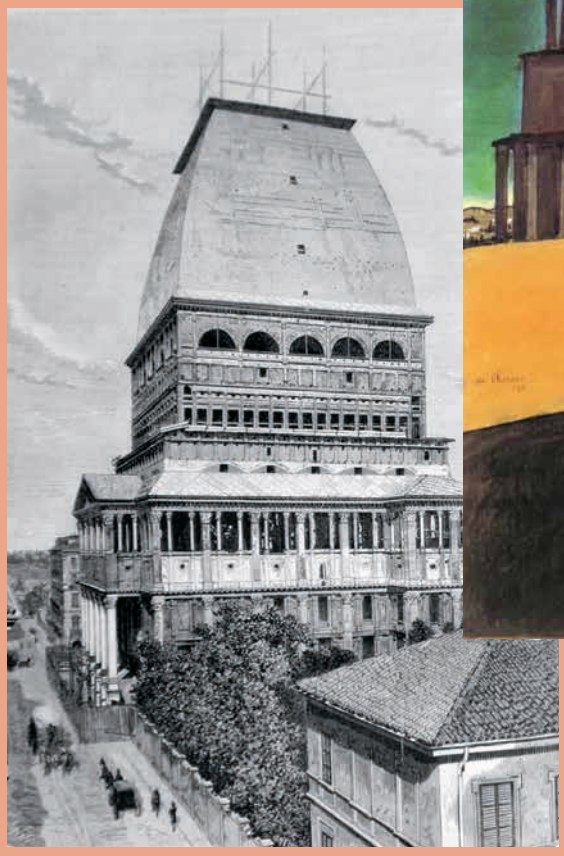
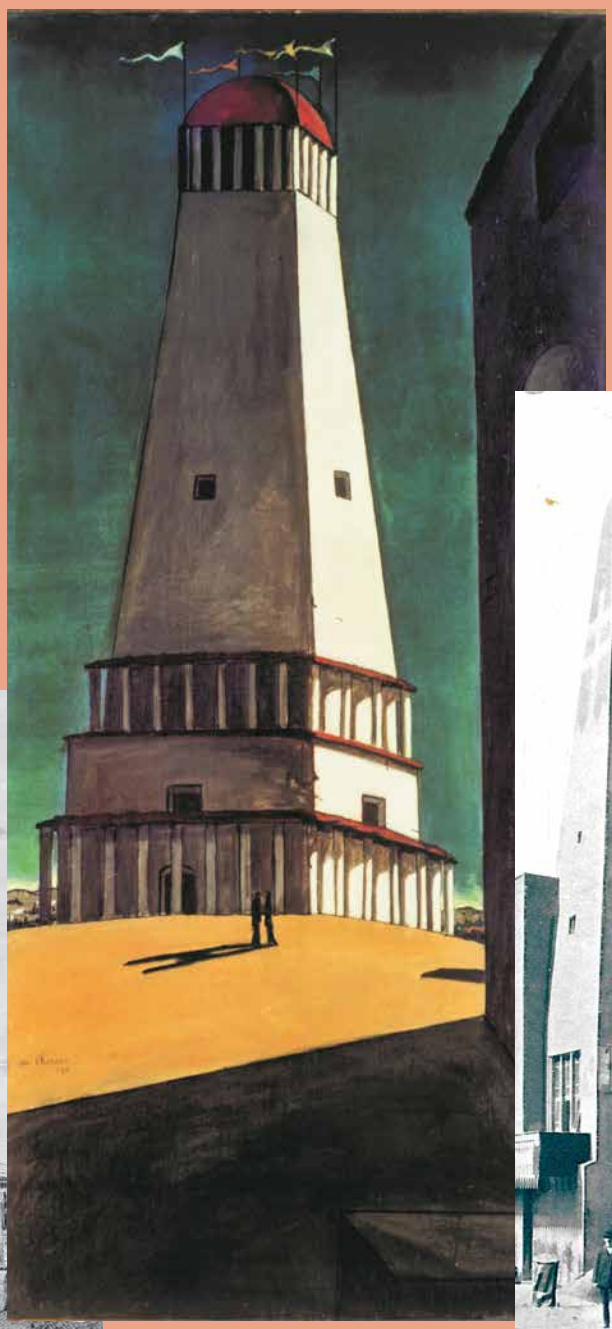
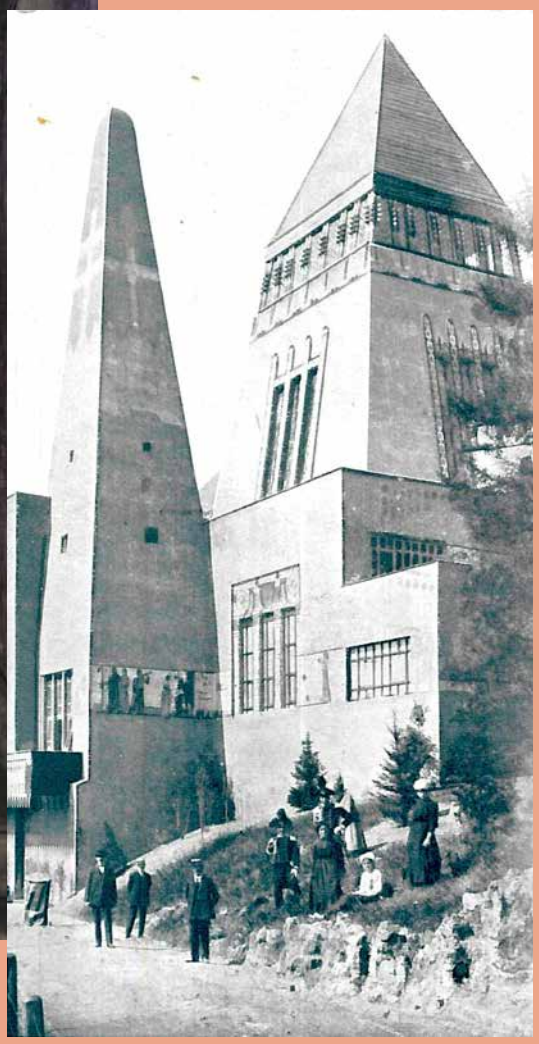






STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale

Anno VIII nn. 15-16
1 gennaio - 31 dicembre 2021

STUDI ONLINE

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci

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

Coordinamento editoriale
Emiliana Biondi

Redazione
Emiliana Biondi
Maria Rita Mastropaolo

Progetto grafico
Marco Strina

Impaginazione
Maria Rita Mastropaolo

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

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

5 **Paolo Baldacci**
Le lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz (una recensione d'obbligo)

12 **Paolo Baldacci**
Fabio Benzi, la rivista "Metafisica" e l'invenzione come categoria storiografica

16 **Paolo Baldacci**
Continuità e discontinuità tra il periodo milanese e il periodo fiorentino di Giorgio e Alberto de Chirico

26 **Paolo Baldacci**
La traduzione francese di *Ecce homo* e la ricezione del fenomeno della rivelazione da parte di de Chirico. Note su *L'Enigma dell'oracolo*, autunno 1909

31 **Paolo Baldacci**
La vie de Giorgio de Chirico, 1929, a firma Angelo Bardi (nota sulle lettere di de Chirico alla madre)

34 **Letizia Ughetto Monfrin**
"A Torino ci fermammo un paio di giorni". Appunti sul soggiorno torinese di Giorgio de Chirico, luglio 1911

44 **Nicol Maria Mocchi**
Arthur Pelka von Nordenstrahl, mallevadore dei fratelli de Chirico alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1910-1911

49 **Abstract e note biografiche**

Paolo Baldacci

Le lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz (una recensione d'obbligo)

Il numero 20-21 della rivista "Metafisica" (2021) prende spunto dall'acquisto[1] da parte della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, delle lettere e cartoline originali inviate da Gemma e Giorgio de Chirico[2] a Fritz Gartz tra luglio del 1908 e gennaio del 1911, per riaffermare come verità indiscutibile, con scritti di Paolo Picozza, Fabio Benzi e Lorenzo Canova, che l'arte metafisica sarebbe "nata"[3] a Firenze nell'autunno del 1910. Ammirevole attaccamento alle proprie opinioni, che non basta tuttavia per rendere credibile ciò che vuole dimostrare e riesce solo a dare un'ulteriore prova di metodo mistificatorio e anti scientifico. Ritengo avvilente e inutile controbattere ad affermazioni che occultano o truccano i documenti scomodi e si reggono su evidenze prive di fondamento o addirittura inventate, ma devo farlo perché ritengo un dovere dimostrare che l'edificio costruito da questi signori non regge a fronte di un onesto esame di tutta la documentazione disponibile[4].

Mancanza di visione storica, distorsione di documenti e traduzioni infedeli

Picozza afferma nel testo introduttivo di aver riprodotto le varie missive in alta risoluzione per dare agli studiosi "l'opportunità di poter finalmente comprendere in modo chiaro" ciò che de Chirico scrisse, anzi "mise nero su bianco", in quei documenti, e di aver aggiunto "per comodità di lettura e comprensione" una trascrizione "riga per riga" e "una libera traduzione in lingua italiana che vuole seguire il tono colloquiale della scrittura del Maestro" [sottolineature mie]. Aggiunge poi che la pubblicazione della busta della lettera del 26 dicembre 1910[5] "certifica" che la pittura metafisica ha avuto origine a Firenze nel 1910 demolendo la mia "fantasiosa teoria" che anticipava tutto all'autunno del 1909. Infine, a proposito di quanto ho sempre sostenuto riguardo alla partecipazione di Savinio alla costruzione della poetica metafisica, distorce in modo radicale il mio pensiero equiparandolo a quello di coloro che, settantacinque anni fa, affermavano

1. Galerie Bassenge, Berlin, Auktion n. 111, 18.04.2018, Autographen, Los 2286. Il lotto, andato invenduto, è stato acquistato dopo l'asta.

