII, fascicolo 4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Lettera del 19 luglio 1943, su carta intestata *…et spiritalis unctio*, indirizzata dall'Albergo Colonna di Roma alla *Signora Ivonne Casella*. Si scusa se un impegno imprevisto lo ha privato del piacere della visita a Casella e si augura pronta guarigione. Si dice inoltre lieto di accontentare Yvonne "per il quadro", sebbene "in questi torbidi momenti non abbia la serenità necessaria per lavorare e mediti anzi di partire presto".

28 Filippo de Pisis, *Musica e strumenti nelle arti figurative. I. Lo strumento come motivo ornamentale*, in "L'Orifiamma", 31 gennaio 1915, p. 1 e Id., *Musica e strumenti nelle arti figurative. II. Il senso musicale nelle figure e nelle espressioni*, in "L'Orifiamma", 15 febbraio 1915, pp. 1-2. "Si tratta di uno studio tendente ad analizzare l'utilizzo iconografico degli strumenti musicali nella decorazione del Rinascimento", scrive Lucio Scardino, attraverso l'esame di quadri e sculture in cui appaiono strumenti musicali (*Filippo de Pisis pubblicista. Le collaborazioni ai giornali ferraresi (1915-1927)*, a cura di Lucio Scardino, Liberty House, Ferrara 1997, p. 59). Sul tema, si vedano anche: Filippo de Pisis, *Alcuni strumenti della Raccolta del Museo Civico di Bologna*, in "L'Orifiamma", 15 agosto 1915, pp. 1-2 e Id., *I più antichi strumenti che si conoscano*, in "L'Orifiamma", 30 settembre 1917, pp. 1-2.

29 Filippo de Pisis, *"Hermaphrodito" di Alberto Savinio*, in "Gazzetta Ferrarese", 26 maggio 1919, p. 2. Cfr. Id., «*Hermaphrodito*» di Alberto *Savinio*, in *Futurismo, dadaismo, metafisica…*, cit., pp. 130-136.

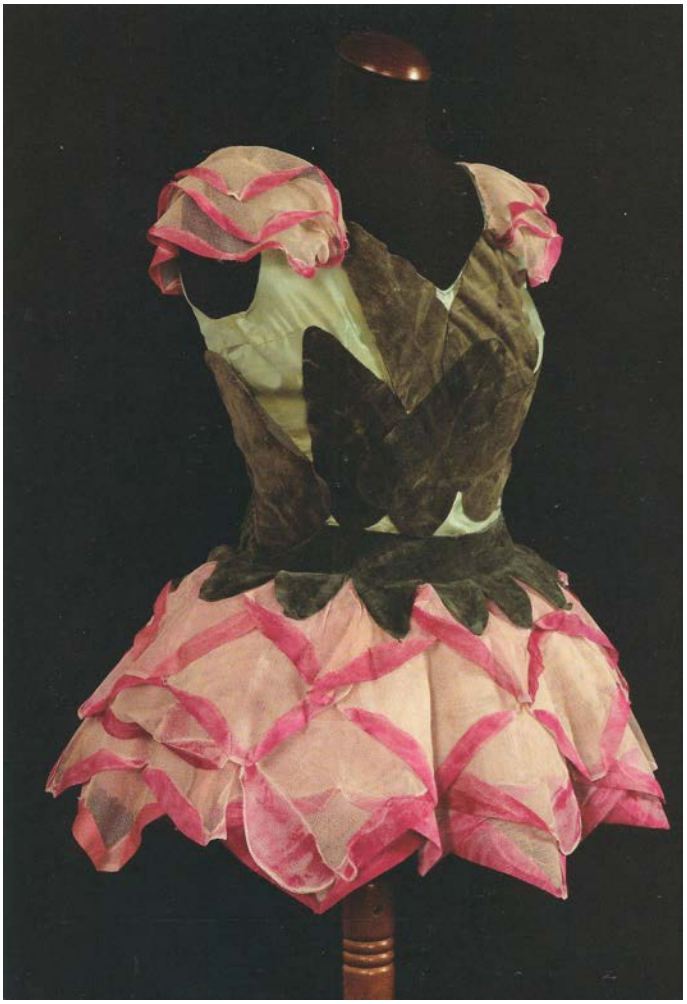
3. Foto dell'allestimento de *La rosa del sogno*