2. Del gruppo originale venduto il 17.05.1979 da Hartung & Karl (Auktion n. 2815, *Bücher, Autographen, Dekorative Graphik*, Los 2359, p. 308) faceva parte anche una cartolina postale di Alberto spedita a Gartz il 9 gennaio 1911, ma non sappiamo se anche questa sia stata acquisita dalla Fondazione perché non figura tra i documenti fotografati, trascritti e tradotti.

3. Bisognerebbe anzitutto stabilire cosa si vuole significare col termine, alquanto semplicistico, di "nascita": l'ideazione del primo quadro? la sua realizzazione? Oppure il processo di formazione di una poetica che, originata e poi nutrita di determinate letture portò, nell'arco di alcuni mesi, a risultati pittorici concreti e ben caratterizzati?

4. Le nostre conclusioni definitive si trovano in: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019 (d'ora in poi: *CR*, I, 1); Paolo Baldacci, *Arte Metafisica*, in uscita quest'anno, Carocci editore, Roma. Più avanti nel testo mi riferisco talvolta al lavoro in corso di Federica Rovati, *Testi e documenti per lo studio dell'arte metafisica, 1906-1915*, sarà pubblicato a cura dell'Archivio dell'Arte Metafisica e di cui ho avuto il privilegio di poter seguire la preparazione.

5. Si tratta della busta che conteneva la lettera col bilancio del proprio lavoro, erroneamente datata da de Chirico 26 gennaio 1910, e che è invece del 26 dicembre 1910 (si veda più avanti).

che Carrà e de Chirico "insieme" avevano creato la pittura metafisica.

Il ruolo di Savinio

Partiamo dalla fine: Savinio creatore insieme al fratello della poetica metafisica. Nella prima stesura, recentemente ritrovata e pubblicata, di *Zeusi l'esploratore* (marzo 1918) de Chirico conferma "nero su bianco" quel che ho sempre detto, e cioè che la metafisica fu "inventata da lui e da Savinio", ma Picozza trasforma a suo piacimento questa chiarissima affermazione in qualcosa di molto più limitato[6], fingendo di non sapere cosa significhi costruire una "poetica" e tacendo, come ha sempre fatto, su tutto ciò che Giorgio e Alberto hanno scritto a questo proposito.

Le lettere a Gartz e la data di nascita della metafisica

Picozza pensa realmente che servano foto ad alta definizione per capire cosa c'è scritto in fogli già trascritti e pubblicati da Gerd Roos nel 1999, in parte tradotti da me nel 1997 e successivamente trascritti e tradotti integralmente sia in "Metafisica" (2008) sia nell'edizione delle lettere (Silvana ed., 2018) di Elena Pontiggia e la cui data non è più in discussione da dieci anni?[7] Oppure vuole sottilmente travisarne il significato con una "libera" traduzione, che è in realtà una traduzione "suggestiva" – come si direbbe in linguaggio legale – e infedele? Tutte le traduzioni finora pubblicate differiscono infatti per sfumature ma non nella sostanza o nei termini più importanti, e soltanto quella di Simonetta Antellini, ora proposta da Paolo Picozza "per comodità di comprensione", si prende il diritto di cambiare le parole scritte da de Chirico in documenti fondamentali per la corretta interpretazione delle vicende di quel periodo. Perché tutto ciò? Forse perché proprio la lettura precisa di quei documenti, contestualizzata con tutte le altre informazioni che abbiamo, conferma che la pittura metafisica, con il corollario di idee che l'accompagna, prese forma nell'autunno del 1909.

Traduzioni infedeli

Nella traduzione della lettera del 27 dicembre 1909 – scritta pochi giorni dopo quella inviata alla Biennale di Venezia per iscriversi all'esposizione che si sarebbe aperta nell'aprile 1910[8] – la frase "In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma ..." viene cambiata con: "In ottobre sono stato a Firenze e a Roma ...". E nelle ultime righe la frase "Probabilmente nell'autunno 1910 farò un viaggio a Monaco per esporvi un paio di quadri" diventa "Io, probabilmente, nell'autunno 1910, verrò a Monaco per esporre alcuni quadri". Vedremo più avanti il motivo di queste alterazioni, solo apparentemente insignificanti, ma è certo che il presidente della Fondazione fa grande affidamento sull'ignoranza generale, e sa bene che la quasi totalità dei suoi lettori leggerà solo la traduzione: il tedesco infatti lo conoscono in pochi, e tanto meno lui[9].

La lettera del 26 dicembre 1910

Prima di affrontare questo punto, dobbiamo ricordare che Picozza insiste ossessivamente sul fatto che la lettera a Gartz datata per un quasi inspiegabile errore 26 gennaio 1910 e invece scritta e spedita il 26 dicembre sarebbe la prova inconfutabile della "nascita" della metafisica a Firenze nell'autunno del 1910. Infatti l'ha persino riprodotta in copertina del numero di "Metafisica" di cui stiamo parlando, come se fosse una gran novità. Ma questo è solo un espediente per distogliere l'attenzione del lettore dall'intero, chiarissimo quadro probatorio, anzi per passarlo quasi del tutto sotto silenzio e per tentarne ora una subdola modifica attraverso le traduzio-

6. Scrive de Chirico (*Zeusi l'esploratore e la corrispondenza con Giuseppe Raimondi*, a cura di Valentina Malerba, Raffaelli editore, Rimini 2018, p. 22): "Il primo pittore che cominci a sfruttare coscientemente questa metafisica scoperta da me e da Savinio è Carlo Carrà. Lo dico a sua lode ...". Commenta Picozza (Ivi, p. 5, sottolineature mie): "Sicuramente questa versione [...] sarà analizzata approfonditamente [...] soprattutto per quanto concerne alcune enucleazioni [*sic*], tra cui il contributo di Savinio al pensiero metafisico del fratello durante il periodo parigino". Invece di analizzare, il presidente della Fondazione cambia il significato di quel che c'è scritto: "scoperta da me e da Savinio" vuol dire "inventata", "elaborata", cioè costruita insieme, e naturalmente nella fase iniziale: non a Parigi, quando i due la trasferivano nelle arti che avevano scelto per esprimersi, come de Chirico scrive chiaramente due pagine prima parlando dei *Chants de la mi-mort*: "poema formidabile [...] in cui tutti questi nuovi aspetti che io già andavo rivelando in pittura venivano realizzati da Savinio in prosa e in versi e in musica con quel talento straordinario e misterioso di cui lui solo conosce il segreto".

7. Cfr. Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e Documenti. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999; Paolo Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997; *Scritti di Giorgio de Chirico*, in Metafisica, n. 7/8, 2007-2008, pp. 521-579; *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

8. Nel 1910 la partecipazione era prevista solo su invito della Presidenza. Tuttavia, come è stato accertato dalla ricerca (vedi nota 4) di Federica Rovati, il "Corriere della Sera" del 7 dicembre 1909 dava notizia di una sala che sarebbe stata dedicata a giovani artisti con meno di trent'anni, nella quale le loro opere sarebbero state esposte tutte assieme. La lettera di de Chirico, forse stimolata da questa notizia giornalistica, fu archiviata dalla segreteria della Biennale con l'indicazione di rispondere inviando il regolamento.

9. Fa sorridere leggere Picozza che parla di *deutsche Kurrentschrift* come se fosse farina del suo sacco, a circa 30 anni di distanza dal giorno in cui Roos regalò a lui e alla Fondazione un album con tutte le riproduzioni fotostatiche e la perfetta trascrizione a macchina di quei documenti che egli tanto esitò a pubblicare per paura che potessero dare ombra a Maurizio Calvesi. Gioverà infatti ricordare che il libro di Calvesi, *La metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano 1982, pur ricco di spunti e di osservazioni interessanti, si basava sull'ipotesi di una "formazione fiorentina" del giovane de Chirico tra il 1906 e il 1907 e su ulteriori ben concatenate riflessioni che furono tuttavia dimostrate erronee dalle ricerche di Roos e dalla scoperta delle lettere che datarono all'ottobre 1909 il famoso viaggio a Roma che lo stesso Calvesi correttamente collegava alle prime rivelazioni e alla nascita della metafisica, ma credendolo del 1910. Ricordo bene che quando cercai di spiegare a Picozza, tra il 1993 e il 1994, che il libro di Roos, che avevo letto in dattiloscritto, ribaltava con documenti inoppugnabili le ipotesi di Calvesi, egli mi obiettò pacificamente che "uno studente non può smentire un professore ordinario", quali che siano i documenti da lui scoperti.

ni. Le cose, purtroppo per il presidente della Fondazione, non stanno affatto così, e quella lettera è anzi la miglior prova che i primi dipinti metafisici non furono creati a Firenze nel 1910, e meno che mai nell'autunno di quell'anno, stagione precisamente indicata nei manoscritti del 1912, cioè nelle più vecchie e quindi più autentiche testimonianze dell'autore. Oltre tutto, come ripetiamo da anni, la data di questa famosa lettera non è più in discussione fin dal 2012. Ci sia quindi consentito, per chiarezza, di ripercorrere brevemente la storia di questi documenti.