nascita de Pisis collocava proprio a Ferrara, sotto gli auspici dell'autoproclamatosi primo teorico della scuola metafisica ferrarese[30]. Va tuttavia notato che il testo della conferenza fa solo un cenno a Casella, peraltro obbligato, nell'associazione del musicista con Depero: "Sebbene si firmi futurista, più complesso e con l'accenno a caratteri ch'io chiamerei *post-futuristi* è un giovane e tenace lavoratore, *Fortunato Depero*: l'ormai noto ideatore dei 'Balli plastici' con musica di Casella e Malipiero che tanto interessamento hanno riscosso dalla critica e l'inesauribile e geniale creatore dei costumi per i 'balletti russi' di Igor Strawinski"[31].

Così, l'occasione per una prima, prestigiosa, seppur tardiva, collaborazione con Casella viene offerta a de Pisis dai bozzetti per *La rosa del sogno*, alla cui coreografia avrebbe atteso Aurel Milloss, ballerino e coreografo di origine ungherese, che si era stabilito a Roma nel 1938 e dirigeva, in quel periodo, il balletto del Teatro dell'Opera di Roma (ne fu direttore dal 1938 e fino

30 Id., *Pittura moderna*, Taddei-Neppi, Ferrara 1919 e Id., *Pittura moderna*, in *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 136-138: "Questa pittura (che viene dai loro autori chiamata *metafisica* ed è uno dei più importanti atteggiamenti post-futuristi, destinato a salire a grande altezza) è invece del tutto fuori della tradizione ed à il valore di una vera e propria invenzione. Nessun riferimento dunque alle opere dell'arte di tradizione, e soprattutto nessun richiamo preciso e fotografico della realtà. Gli stessi titoli mitici e spirituali delle opere indirizzano l'osservatore alle sfere dell'irreale. [...] Ecco come questa nuova arte, che per intenderci chiamerò *metafisica*, ha, come dissi, il valore di una scoperta che allarga smisuratamente, con atto quasi subcosciente, le barriere del conoscibile. Le cose neglette risorgono e cose impensate e nuove s'affacciano agli occhi del ricercante per la delizia dei compagni".

31 Ivi, p. 133.

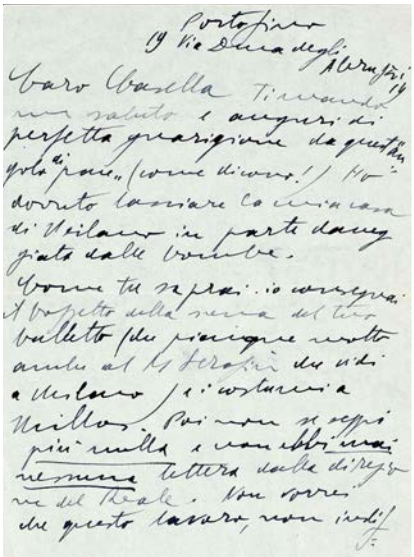


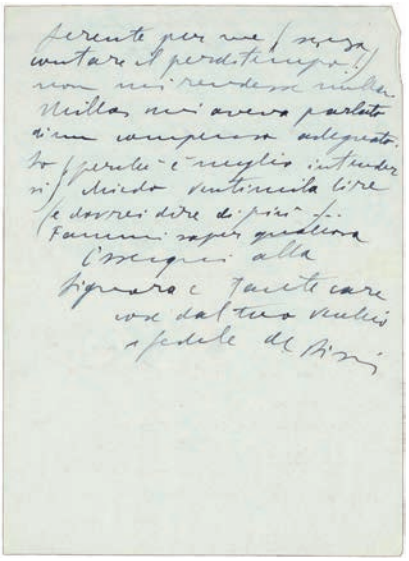
4. Corpino in seta con foglie in velluto verde, gonna in tulle di cotone rosa, profili dipinti, per *La rosa del sogno*, 1942-1943