Storia dimenticata di una ricerca esemplare

Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, un allora oscuro studente tedesco, Gerd Roos, intraprese una ricerca capillare sugli esordi di Giorgio e Alberto de Chirico. Ricerca che non era mai stata fatta da nessuno: ogni dato contenuto in ogni scritto di de Chirico e di Savinio fu vagliato da cima a fondo e ne furono cercati riscontri ovunque: epistolari, memoriali, letteratura artistica e giornali dell'epoca. Ciò consentì a Roos di dare sostanza ad opere fino a quel momento quasi ignorate (il *Poema fantastico* per esempio) o a fatti trascurati, come l'attività musicale di Giorgio. Roos entrò allora in contatto con la famiglia di Fritz Gartz, oltre che con quelle di altri compagni greci e tedeschi di de Chirico nominati nelle sue *Memorie*, e rese noti gli appunti autobiografici di Pikionis, che nessun altro ricercatore prima di lui aveva neanche lontanamente pensato di andare a scovare. Dalla famiglia di Gartz, che circa dieci anni prima (1979) le aveva vendute all'asta, ebbe delle modeste copie fotostatiche delle lettere che i fratelli de Chirico avevano scritto al loro congiunto tra il 1909 e il 1914. Per l'asta i documenti erano stati divisi in due lotti: le lettere dall'Italia fino al 28 gennaio 1910, alcune fotografie e l'importantissimo programma di concerto, che costituivano il primo lotto, furono acquistati da un collezionista privato, mentre il secondo lotto con le lettere da Parigi fu comprato dalla Bayerische Staatsbibliothek. Il collezionista che aveva acquistato il primo lotto è rimasto irreperibile fino alla ricomparsa in vendita dei documenti nel 2018 a Berlino. La famiglia Gartz non aveva fotocopiato le buste delle lettere, pertanto rimase in discussione la data di uno dei documenti più importanti: una lettera, su carta riutilizzata, nella quale de Chirico aveva cancellato con un tratto la data "24 Juillet" (in francese), aveva lasciato l'indicazione "Florence" e aveva corretto la data 24 in 26 e l'indicazione "Juillet" scrivendovi sopra "Januar" in tedesco. Mancando la busta era legittimo, anzi doveroso, attenersi, come abbiamo fatto, alla datazione del 26 gennaio, anche se nel contenuto si manifestavano alcune incongruenze logiche e soprattutto una stretta affinità con una lettera dei primi di gennaio del 1911 che riprendeva con Gartz gli stessi argomenti.

Le ragioni di una polemica sterile

Nel corso di una serrata quanto tardiva polemica iniziata da Paolo Picozza all'inizio del 2009[10] si manifestarono due esigenze diverse. La nostra priorità era quella di far quadrare i fatti cronologicamente certi con tutte le evidenze e testimonianze di ogni altro genere riguardo a ciò che i fratelli de Chirico avevano fatto in quel periodo, ottenendo un risultato convincente senza alterare – in mancanza di prove certe – la data che risultava scritta da Giorgio ad intestazione della lettera. L'esigenza della Fondazione sembrava invece quella di evitare tre conseguenze: 1) che anticipando al 1909 la "data di nascita" dell'arte metafisica prendesse, chissà perché, maggior risalto il ruolo di Alberto; 2) non smentire la periodizzazione formulata da de Chirico nelle *Memorie* del 1945 e che assegnava, in realtà molto vagamente[11], a Milano la fase böckliniana della sua pittura e a Firenze quella metafisica; 3) non irritare Calvesi, professore ordinario, accademico dei Lincei e naturale alleato contro di noi (vedi nota 9).

Ricostruzione storica essenziale del periodo milanese (giugno 1909 – marzo 1910)

Secondo noi, un insieme di fatti concreti indicava che nell'autunno del 1909 era avvenuta una svolta fondamentale nella vita e nell'arte di de Chirico, e questa convinzione fu via via rafforzata dagli studi e dalle successive scoperte. A Milano Alberto era entrato in contatto con il gruppo luganese della rivista "Cœnobium", alla quale il 5 ottobre del 1909 inviò il suo primo scritto destinato alla stampa (scritto nel quale già si riscontra l'influsso linguistico e terminologico di Nietz-

10. Paolo Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in "Metafisica", n. 7/8 (2008), pp. 19-55. L'articolo è uscito in realtà nei primi mesi del 2009, cioè dieci anni dopo la pubblicazione del volume di Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., e dodici anni dopo le anticipazioni che ne avevo dato nella mia monografia del 1997; circostanza che lascia molto da pensare riguardo alle reali motivazioni che indussero a muoversi contro una ricostruzione ben argomentata, sostenuta da molte prove e che faceva precedere di un anno l'arte metafisica rispetto alle prime timide espressioni pittoriche futuriste. Sarebbe bastato contribuire in modo scientificamente onesto alla giusta datazione della lettera del 26 dicembre evitando di arroccarsi in modo così cieco su posizioni che venivano smentite da ogni nuova scoperta.

11. Nelle *Memorie* de Chirico parla in modo ostentatamente vago e senza alcuna passione di questo periodo e di questi fatti cruciali della sua vita, ai quali dedica in tutto poco più di due pagine prive di affermazioni precise. Molto più decisa, anche nel datare i quadri e nell'attribuirli al periodo fiorentino, è la biografia del 1929 firmata Angelo Bardi e che oggi (si veda a pp. 31-33) va attribuita a de Chirico (la mente) e a Savinio (la mano). Ma che fiducia si può riporre in un testo che attribuisce a Firenze anche i quadri dipinti a Parigi nel 1913 e 1914?

sche)[12]. In giugno era uscita su "Cœnobium" la recensione di *Ecce homo*, l'ultimo capolavoro del filosofo pubblicato postumo l'anno prima in Germania e appena tradotto in francese. Da tutte le testimonianze di Savinio risultava che egli, e di conseguenza anche il fratello, avevano letto *Ecce homo* nel 1909 nella traduzione francese di Henri Albert, cosa che oggi non può più essere messa in discussione. L'edizione di *Ecce homo* del Mercure de France reca il finito di stampare del 28 giugno 1909 ed è probabile che non sia stata disponibile a Milano prima di metà luglio, ma è sicuro che fu letta prima del 5 ottobre 1909, data dello scritto inviato a "Cœnobium" in cui Alberto usa termini desunti da quella traduzione[13]. Gli ultimi quadri della serie cosiddetta böckliniana, dipinti a Milano nel 1909, evidenziano chiaramente il passaggio ai nuovi temi metafisici: *Serenata* è la prima opera nella quale Giorgio tenta di rappresentare, ancora allegoricamente, l'idea nietzschiana del tempo[14] attraverso l'immagine di Giano bifronte e servendosi di iconografie che diventeranno canoniche della prima metafisica, come la fontana e il bastone ricurvo degli àuguri etrusco-romani (lituo); il *Ritratto del fratello*, radiografato dalla Nationalgalerie di Berlino, risulta essere stato modificato rispetto a una stesura precedente coprendo, nell'inverno 1909-1910, parte del paesaggio di fondo con il muro aperto da una finestra che inquadra il personaggio e che lo rende il primo esempio di ritratto metafisico[15]. In un passo cruciale dei manoscritti parigini del 1912 de Chirico descrive i suoi sforzi per superare la pittura tardo romantica dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco (mentre era quindi a Milano) e racconta come, cercando di forzare l'ispirazione attraverso la lettura del passo omerico su Ulisse e Calipso, si fosse di colpo "presentata davanti a lui" l'immagine del dipinto dandogli "la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa", mentre in un altro caso aveva avuto "quasi una rivelazione", ma non sufficiente. La situazione si sbloccò poco dopo e all'improvviso, come narra nella riga sotto, quando, "durante un viaggio che feci a Roma in ottobre dopo aver letto le opere di Federico Nietzsche [...] cominciai ad avere le prime rivelazioni"[16]. In un manoscritto appena successivo è narrata la notissima vicenda della "rivelazione" de *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, in piazza Santa Croce "durante – appunto – un chiaro pomeriggio d'autunno [...] in uno stato di sensibilità quasi morbosa" mentre "il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e la facciata del tempio". Con testimonianze così precise non si può assolutamente ignorare il fatto che le prime opere metafisiche, frutto di "rivelazioni", nacquero nella stagione autunnale.

È evidente a chiunque che tutti i fatti elencati sono strettamente legati tra loro, che avvennero tra settembre e ottobre del 1909 ed ebbero origine dalla lettura del passo di *Ecce homo* in cui Nietzsche descrive la sua esperienza della rivelazione (si veda qui il mio contributo a p. 27). Lo stesso Maurizio Calvesi ha messo in chiaro rapporto il viaggio a Roma "in ottobre" con le prime riflessioni metafisiche (vedi nota 9) e con la nascita delle nuove ispirazioni pittoriche, ma nel 1982 nessuno poteva sapere che questo viaggio si era svolto nel 1909.

1910: dagli "obiettivi completamente diversi" alla conquista della "vera profondità"

Del viaggio, che durò circa due settimane e comprese anche Firenze[17], de Chirico parla nella corrispondenza con Gartz, prima annunciandolo come progetto e poi, in modo estremamente eloquente, nella lettera del 27 dicembre 1909, documento le cui notizie e parole sono legate in modo talmente consequenziale da condurre a un significato chiarissimo: "In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma"; "probabilmente in primavera andrò ad abitare a Firenze perché è la città che mi è piaciuta di più"; "Ho lavorato e studiato molto ed ho ora obiettivi completamente diversi da prima"; "Ho intenzione di esporre nella prossima mostra di primavera della Secessione"; "Probabilmente in autunno del 1910 farò un viaggio a Monaco per esporvi un paio di quadri". Poco prima, il 15 dicembre 1909, Giorgio aveva scritto alla Biennale di Venezia per iscriversi all'esposizione di aprile 1910, e dalle *Memorie* sappiamo che, prima di lasciare Milano, aveva invano cercato di mettersi in contatto con il patron della Permanente per fare una mostra. Il

12. Nicol M. Mocchi, *Alberto de Chirico e la rivista "Cœnobium" (1909-1910): il primo testo edito di Savinio*, in "Studi OnLine", anno I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 4-12. Il testo, datato 5 ottobre 1909, fu pubblicato nel 1910.

13. La data di stampa del libro è stata accertata da F. Rovati, *Testi e documenti* ..., cit. Per l'uso da parte di Alberto dei termini nietzschiani in francese si veda la nota 12.

14. *Serenata* allude anche a un secondo significato, tipico dell'incombente stagione metafisica: l'arte come procedura mistica, cioè mediata, indiretta (vedi Paolo Baldacci, *Sull'iconografia del dipinto* "Serenata" (Beatrice), in "Studi OnLine", anno VII, n. 13, 1 gennaio-30 giugno 2020, pp. 5-13).

15. A modifica avvenuta, sulla parete di fondo furono inseriti il monogramma "G.C." e la scritta con la data "Mediolano MCMX".

16. La parte restante del testo è una precisa descrizione delle riflessioni che, durante il viaggio a Roma, portarono alle prime formulazioni della poetica metafisica: la presa di coscienza della "quantità di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura", delle "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. Anche le epoche della storia. – La preistoria, le rivoluzioni del pensiero nel corso delle epoche, le età classiche, il medio evo, i tempi moderni, tutto mi apparve 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".

17. Tra il 24 settembre e il 18 ottobre non sono documentate richieste di libri alla Braidense da parte dei due fratelli ed è quello il periodo nel quale va collocato il viaggio. Alberto rimase sicuramente a Milano con la madre, sia perché a Roma erano già stati per circa quattro mesi nel 1907, sia perché è improbabile che il brano inviato a "Cœnobium" e datato 5 ottobre sia stato scritto e spedito da Roma.

fallimento di questo tentativo, insieme col raffreddarsi dei rapporti di Alberto con Tito Ricordi, erano stati determinanti nel decidere il trasferimento a Firenze. Ma, arrivato a Firenze alla fine di marzo, poco dopo aver trovato un nuovo studio, Giorgio scrive a Gartz l'11 di aprile di non voler più esporre e di avere in mente di fare più avanti una mostra personale "perché le opere che creo ora sono troppo *profonde* e in una sala della Secessione potrebbero sembrare fuori posto". La parola "profondo" (*tief*), che appare qui per la prima volta, è un termine tedesco usatissimo da Nietzsche per indicare tutto ciò che si distingue dalla comune opinione e visione delle cose, ed è il termine che anche in tutti i manoscritti di Parigi (fino alla fine del 1912) de Chirico usa per indicare le opere metafisiche. È quindi chiaro che quando Giorgio in questa lettera dell'11 aprile parla di opere "troppo profonde" non può riferirsi a quadri dipinti a Firenze, dove era arrivato da pochi giorni. Ed è anche chiaro che con quel termine sta indicando delle opere "metafisiche" perché è lo stesso termine con cui, nella lettera del 26 dicembre 1910 parlerà di quadri che tutti – compresi Picozza, Benzi e Canova – identificano come "metafisici": "Ciò che ho creato qui in Italia non è né grande né profondo nel vecchio senso della parola, ma terribile (*furcht-bar*: "portatore di paura" / "tale da incutere paura") [sottolineature mie]. Questa estate ho dipinto quadri che sono senz'altro i più profondi che esistano". Non è assolutamente ipotizzabile che con lo stesso termine nietzschiano *tief* così ben precisato e sottolineato (*troppo profondi*, *i più profondi che esistano*) vengano indicate all'inizio di aprile e alla fine di dicembre opere diverse. Inoltre, se i primi quadri metafisici furono dipinti in autunno, come ci dice lo stesso de Chirico nei manoscritti, non possono essere le opere che nella lettera l'autore indica come dipinte "quest'estate".

Cosa scrive de Chirico nelle lettere?

Le informazioni contenute nelle lettere vanno interpretate nel preciso significato dei termini usati e nel loro insieme, senza estrapolare le notizie che si ritengono utili alla propria causa e cancellare o modificare le altre, Nella cartolina da Firenze dell'11 aprile, quando scrive "le opere che creo ora", Giorgio non ha in mente, come nella lettera del 27 dicembre da Milano, solo quel "paio" di opere che aveva dipinto in autunno e il ritratto di Alberto che stava modificando: certamente pensa anche a queste ma soprattutto a ciò che, a quel punto della sua maturazione, si sente in grado di creare con le idee che ha accumulato e con gli schizzi fatti[18]. Si riferisce a quella nuova fase con "obiettivi completamente diversi da prima" a cui aveva accennato nella lettera da Milano e che aveva ormai preso corpo concretamente, almeno da un punto di vista ideale. Nessuno può dire nulla di molto sicuro su eventuali altre opere che nel corso del 1910 potrebbero essere state abbozzate, o realizzate e distrutte. Non si può assolutamente escludere, è anzi normale, che in una fase così delicata e direi quasi sperimentale si facessero prove, tentativi e varianti. Di sicuro vi fu una seconda versione della "rivelazione" di Piazza Santa Croce (*CR*, I, 1, A.5, pp. 170-171) ed è molto probabile che sia stata tentata una prima versione dell'*Enigma dell'ora*, modificata o rifatta nel 1911[19]. Tra il 1912 e il 1913 abbiamo la conferma radiografica che ancora in quel periodo de Chirico non di rado usava scartare composizioni già finite per ridipingerle in modo completamente diverso. Non si vede quindi perché non abbia potuto farlo nel 1910. Inoltre c'erano i disegni e i progetti, che come si sa sono andati in gran parte perduti, ma che de Chirico ha sempre considerato "materiali per l'opera futura"[20].

Nella successiva lettera da Firenze, del 26 dicembre 1910, invece, vengono concettualmente distinti due temi diversi ma in relazione l'uno con l'altro.

Il primo tema riguarda "ciò che ho creato qui in Italia", qualcosa che Giorgio indica come *terribile*, tale da far paura, qualcosa che supera il vecchio concetto di grandezza e di profondità e che nasce, come scrive alcune righe dopo, dalla "profondità come l'intendo io e come l'ha intesa Nietzsche"[21]. Non sta parlando solo di quadri o di disegni, sta parlando di un'intera concezione poetica, nella quale rientrano pensieri, riflessioni, scritti ancora da scrivere, quadri e musica, e che si distingue per un concetto di profondità sottile e non appariscente: qualcosa che consiste nel guardare al mondo e alla realtà sotto un'angolazione diversa e soprattutto "nuova". E "qui in Italia" non vuol dire solo Firenze, ma significa "da quando sono in Italia", comprendendo anche il lavoro fatto a Milano, le rivelazioni romane e fiorentine, e tutto ciò che era avvenuto tra l'estate del 1909, con la lettura di *Ecce homo*, e quegli ultimi mesi dedicati alla musica.

Il secondo tema – rivolgendosi all'amico pittore – riguarda la sua opera pittorica, su cui si sente in dovere di dare delle informazioni, ed è sintomatico che de Chirico non parli di autunno, ma di estate: "Questa estate ho dipinto quadri che sono sen-

18. Ricordiamoci che, tra gli schizzi e gli appunti grafici lasciati nel 1915 nello studio di Parigi e passati nelle mani dei surrealisti, alcuni potevano risalire al periodo milanese e fiorentino.

19. Le analisi del quadro esistente dimostrano una doppia redazione: nella seconda fase furono aggiunti gli sfasamenti prospettici e la piccola figura di uomo che guarda fuori dalla loggia (*CR*, I, 1, 18).

20. Per quanto l'arco di datazione sia stato tenuto molto largo, potrebbero essere attribuiti al periodo fiorentino, con assoluta sicurezza il disegno *CR*, I, 1, 17 e con qualche probabilità il 16, il 14 e 15.

21. La continua contrapposizione tra la profondità come la intendono tutti, cioè appariscente e tale da attirare l'attenzione della folla, e la "vera profondità" nietzschiana, o metafisica, è un Leitmotiv dei manoscritti parigini

z'altro i più profondi che esistano". Ciò significa che non sta parlando delle prime opere metafisiche, dipinte in autunno e non d'estate, ma di opere e progetti successivi che hanno un sicuro legame con le opere "troppo profonde" di cui parlava appena arrivato a Firenze indicandole come "le opere che creo ora". Sono i lavori a cui abbiamo accennato poco sopra: rielaborazioni, esperimenti e idee che si mescolavano – forse inconsciamente controvoglia – al lavoro tra musica e pittura in cui cercava di coinvolgerlo Alberto.
Svilupperemo questo punto importante a pp. 22-24 nell'articolo dedicato all'attività fiorentina.

Conseguenza delle traduzioni infedeli

Modificare, anche in modo apparentemente insignificante, il senso letterale ed etimologico delle parole, significa tradire il pensiero che aveva guidato de Chirico nello scriverle. "In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma ..." non è come dire "In ottobre sono stato a Firenze e a Roma ...": *ho fatto un viaggio* implica un progetto, una volontà e una durata (i viaggi, allora, non erano mordi e fuggi come oggi, venivano preparati e progettati): de Chirico infatti parlava di questo viaggio a Roma, da fare in settembre, fin dalla lettera a Gartz del 15 giugno 1909[22]. *Sono stato a ...*, implica invece una totale casualità e anche una permanenza brevissima, quasi di passaggio. "Un paio di quadri" è un'espressione generica ma precisa, e non significa "alcuni quadri" come ha fatto tradurre il prof. Picozza. "Alcuni quadri", detto nel dicembre 1909, significherebbe che de Chirico aveva in mente un gruppetto di un certo numero di opere, che non poteva non includere quelle tardo romantiche. "Un paio di quadri" significa invece che egli aveva in mente con precisione i due quadri metafisici che aveva dipinto in autunno, e forse anche il ritratto del fratello che, come dimostrano le riflettografie, fu modificato proprio tra la fine di dicembre del 1909 e l'inizio del 1910. "Un paio" infatti non vuol dire uno, e non vuol dire quattro, ma può voler dire due, o al massimo tre.