al 1945, poi ancora dal 1966 al 1969). Milloss fu "la figura più importante del rinnovamento del balletto" moderno in Italia e "la sua duplice formazione, espressionista con Laban e accademica con Nicola Guerra e Cecchetti, lo portò ad elaborare uno stile personale, intriso della sua vasta cultura in molti campi del sapere artistico. La sua ampia produzione fu eterogenea dal punto di vista tematico, ma molto compatta nella ricerca di uno stretto rapporto fra espressione coreica e musica, nella sintesi fra sperimentalismo e accademismo, e nella concezione unitaria delle arti nel teatro di danza"[32]. Inoltre, è proprio del lavoro di Milloss, soprattutto negli anni di collaborazione con il Teatro dell'Opera di Roma, l'insistere sull'interazione, in un'ottica di sintesi, tra pittori, musicisti, coreografi. Il balletto, che rinnovava la collaborazione con Casella, dopo l'esperienza de *La giara* (1939), è una sorta di rielaborazione del *Divertimento per orchestra su musiche di Nicolò Paganini op. 65*, la *Paganiniana*, eseguita, per la prima volta, a Vienna, il 14 aprile 1942 e destinata al successo. A quel riferimento esplicito la musica di Casella somma altri temi paganiniani, come quello dei *Capricci* per violino, dei *Quartetti* per viola, violoncello e chitarra, o delle *Sonatine* per violino[33].

L'atmosfera romantica, fantastica, creata da Milloss e Casella vincolava il lavoro di de Pisis, la cui sensibilità poteva tuttavia agevolmente entrare in sintonia con i personaggi e l'idea di fondo. La scena, ambientata nel Giardino Magico, "dove qualunque essere umano che vi si avventuri è preso dai più strani e fantastici incantamenti"[34], vede protagonisti il Sognatore, accolto dallo Spirito del Giardino, e la bellissima Fata della Rosa, regina delle Fate Floreali, che lo fa perdutamente innamorare. Fiori di papavero sono trasformati in Fate Roselline, danzanti. Le danze, oltre al Sognatore e alla Regina, coinvolgono le fate e gli spiritelli del bosco. Aderendo dunque alla dimensione onirica del balletto, le scene di de Pisis "erano studiate come fondali ed

32 Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 182-183. Si veda anche Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996.
33 Cfr. *Libretto del Teatro Reale dell'Opera*, stagione lirica XVI, 1942-1943, anno XXI.
34 *Ibidem*.





5 a-b. Lettera di Filippo de Pisis ad Alfredo Casella, Portofino, 2 marzo 1943, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, L.2812

erano coerenti con le sue opere pittoriche, rarefatte ed aeree, nella ricerca di creare atmosfere luminose e di efficacia narrativa. Come nella pittura era estatico e semplificatore, ma i suoi bozzetti erano apprezzati più per i valori decorativi che drammatici"[35] (fig 3). I bozzetti vennero in seguito "riutilizzati per la *Nymphe de Diana* (o *Sylvia*), coreografia di Milloss (Festival di Venezia, 1948). Gli *Études symphoniques*, a Parigi, balletto di Kniaseff, su musica di Schumann, ebbero i suoi costumi"[36]. Ricorda Capella che gli arredi

> ispirati a elementi naturali e le figure dei danzatori vestiti di tutù-petali si fondono in una dimensione soave, onirica, di grazia assoluta, dominata da quel gusto per la bellezza che il pittore coltiva per tutta la sua carriera. Il sogno diventa quindi protagonista assoluto delle scelte di De Pisis che, attraverso un segno lieve e l'uso della tempera, produce figurini contraddistinti da una tavolozza carica, ricca di risonanze trasparenti, dov'è chiaramente percepibile la sua capacità di riprodurre la realtà attraverso immagini fantasticate[37].