La lettera del 26 dicembre 1910 conferma la nostra cronologia

Nel quadro sintetico ma coerente che abbiamo fin qui delineato, la torrenziale lettera datata 26 gennaio 1910 (e che è invece del 26 dicembre) non costituiva una prova in più, e neppure essenziale: essa creava invece diversi problemi perché accennava sia a un lavoro musicale che si inquadra meglio con quello che sappiamo essere avvenuto nel 1910 a Firenze, sia a studi e a progetti di libri che, collegati al linguaggio e alle tesi esposte nella lettera stessa, dimostrano un approfondimento degli aspetti antiromantici di Nietzsche (quindi anti wagneriani e anti michelangioleschi) tale da apparire francamente impossibile alla data di fine gennaio 1910. E difatti lo era. Fu così che, mentre Paolo Picozza non riusciva a portare nessuna prova concreta per sostenere il suo, per altro giusto, cambio di datazione, noi ci mettemmo a vagliare ogni elemento della lettera finché non individuammo (nel 2012 appunto) due prove interne che essa non poteva essere stata scritta da Firenze nel gennaio del 1910. A quella data, infatti, i de Chirico, come indicato dai registri della Biblioteca Braidense, erano ancora a Milano, e la mostra menzionata in chiusura come prevista per aprile non poteva essere quella dell'impressionismo che si tenne nel 1910 al Lyceum. La mostra di cui si parlava era un'altra, prevista per il 1911. Prima di affermare che de Chirico aveva scritto una data sbagliata, nonostante tutte le incoerenze che ci saltavano agli occhi, volevamo delle prove inoppugnabili, e le abbiamo trovate[23].
Ciò non ha fatto crollare il nostro edificio, anzi lo ha rafforzato perché ha permesso di capire cosa realmente avvenne nel 1910, quale fu il nuovo lavoro intrapreso da Savinio, coinvolgendovi il fratello, e infine cosa portò de Chirico al rifiuto della musica come mezzo espressivo e alla progressiva messa a punto di una sua metafisica differenziata da quella di Alberto.
La giusta datazione della lettera ha anche permesso di precisare quando Giorgio cominciò ad adottare il termine nietzschiano "enigma" (*Rätsel*), ha consentito di individuare un preciso rapporto tra le "rivelazioni" pittoriche e le successive "rivelazioni" musicali composte a Firenze, e, infine, ha lasciato capire quanto scarso doveva essere il lavoro pittorico portato avanti

22. Bisognerebbe soffermarsi sul fatto che il viaggio era previsto come "viaggio di formazione" a Roma e che poi si estese a Firenze, dove vivevano gli zii e dove i de Chirico ritennero più comodo e piacevole abitare. L'enfasi su Firenze, il dichiararsi fiorentino e nato a Firenze anche nei cataloghi dei Salons parigini, è per Giorgio una scelta d'immagine, in quanto Firenze era allora forse ancor più che oggi considerata la culla dell'arte italiana e un faro mondiale da questo punto di vista. L'influenza su de Chirico metafisico della pittura tardo gotica e quattrocentesca sono ormai dati acquisiti, ma non va dimenticato che Firenze è nominata una sola volta nei manoscritti parigini (per l'episodio di Piazza Santa Croce) e senza alcun rilievo, mentre Roma, la lingua latina, la sua architettura e tutto ciò che è "romano" sono un tema ritornante e una componente essenziale del sentimento della preistoria, del senso del presagio e, in genere, del "mistero metafisico", come de Chirico stesso dichiarò a Parigi a Dimitri Pikionis. Cfr. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 2 (*Il* Mistero italiano*: Torino, Arianna e gli* Enigmi sabaudi. *Marzo 1912-ottobre 1913*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2020, qui pp. 21-23.

23. Si veda il completo riesame della lettera e delle notizie in essa contenute con i relativi riscontri in *Commento di Paolo Baldacci* (qui, pp. 12-14) a *Risposta di Picozza alla lettera aperta di Baldacci* in www.archivioartemetafisica.org, "Notiziario e Opinioni" 02/05/2012 (ora nella rubrica *Opinioni, Archivio 2009-2018 di Opinioni e Notizie*, 02/05/2012).

in quei pochi mesi di attività da aprile a ottobre, tra letture estremamente impegnative, composizione musicale, stati di malessere e convalescenze in montagna. Abbiamo scartato il mese di novembre perché, appena rientrato a Firenze da Vallombrosa, de Chirico dovette dedicarsi, come vedremo, anima e corpo al concerto del fratello.

Mancanza di prospettiva storica

L'errore che ha portato fuori strada il presidente della Fondazione e i suoi seguaci è stato di voler dare per forza alla lettera del 26 dicembre un ruolo probatorio che essa non aveva per nulla. Dalle forzature linguistiche e terminologiche escogitate nel 2008 per dimostrare che "Januar" voleva dire dicembre, si è passati ad altre inaccettabili forzature che costringono a concentrare in pochissimi mesi una impossibile mole di lavoro e di realizzazioni e impediscono di collocare in autunno quadri che nel loro stesso titolo dichiarano di essere stati concepiti in quella stagione. In tutta questa vicenda, Picozza, Benzi e Canova dimostrano una totale incomprensione dei fenomeni che portano al sorgere graduale di una teoria poetica e che man mano la sostanziano fino a produrre esiti compiuti e visibili, cioè si dimostrano incapaci di ragionare in una prospettiva storica.

Infatti, i motivi che permettono di ricostruire correttamente lo sviluppo di un certo modo di pensare e di vedere risalgono al *Poema fantastico* e all'inizio della pittura böckliniana (ottobre 1908), cioè all'adozione del concetto proto-metafisico di *eternità terrestre*, secondo il quale il mistero va cercato sulla terra e non oltre la terra. Tale modo di pensare fu poi confortato dalle prime letture nietzschiane (luglio-settembre 1909), con le relative conseguenze, e diede luogo allo sbocciare delle prime rivelazioni (settembre-ottobre 1909). Così si segue la nascita e lo sviluppo di una poetica, elencandone tutte le componenti e possibilmente datandone la formulazione, come abbiamo sinteticamente fatto, e non affidandosi a un solo documento – la lettera del 26 dicembre 1910 – interpretato in modo del tutto illogico e ignorando completamente il contesto del lavoro di quei mesi. La lettera del 26 dicembre, esaminata con il programma musicale e vagliata con le date accertate di alcuni fatti, non solo dimostra impossibile l'accumulo di tutto nel breve e disastrato autunno del 1910, ma costituisce la quasi drammatica testimonianza finale di una forzata unità di intenti tra i due fratelli che sarebbe di lì a poco naufragata nella Tonhalle di Monaco. Essa esprime, insieme con quelle appena successive, un'ansia e un disagio da parte di Giorgio che possono forse anche spiegare l'errore di datazione.

Paolo Baldacci

Fabio Benzi, la rivista "Metafisica" e l'invenzione come categoria storiografica

Chi ha letto il precedente intervento avrà sicuramente memorizzato alcune cose:

> 1) La nascita delle prime opere metafisiche è inequivocabilmente legata all'autunno, da un punto di vista concettuale, sentimentale e anche cronologico.
> 2) Il sorgere delle riflessioni metafisiche sul linguaggio delle cose e l'inizio delle "rivelazioni" sono messi in chiara relazione da de Chirico col viaggio a Roma "in ottobre". Le lettere a Gartz del 1909 ci dicono che questo viaggio era stato programmato fin da metà giugno e che determinò un profondo cambiamento di obiettivi artistici. Nessun viaggio a Roma fu fatto da de Chirico nel 1910.

Chi continua ad affermare che la formazione della poetica metafisica, così come le prime opere pittoriche, vanno collocate a Firenze nel 1910, dovrà per coerenza situarle nell'autunno di quell'anno. Ma de Chirico, nella lettera a Gartz del 26 dicembre 1910 parla di opere dipinte in estate (*Sommer*) e non in autunno (*Herbst*). Il compito di chi vuol sostenere che tutto nacque nell'autunno del 1910 è dunque doppio: anzitutto dirci per quale motivo de Chirico scrive "questa estate ho dipinto i quadri più profondi che esistano in assoluto", e in secondo luogo spiegare, non inventandoselo ma basandosi su documenti esistenti (schede librarie; lettere; memorie autobiografiche; eventuali quadri e disegni; programma del concerto previsto per il 9 gennaio 1911 ecc.), che cosa i due de Chirico fecero a Firenze tra aprile e dicembre 1910.

Di tutto ciò, però, negli articoli dell'ultimo numero di "Metafisica" non si parla affatto. Anzi, l'articolo di Fabio Benzi[1], dedicato al "contesto" del soggiorno fiorentino dei fratelli de Chirico, parla di tutt'altro, accumulando invenzioni su invenzioni oltre a un'incredibile serie di errori materiali, e senza fornire uno straccio di prova.
Eccone un elenco solo parziale:

> A p. 15 Benzi scrive che Pietro Mascagni "aveva consigliato il giovanissimo musicista di contattare Tito Ricordi (ragionevolmente fornendogli una lettera di presentazione)", e in nota suggerisce che da tale lettera Alberto avrebbe tratto il positivo giudizio di Mascagni esibito a Monaco. Tutto falso, e senza prove. Nessuna fonte dice che Mascagni abbia consigliato ad Alberto di mettersi in contatto con Ricordi, né che gli abbia fatto una lettera di presentazione, anzi tutto concorda a indicare il contrario. Da una falsa affermazione si fa derivare una conseguenza presentata come "ragionevole", anch'essa falsa: il "giudizio di Mascagni" era infatti estratto dalla lettera che il musicista aveva rilasciato ad Alberto per farla vedere alla madre, come chiarisce la lunga intervista rilasciata da Gemma e Alberto il 18 ottobre e pubblicata dal "Corriere della Sera" il 19 ottobre 1907,

1. Fabio Benzi, *Il soggiorno fiorentino dei fratelli de Chirico (1910-1911): il contesto musicale, pittorico, letterario e filosofico*, in "Metafisica", n. 20-21 (2021), pp. 15-29.

individuata e trascritta da Gerd Roos nei primi anni '90 e pubblicata nel 1999.

Sempre a p. 15 si dice che Giorgio soggiornò a Milano "dal luglio 1909 al marzo 1910". A parte il fatto che il timbro postale della prima cartolina rimastaci inviata a Gartz da Milano è del 15 giugno e il testo fa supporre che fosse arrivato già da alcune settimane perché si scusa di scrivere così di rado, vari elementi convergono a fissare la partenza di Giorgio da Monaco attorno alla metà di maggio del 1909[2].

A p. 17, dopo avermi dato dello stupido per aver scritto che i due de Chirico condussero a Firenze "una vita piuttosto solitaria, senza mescolarsi ai circoli culturali e artistici della città", Benzi si propone di delineare, "pur in assenza di documenti, lettere, testimonianze specifiche, ancora non emersi [*sic*]", le frequentazioni che sicuramente i due fratelli dovettero avere per "arricchire la loro coscienza (?) e favorirne la maturazione intellettuale". Forse Benzi si è scordato di dare dello stupido anche a de Chirico che in tutti i suoi scritti dice di non aver mai frequentato nessuno a Firenze e di aver fatto una vita solitaria senza mescolarsi a circoli o combriccole varie. Comunque, dopo una decina di righe (pp. 17-18) volte a dimostrare che è compito dello storico inventare quello che documenti "ancora non emersi" non possono dire, eccolo lanciarsi a descrivere un contesto culturale che nessun documento conferma essere quello nel quale i fratelli de Chirico "arricchirono la loro coscienza".

- A p. 18 troviamo l'autore in un momento particolarmente creativo purtroppo condito da una certa ignoranza dell'argomento. Anzitutto, e in linea con le direttive agiografiche della Fondazione, Benzi scrive (nota 8) che Giorgio "aiutava concretamente" il povero Alberto a comporre il *Poema fantastico*. Infatti, sempre secondo Benzi, "Alberto si dedicò a Firenze alla stesura di un ambizioso *Poema fantastico* per ben settanta orchestrali" e Giorgio "benché non si fosse mai prima prodigato nell'attività musicale, in tale frangente derogò eccezionalmente dalla sua esclusività [*sic*] pittorica: la ragione indiscutibile era quella di sostenere e coadiuvare il giovane fratello, in evidente crisi creativa dopo le delusioni milanesi, e spingerlo così a chiudere la composizione del *Poema* musicale che si era prefissato. Infatti, come deduciamo dal programma dell'esecuzione concertistica, diversi brani saranno composti dallo stesso Giorgio, che in tal modo riuscì a far portare a compimento quel primo sforzo concertistico del fratello". Stendiamo un pietoso velo sul resto[3] e passiamo ad elencare l'incredibile sfilza di errori. Anzitutto, il *Poema Fantastico* non fu composto a Firenze nel 1910. Nella già citata intervista al "Corriere della Sera" del 18 ottobre 1907, Alberto dichiara di aver iniziato, dopo *Carmela*, "una seconda opera [...] e sarà un poema fantastico. Il soggetto è approssimativamente mitologico, cioè ha qualche rapporto con la mitologia greca. Il libretto è mio, come quello di *Carmela*". Nelle *Memorie* de Chirico scrive che quando arrivò a Milano [fine maggio 1909] il *Poema fantastico* era già "ultimato" e ne descrive con precisione alcune caratteristiche. Se poi Benzi avesse non dico letto tutto ciò che è stato scritto, da Gregorio Nardi[4] e da altri, sul *Poema fantastico*, sul programma di concerto, sui brani musicali intitolati *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno"* e sulle critiche giornalistiche all'esordio monacense di Alberto, ma almeno guardato con attenzione la copia del programma, le sue traduzioni e le cancellature apportate, se – dico – avesse fatto almeno questo, saprebbe che:

1) Nessun brano del *Poema fantastico* risulta composto da Giorgio, né tantomeno "firmato nel programma", come Benzi afferma incautamente alla nota 8;

2) Il concerto fiorentino prevedeva l'esecuzione di undici brani tratti dal *Poema fantastico* (autunno 1907-primavera 1909), di undici brani tratti da un'altra opera di Alberto intitolata *Isola Aniroe* (*Die Insel ohne Helden*) e di nove "Rivelazioni", di cui tre composte da Alberto e sei composte da Giorgio;

3) A Monaco il concerto fu ridotto: iniziò con sei brani del *Poema fantastico* seguiti dagli undici brani di *Isola Aniroe*, quindi le nove *Rivelazioni* (tre di Alberto e sei di Giorgio) e l'ultimo brano del *Poema Fantastico* intitolato *Il passaggio dei Pelargi*. I due titoli citati da Benzi a nota 8 come "concreto aiuto di Giorgio" per "aiutare il giovane fratello in difficoltà" (p. 19) nella composizione del *Poema fantastico*, sono invece i titoli di due delle sei *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno"* composte e firmate da Giorgio de Chirico;

4) Non sono affatto ignoti (Benzi, p. 19) i motivi per cui il concerto fu spostato a Monaco, è Benzi che li ignora. Stan-

2. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019, n. 9, p. 100 (d'ora in poi *CR*, I, 1). Poiché è quasi certo (*CR*, I, 1, 09, p. 100) che nel 1909 de Chirico visitò la Biennale, potrebbe essersi fermato a Venezia sulla via per Milano oppure esserci andato dopo essersi installato a Milano

3. Infatti, al dunque, il buon fratello maggiore, "nonostante fosse l'autore di circa un quarto dei brani" [*sic*, p. 18], si tira "discretamente" indietro a lascia tutta la scena e il merito ad Alberto. Nella nota 8 Benzi cita anche un paio di quelli che a suo dire sarebbero i brani del *Poema fantastico* scritti da Giorgio (e che invece sono due delle sei *Rivelazioni* firmate da Giorgio).

4. Gregorio Nardi, *«La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911*, 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), Archivio dell'Arte Metafisica/Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 57-85.

do a quanto scrive de Chirico a Gartz, il motivo sarebbe stata la scarsa fiducia di Alberto nelle capacità degli orchestrali fiorentini. La verità, come ho scritto nella *Cronologia* del Fascicolo I del *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, anticipando le conclusioni della ricerca di Federica Rovati[5] e citando una parte della documentazione giornalistica, è che il Teatro della Pergola venne chiuso il 19 dicembre a tempo indeterminato[6].

A partire da p. 19, in attesa che ne emergano le prove, Benzi si inventa ipotetici rapporti tra i fratelli de Chirico e il musicologo Giannotto Bastianelli. Ora, Firenze era una piccola città dove chiunque poteva conoscere chiunque, ma per imbastire un discorso di questo tipo ci vorrebbe almeno un indizio, una prova, una cartolina ... Invece no, secondo il metodo storico di Benzi il fatto che Bastianelli abbia pubblicato nel 1910 una monografia su Mascagni (p. 20: "e non si dimentichi che fu proprio Mascagni che nel 1907 aveva indirizzato presso la Casa Ricordi il giovane Alberto de Chirico", una falsità ormai divenuta certezza) porta a concludere che "Indubbiamente il comune e diretto legame con Mascagni rendeva più che automatica la conoscenza tra Alberto de Chirico e Bastianelli: addirittura ovvia se non scontata". Il sistema si ripete: da una affermazione falsa e senza prove si trae una deduzione "logica" che diventa "ovvia se non scontata". Ma come si può ignorare che Gemma e Alberto nel marzo del 1907 lasciarono precipitosamente Monaco inseguendo Mascagni a Roma nella speranza di avere qualche aiuto o raccomandazione e che il famoso Maestro non si fece più vedere né trovare, sicché dopo circa quattro mesi i due ripararono a Milano, capitale della musica, dove riuscirono ad entrare in contatto con Tito Ricordi probabilmente grazie al conte poeta Alberto Pisani Dossi, già console plenipotenziario ad Atene e amico della famiglia? Lo stesso si dica per la non documentata frequentazione della "Biblioteca Filosofica", che possedeva anch'essa la maggior parte dei libri consultati dai due fratelli alla B.N.C.F., con la piccola e insignificante differenza che non sono conservate le schede di consultazione e di prestito, come non sono conservate alla Marucelliana e in tanti altri posti dove Alberto e Giorgio potrebbero essere stati ma riguardo ai quali nessuno storico serio si azzarderebbe a fare ipotesi o a costruire teorie.

Gli "appunti di Giorgio de Chirico da una conferenza" [*sic*] non sono di de Chirico

Non merita commento la volgarità di Benzi che alle pagine 24 e seguenti si compiace di dileggiare non dico me o Gerd Roos, ma i componenti del nostro Consiglio Scientifico, sdottorando su come si sarebbe dovuta leggere la quarta di copertina del programma di concerto sulla quale sono annotati con diverse grafie temi di studio e nomi di illustri storici ed etnologi. Il suddetto foglio (fig. 1) conterrebbe secondo Benzi (p. 25) una trascrizione di nomi "discussi da de Chirico durante una conversazione o appuntati durante una conferenza, forse proprio nella cerchia della Biblioteca Filosofica". Da qui si dipanano altre ipotesi prive di ogni evidenza documentale: conversazioni di de Chirico con i conferenzieri o con il bibliotecario della Biblioteca Filosofica che portano in ultima conclusione a delineare una contiguità dei fratelli de Chirico "sia in senso musicale, che filosofico, intellettuale e, ovviamente, artistico" col gruppo di intellettuali fiorentini della "Voce": postumo omaggio dell'autore alle tesi calvesiane del 1982, già smentite dai fatti accertati. Peccato per Benzi che quegli appunti non siano di mano di de Chirico.

Un piccolo salto indietro di oltre trent'anni. Quando Roos scoprì, insieme a mille altre cose, quel documento così importante per la storia della poetica metafisica che è il programma del concerto che Alberto avrebbe dovuto tenere a Firenze, la sbalorditiva quantità di informazioni che richiedevano di essere interpretate e riordinate impedì, a lui prima, a me poi, e a tutti gli altri in seguito, Benzi compreso, di non cadere vittime di una sorta di "automatismo psichico" che induceva ad attribuire quegli appunti ai due fratelli de Chirico, o a uno solo dei due, senza domandarsi quale logica avesse annotare in tedesco su quel foglio (stampato al più tardi all'inizio di dicembre del 1910) temi di studio e nomi di autori che essi avevano già letto mesi prima[7].