Consapevole del fatto che la sua tecnica "mal si prestava a una traduzione tridimensionale", rileva inoltre Barilli, "nei costumi proposti per l'occasione l'artista ferrarese cerca di compattare l'immagine, trattandola alla stregua di un ortaggio o di un bouquet di fiori, ma imponendo comunque un freno, un limite ai suoi brividi, alle sue stoccate piene di estro, che tuttavia a tratti ancora guizzano e ridanno un palpito alle figure"[38] (fig. 4).

Materiali relativi al rapporto fra de Pisis e Casella, alle fasi di realizzazione delle scene e dei costumi, più in generale al balletto, si trovano presso il già citato Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che conserva l'importante archivio del compositore, tra

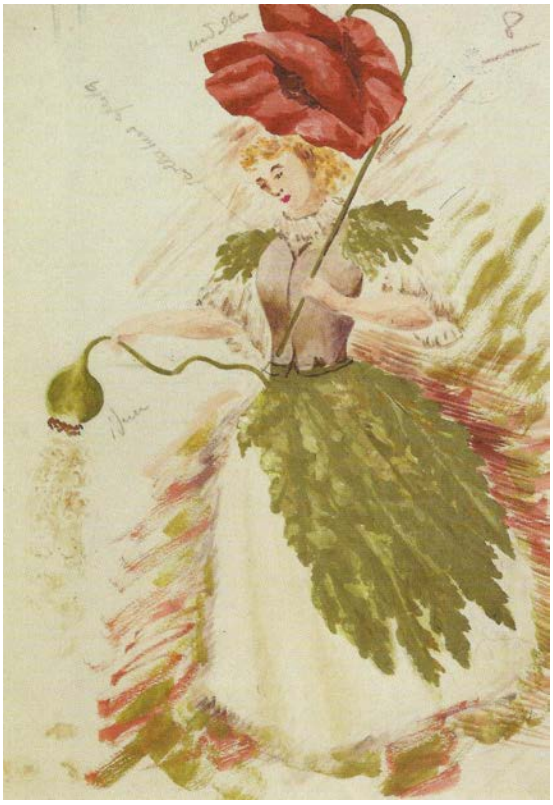
35 Mario Verdone, *Filippo De Pisis: incontri con il teatro*, in *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 197-199 (197).

36 *Ibidem*.

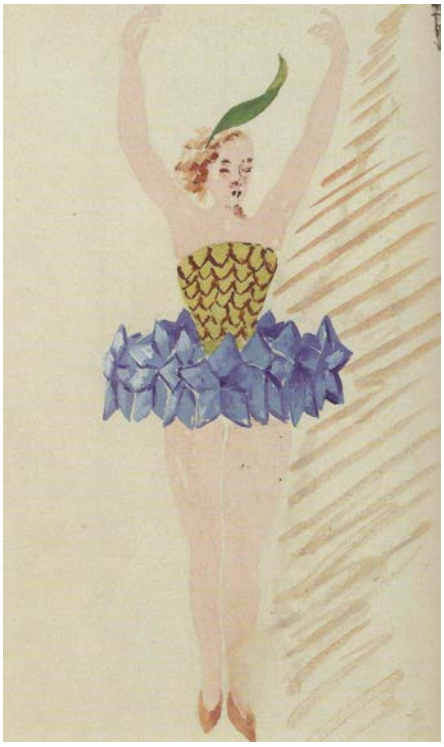
37 Massimiliano Capella, *Dall'atelier al palcoscenico. Da Picasso a Pomodoro e oltre*, in *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder*, cit., p. 49.