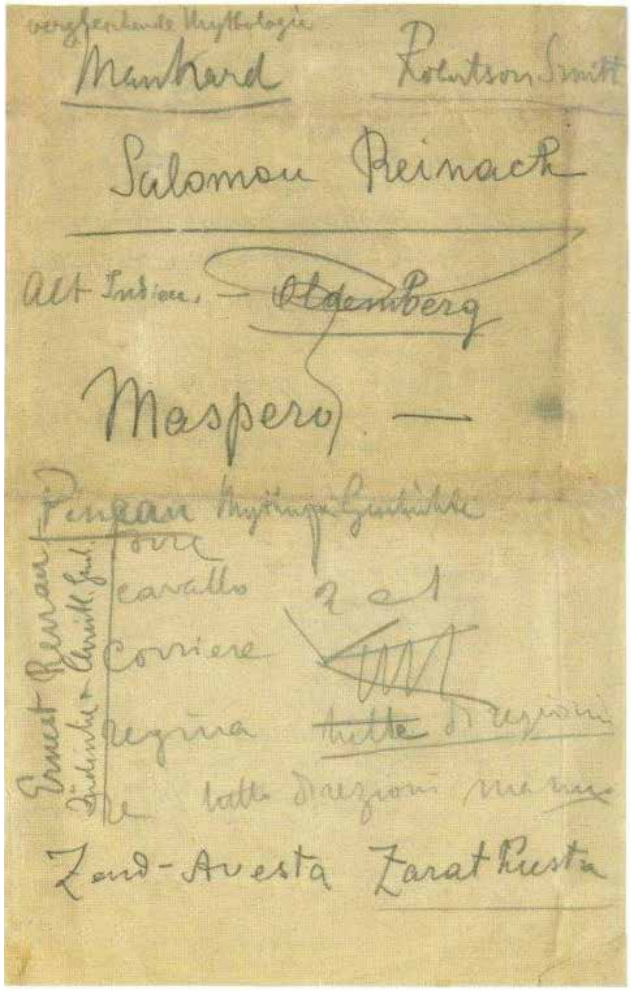
La curiosità di far luce su questo aspetto per lo meno strano è venuta tempo fa, molto prima dell'articolo di Benzi, a Federica Rovati nel corso del minuzioso lavoro di raccolta, trascrizione e commento, dei documenti e delle fonti per lo studio della metafisica dal 1906 al 1915.

Mi trovai perfettamente d'accordo con Federica che quegli appunti non potevano essere stati presi a Firenze e che sarebbe stato maleducato mandare a Gartz un programma così disordinatamente imbrattato di scritte, tanto più che esso doveva servire a Gartz e ad Alberto come base di lavoro per decidere se

5. Federica Rovati, *Testi e Documenti per lo studio dell'arte metafisica, 1906-1915* (in corso di pubblicazione).

6. Decisione presa dal consiglio dei soci dell'Accademia degli Immobili, proprietaria del Teatro e solita darlo in affitto piuttosto che gestirlo direttamente. Rimasero per qualche tempo in cartellone solo alcuni spettacoli già allestiti, ma tutte le nuove iniziative furono sospese.

7. Detto en passant: non si tratta solo di nomi ma anche di argomenti e di una nota a matita (in italiano) sul gioco degli scacchi, e non si capisce per quale motivo de Chirico dovesse annotarsi in tedesco degli argomenti durante una conferenza sicuramente tenuta e pronunciata in italiano.



e come ridurre il concerto e come eventualmente modificare le diligenti traduzioni in tedesco dei vari titoli che Giorgio aveva scritto a margine della stampa. Questo era infatti avvenuto a Monaco: alcune parti risultano cancellate e altre corrette, coerentemente con quanto sappiamo essere poi stato realmente eseguito nella Tonhalle. L'unica ipotesi logica e in linea con tutto ciò era che il quarto foglio, ancora intonso o quasi, fosse stato usato da Alberto e da Gartz per prendere appunti durante la discussione che immancabilmente avrebbero avuto per chiarire i motivi di tante roboanti affermazioni. Era stato Giorgio stesso a scrivere all'amico, l'8 di gennaio: "Di quello che Lei ci scrive sul programma e sulla 'musica più profonda' parlerà direttamente con mio fratello. Mi ero immaginato che questo le sarebbe sembrato strano, ma ...".

Su questa ipotesi eravamo d'accordo ambedue, ma essa andava verificata. Fu così che affidammo il foglio a uno dei migliori e più affidabili studi grafologici d'Italia (l'Accademia Grafologica Crotti) con l'incarico di accertare "pro veritate" gli autori delle scritte, fornendo come confronto esempi coevi delle calligrafie di de Chirico, di Savinio e di Gartz (dal suo taccuino di appunti del 1906-1909). L'esame è stato svolto e firmato dal dottor Alberto Magni, direttore didattico della Scuola di Grafologia e Perizia CROTTI, iscritto all'Albo dei Periti del Tribunale di Milano, sez. penale – n. 548.

Ecco in sintesi i risultati (il documento originale è depositato, a disposizione per consultazione, presso l'Archivio dell'Arte Metafisica, Milano):

1) "Le mani che hanno partecipato alla compilazione dell'intera pagina sono state molto probabilmente tre".

2) Le scritte attribuibili a Savinio sono: "Salomon Reinach"; "Oldemberg [*sic*]; "Maspero"; "Pineau"[8]; "Zend-Avesta Zarathustra".

3) Le scritte attribuibili a Fritz Gartz sono: "vergleichende Mythologie"; "Manhard" [*sic*]; "Robertson-Smith"; "Alt Indien"; Mythus Geschichte"[9]; "Ernest Renan"; "Jüdische + Christl. Gesch."

4) "Non risulta che Giorgio de Chirico abbia partecipato alla compilazione di alcunché sul documento in verifica, in quanto le peculiarità grafiche che caratterizzano il suo modus scribendi sono del tutto assenti".

5) Le scritte relative ai termini scacchistici non appartengono a nessuno dei soggetti finora analizzati, per cui si opta per la mano di un'altra persona che le ha apposte prima di quelle attribuite a Gartz e a Savinio[10].

Detto ciò riteniamo inutile sprecare altro tempo prima di cestinare l'articolo di Fabio Benzi, al quale non faremo il piacere di ricostruire ulteriormente, in base a questa analisi, il probabile svolgimento del confronto tra Alberto e Fritz Gartz.

8. Tra gli svariati errori di lettura che ci vengono imputati da Benzi figura il non aver compreso che il nome quasi illeggibile, soprattutto nella fotocopia di cui allora disponevamo, figurante sulla sinistra al centro della pagina era quello di Léon Pineau, autore di un volume sui canti popolari scandinavi che risulta preso in prestito dai de Chirico alla B.N.C.F., lettura oggi ovvia dato che si conoscono gli autori e i titoli dei libri consultati dai due fratelli, ma assolutamente impossibile 25/27 anni orsono. Lo stesso dicasi della corretta lettura "Mythus Geschichte" invece di "Mythische Geschichte", impossibile dalla fotocopia di cui si disponeva allora e d'altronde irrilevante in quanto il significato è lo stesso.

9. Vedi nota 8.

10. A voce, il dottor Magni mi ha comunicato che le scritte di autore non identificato sono molto probabilmente dovute a una mano femminile, ma in seguito a una verifica sulla lettera di Gemma a Gartz da Gardone del luglio 1908, è da escludersi categoricamente che si tratti della madre di Giorgio e Alberto.

Paolo Baldacci

Continuità e discontinuità tra il periodo milanese e il periodo fiorentino di Giorgio e Alberto de Chirico

Rispondo ora a quelle che ho indicato nel mio primo intervento come le due questioni fondamentali per chi vuole ricostruire in modo attendibile questa storia: spiegare in base alla documentazione esistente e non a "documenti ancora non emersi": cosa fecero Giorgio e Alberto de Chirico a Firenze tra aprile e dicembre 1910, dando un senso alla frase: "Questa estate ho dipinto ecc.". Lo farò partendo dalla fine, cioè dall'autunno (21 settembre-21 dicembre) periodo sul quale abbiamo più informazioni e possiamo fare più deduzioni logiche.

Il lavoro dei fratelli de Chirico a Firenze nell'autunno 1910

All'agenda fiorentina di Giorgio e Alberto de Chirico del 1910 possiamo dare agevolmente un punto di inizio e un punto di fine.

Il punto di inizio si determina in base a due documenti: il primo è la cartolina postale dell'11 aprile nella quale Giorgio avverte Gartz di aver appena trovato uno studio in viale Regina Vittoria 3 (oggi viale Don Minzoni, a circa 250 metri dall'abitazione di via Lorenzo il Magnifico); il secondo è la prima scheda di lettura della B.N.C.F., in data 18 aprile e a nome di Giorgio, per la consultazione in loco di *Al di là del bene e del male*. Diciamo quindi che il lavoro sistematico di Giorgio e Alberto a Firenze iniziò attorno alla metà di aprile.

Il punto finale va invece fissato al 19 dicembre 1910, data in cui l'Accademia degli Immobili, in quanto proprietaria, decretò la chiusura del Teatro della Pergola (vedi p. 14, nota 6), ma quasi sicuramente può essere anticipato di una decina di giorni. Non è infatti da escludere che l'inagibilità del teatro e l'impossibilità di trovare degli orchestrali si fossero già manifestate diversi giorni prima di questa data, perché sappiamo che i due nobili fiorentini a cui l'Accademia aveva dato in gestione il Teatro avevano nel frattempo trasformato il "Saloncino" in una pista di pattinaggio (!), tanto che la famosa cantante lirica Hariclea Darclée, in una lettera a "La Nazione" del 31 dicembre, lamentò di essere stata scritturata dal giorno 10 dicembre per quattro rappresentazioni della *Saffo* di Giovanni Pacini ma di non aver potuto effettuare neanche una prova[1]. In una città piccola come Firenze queste notizie diventavano subito di pubblico dominio e dobbiamo quindi concludere che circa dal 10 dicembre tutta l'attività di Giorgio dovette concentrarsi nel prendere contatto epistolare con la Tonhalle di Monaco per trasferire il Concerto e averne le condizioni e i prezzi. Nel frattempo egli doveva anche pensare a come chiedere aiuto a Gartz, al quale non scriveva da otto mesi[2], e occuparsi di tradurre i titoli del concerto e la conferenza introduttiva, sicuramente non semplice, con la quale Alberto si proponeva di spiegare al pubblico di Monaco quel che intendeva esprimere con quella strana musica. Per quest'ultima incombenza si serviva dell'aiuto di un

1. Federica Rovati, *Testi e Documenti per lo studio dell'arte metafisica, 1906-1915* (in corso di pubblicazione).

2. Sappiamo dalle lettere a Gartz che Giorgio, prima di rivolgersi la lui, aveva già scritto e avuto risposte dalla Tonhalle.

professore tedesco "molto stupido" incontrato tempo prima a Vallombrosa[3].