38 Renato Barilli, *Arte e Scenografia, un matrimonio che "s'ha da fare"*, in *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder*, cit., p. 31.

6. De Pisis, *Figurino per ballerina*, tempera su carta, 27 x 19 cm, 1943



7. De Pisis, *Figurino per ballerina*, tempera su carta, 27 x 19 cm, 1943



8. De Pisis, *Figurino per ballerina*, tempera su carta, 27 x 19 cm, 1943

9. De Pisis, *Figurino per lo Spirito del bosco*, tempera su carta, 27 x 19 cm, 1943

10. De Pisis, *Figurino per ballerino*, acquarello su carta, 27 x 19 cm, 1943

11. De Pisis, *Figurino per ballerino,* tempera su carta, 25 x 17 cm, 1943

corrispondenza, scritti, manoscritti musicali, programmi di sala, recensioni, testi critici, fotografie e altri documenti. Quanto riguarda de Pisis, a tratti collimante con gli stralci pubblicati anni fa da Zanotto (si presume ricavati dalle minute), non entra purtroppo nel merito delle questioni artistiche, ma rivela comunque alcuni aspetti del rapporto tra de Pisis e Milloss, nel quale anche Casella venne coinvolto.

Il 25 gennaio 1943, ad esempio, dalla casa milanese di via Rugabella, de Pisis scrive una lettera a Casella, in risposta a una missiva che lo stesso musicista gli aveva inviato e che era stata ricevuta a Venezia il 17. Evidentemente, Casella gli aveva chiesto di disegnare la copertina del balletto, che de Pisis si propone di realizzare secondo le modalità consuete, quelle adottate di solito per le copertine dei libri: un piccolo acquarello, senza però il disegno dei caratteri, che l'artista preferisce delegare alla tipografia. Per quanto riguarda i costumi e le scene, invece, de Pisis rinnova a Casella l'attesa di avere un primo contatto diretto con Milloss, presumibilmente a Venezia, per definire le linee guida del lavoro e agire di conseguenza[39]. Una chiosa sul compenso, da stabilire con il Reale, si trova in una successiva lettera, del 2 marzo, spedita a Roma da Portofino, località che de Pisis raggiunge a fine febbraio e dove alloggia, presso Rosa Fasce, via Duca degli Abruzzi 19.

39 *Corrispondenza D-Corrispondenza di Filippo de Pisis a Alfredo Casella e Yvonne Muller Casella*, L. 2811, busta XIII, fascicolo 4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Si veda anche S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 406: "Farei con gioia la copertina per il tuo balletto, ma il titolo etc. dovrebbero essere stampati. Io non so scrivere caratteri. Io farei un piccolo acquarello da riprodursi (come altre volte per copertine di libri etc.). Per i costumi e le scene poi attendevo (come ti ò telegrafato) una lettera dal Reale, e soprattutto la venuta di Milos che mi dovrebbe guidare nel lavoro".

12. De Pisis, *Figurino per il Sognatore*, tecnica mista su carta, 27 x 19 cm, 1943

13. De Pisis, *Figurino per ballerina*, acquarello su carta, 27 x 19 cm, 1943

Eccolo, ora, in quello che considera un "angolo di pace" (nonostante sia teatro della fuga e poi dell'annegamento del pappagallo Cocò), e vi si annoia, certo, ma la casa di Milano era stata danneggiata il 15 febbraio da un bombardamento e non poteva rientrarvi. Il bozzetto della scena e dei costumi era stato già consegnato a Milloss, ma da quel momento – lamenta il pittore – non ha più avuto notizie. De Pisis confessa a Casella che Milloss aveva garantito un compenso adeguato e che la sua richiesta era di ventimila lire: congrua, dato il non indifferente lavoro eseguito[40]. Altri riferimenti alla musica e all'azione coreografica compaiono nella corrispondenza di Casella, oltre che con Milloss, con Petrassi, Rognoni, Dallapiccola (figg. 5a-b).

Non priva d'interesse, infine, è l'essenziale rassegna stampa, fatta di ritagli conservati da Casella, della prima rappresentazione della *Rosa del sogno*, avvenuta il 16 marzo 1943[41], che ci permette anche di aver un parziale, ma indicativo segnale del primo impatto avuto sulla critica dal balletto e dal lavoro di de Pisis, a quasi dieci anni dalla *Teresa* di Rieti.

40 *Corrispondenza D-Corrispondenza di Filippo de Pisis a Alfredo Casella e Yvonne Muller Casella*, L. 2812, busta XIII, fascicolo 4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Si veda anche S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 408: "Come tu saprai io consegnai il bozzetto della scena del tuo balletto (che piacque molto anche al M. Serafin [Serafini *nell'originale*] che vidi a Milano) e i costumi a Millos. Poi non ne seppi più nulla e non ebbi mai nessuna lettera dalla direzione del Reale". Citato è il grande direttore d'orchestra Tullio Serafin, al quale il balletto è dedicato.

41 Interpreti: Attilia Radice (La Rosa), Guido Lauri (Sognatore), Ugo dell'Ara (Spirito del Giardino Magico), oltre al corpo di ballo del Teatro dell'Opera. Il manifesto della serata riporta: martedì 16 marzo 1943-XXI, ore 17, lo spettacolo di balletti *La Rosa del Sogno*, con indicato *Bozzetto della scena e figurini dei costumi di Filippo De Pisis / Realizzazione della scena di Alfredo Furiga*. A seguire: *Petruska* di Stravinsky, coreografato sempre da Milloss (bozzetti e costumi di Nicola Benois), e *Ungheria romantica*, quattro fogli d'album danzati di Milloss su rapsodie di Ferenc Liszt (bozzetti e costumi di Stefano Pekary).

Il paesaggio di De Pisis che fa da fondale ha tutti i pregi dei paesaggi che questo estroso pittore dipinge, ma perché una sola scena in uno spettacolo che dovrebbe essere variato come un sogno? Quale differenza però tra questo scenario unico e i molti che di solito accompagnano gli spettacoli con parole e canto![42];

Così come fuori di quella atmosfera, dico di quella musicale e di quella fantasia appaiono le scene ed i figurini di Filippo De Pisis. L'una di un metafisico aggrondato e fuori luogo: gli altri di gusto discutibile: sì che in quel giardino del sogno colore e profumo mancavano, e l'aria ristagnava opaca e falsa[43];

Quanto ai colori, la loro bellezza è merito naturalmente di Filippo De Pisis, che ne ha fatto una creazione di primitiva semplicità e genialità. Chè sul colore soprattutto è l'accento della vicenda scenica[44];

Il giardino magico era stato realizzato da Filippo De Pisis in uno scenario assai vasto il quale, nei suoi colori e nelle sue linee, esprimeva un vago senso di freschezza profumata[45] (figg. 6-13).

42 a.a., [senza titolo], "Popolo di Roma", 17 marzo 1943 in *Scritti su Alfredo Casella*, C. 1655, XLV.4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
43 l.f.l. [Lunghi Fernando Ludovico], *Tre balletti al Reale. "La Rosa del Sogno" di Casella*, "Giornale d'Italia", 17 marzo 1943 in *Scritti su Alfredo Casella*, C. 1653, XLV.4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
44 Giulio Cogni, *Tre balletti al Teatro Reale dell'Opera,* "Tevere", 18 marzo 1943 in *Scritti su Alfredo Casella*, C. 1656, XLV.4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
45 s., *Balletti al Teatro Reale con una novità di Casella*, "Tribuna", 18 marzo 1943 in *Scritti su Alfredo Casella*, C. 1659, XLV.4, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.