Attorno al 10 dicembre, quando cominciarono a palesarsi questi problemi, il programma del concerto era sicuramente già stato stampato perché è impensabile che lo si sia mandato in stampa quando tutto stava diventando incerto. Prima di stampare il programma dovevano essere state fatte anche le trattative economiche con la Società Orchestrale Fiorentina (impossibili senza un programma già ben definito) e con l'Accademia degli Immobili o con i gestori del Teatro per l'affitto della sala. E questo ci porta sicuramente, anche andando di corsa, alla fine di novembre.

Prima di questa data Alberto e Giorgio dovettero decidere la scelta dei 31 brani da eseguire, che dovevano essere estratti, in parte, da un'opera terminata ormai da più di un anno (il *Poema fantastico*), in parte da una in corso di lavorazione (*Isola Aniroe*) e in parte da un gruppo di composizioni più recenti denominate "*Le Rivelazioni – La musica più profonda sinora scritta*" col sottotitolo *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno"*. Furono scelti undici brani dal *Poema fantastico* (tutti di Alberto), undici brani da *Isola Aniroe* (tutti di Alberto) e nove *Rivelazioni*. Di queste ultime sappiamo che Alberto ne aveva scritte almeno diciassette[4] ma aveva incluso nel concerto solo le ultime tre (la 15, 16 e 17). Giorgio ne incluse sei, ma non sappiamo quante ne avesse scritte prima per poterne selezionare sei.

E qui arriviamo al punto dolente, mai affrontato dalla Fondazione de Chirico.

Vogliamo dire, sempre senza contare gli altri impegni, che selezionare questi 31 brani per creare un insieme omogeneo e rappresentativo del messaggio così roboante che si voleva trasmettere, condividendone la responsabilità[5], potrebbe aver parzialmente occupato due settimane o come minimo una decina di giorni, tra prove al pianoforte e discussioni teoriche? Anche ad immaginarli brevissimi, dai 3 ai 4 minuti ciascuno, questi 31 brani, alcuni dei quali cantati, finivano per comporre un concerto di circa due ore o più. Inoltre, per le trattative economiche da avviare con l'Orchestra ai primi di dicembre, era necessario aver pronto lo spartito con i 31 brani, che poi, una volta fatti gli accordi, sarebbe stato dato alle copisterie specializzate per poterne distribuire una copia a ciascuno dei 70 orchestrali. Un minimo di 31 pagine per ciascun orchestrale, anche se non pienissime, significava in tutto circa 2.170 facciate, ma ricordiamo che la *Rivelazione* n. 14, ritrovata e pubblicata da Nardi occupava quattro pagine. Non è assolutamente agevole calcolare quanto tempo questi preparativi possano aver preso, e nemmeno quanto possano essere costati. Comunque, il lavoro manuale fu affidato ad altri, e ciò che più impegnò i due fratelli può essere stata la selezione dei brani. Il che ci porta attorno al 10/15 novembre, calcolando 10/15 giorni di discussioni e prove per decidere come mettere insieme il concerto.

Leggendo con attenzione il programma, l'equilibrio dei brani sembra essere stato studiato accuratamente perché da una Parte I, con quattro brani del *Poema fantastico*, si passa a una Parte II con undici brani di *Isola Aniroe*, quindi a una Parte III con altri sei brani del *Poema fantastico*, quindi le nove *Rivelazioni* e infine la chiusura con il ritorno al *Poema fantastico* e al brano sul *Passaggio dei Pelargi*. Tutto ciò doveva avere una sua logica, tanto più che Gregorio Nardi, studiando accuratamente, da fine musicologo, l'unica *Rivelazione* rimastaci (la n. 14) e le recensioni al concerto di Monaco ha ipotizzato differenze che sembrano sostanziali, evidenziate anche dalla critica, tra la struttura musicale del *Poema fantastico* e quella di *Isola Aniroe*, che sembra molto più affine a quella delle *Rivelazioni*. Anche ammesso e non concesso che Giorgio non si sia molto interessato alla struttura del concerto, dobbiamo almeno ipotizzare che abbia avuto il tempo di comporre un certo numero di brani, prima di iniziare a selezionarne sei. Non possiamo certo immaginarci che un musicista quasi dilettante, come era Giorgio allora, abbia potuto esporsi in un pubblico concerto presentando della roba buttata giù in quattro e quattr'otto. Penso quindi che il lavoro musicale di Giorgio fosse cominciato, almeno come esercizio, già da qualche mese, e che a comporre le *Rivelazioni* egli sia stato

3. Prima di conoscere le lettere a Gartz si era indotti a collocare il soggiorno di cura a Vallombrosa all'inizio del 1911 perché Giorgio ne parla, nelle *Memorie*, dopo il fallimento del concerto e la partenza di Alberto per Parigi. Invece, da una lettera a Gartz attribuibile al 5 gennaio sappiamo che Giorgio stava traducendo in tedesco la "conferenza" del fratello con l'aiuto di un professore tedesco, "un tipo molto stupido", conosciuto a Vallombrosa (tradotto da Simonetta Antellini chissà perché, "uno strano tipo": "*dumm*" vuol dire stupido, e "*sehr dumm*" molto stupido, non strano). Ciò significa che il soggiorno a Vallombrosa va collocato prima, e con l'aiuto delle notizie metereologiche tratte dai giornali dell'epoca si è riusciti a dargli anche una data molto plausibile tra il 20 e il 23 di ottobre.

4. Non solo perché sono numerate sul programma, ma perché la N. 14 è stata ritrovata e pubblicata da Gregorio Nardi, *«La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911*, in *Origine e sviluppi dell'Arte Metafisica. Milano-Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, (Atti del Convegno di studi, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010) Archivio dell'Arte Metafisica / Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 57-85 (qui, pp. 67-68).

5. Questa condivisione di responsabilità è dimostrata da diversi fatti: Giorgio firmava il gruppo più numeroso di brani definiti *Rivelazioni / La musica più profonda sinora scritta*; di questa musica egli rivendica la paternità, insieme col fratello, nella lettera a Gartz del 26 dicembre 1910; Alberto, a Monaco, o nel programma di sala, che non abbiamo, o nella conferenza introduttiva lo definì, come rilevato in una delle più importanti recensioni, il suo principale ispiratore per questa parte del concerto (G. Nardi, *«La musica più profonda»*..., cit., p. 65 e nota 46).

convinto a Firenze dall'insistenza di Alberto, impressionato dai risultati che il fratello aveva raggiunto in pittura.
In base alla logica di questa tabella di lavoro dobbiamo pensare che attorno al 10 novembre Giorgio avesse portato a termine una dozzina almeno di componimenti musicali dai quali poter scegliere i sei da far eseguire durante il concerto. Pertanto, i quaranta giorni che vanno dalla fine di settembre all'inizio di novembre del 1910 sembrano quelli che con maggiore probabilità potrebbero essere stati dedicati a comporre le *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno"*. Riservandoci di commentare questa annotazione più avanti, dobbiamo anche far notare che questo fu il periodo in cui la malattia psicosomatica di Giorgio si manifestò più acutamente, tanto da deciderlo a sottoporsi alle cure del Professor Grocco e a recarsi a Vallombrosa (probabilmente tra il 20 e il 23 ottobre[6]) sotto una pioggia battente il cui ricordo non lo abbandonò mai.
Quanto agli altri impegni di Giorgio in quel periodo, tutto sembra indicare che a partire dai primi giorni di ottobre Alberto abbia cominciato ad occuparsi a tempo pieno del concerto e abbia delegato al fratello, che si recava quasi ogni giorno in biblioteca per varie ore a studiare, la richiesta in prestito delle opere che gli servivano. In base alla tabella delle presenze in biblioteca per letture sul posto accertata da Nicol Mocchi, si può dire con certezza che dei 59 giorni che vanno dal 21 settembre al 19 novembre del 1910 de Chirico ne passò 22 per gran parte della giornata in biblioteca (mattina o pomeriggio o giornate intere) a leggere e a prendere appunti, come quel tipo di letture richiedeva[7]. Circa un terzo del tempo disponibile dall'inizio dell'autunno. Dopo il 19 novembre la frequenza cala drasticamente, con ogni probabilità per il motivo che ho sopra accennato: era necessario "preparare il concerto" e terminare la selezione dei brani.
Questi fatti concreti portano a escludere in maniera assoluta che i primi esempi di pittura metafisica abbiano visto la luce a Firenze nell'autunno del 1910. È invece in quella stagione che vanno collocate le *Rivelazioni* musicali di Giorgio, che dovevano essere l'equivalente, in musica, di ciò che aveva realizzato precedentemente in pittura e che coincisero, per ragioni psicosomatiche, col culmine del suo malessere fisico. Voler cambiare questo ordine di cose significa stravolgere la logica, che impone di collocare nel tempo prima i dipinti, e poi le *Rivelazioni* musicali ad essi ispirate. In caso contrario bisognerebbe dire che le prime opere metafisiche non furono ideate e realizzate in autunno, cosa, a mio parere, impossibile.

Da *Isola Aniroe* alle *Rivelazioni*. La pittura ispira la musica

Sappiamo dalle *Memorie* di de Chirico che a Milano, pur avendo da poco terminato il *Poema fantastico*, Alberto continuava instancabilmente a scrivere libretti e a comporre musica. L'opera a cui Alberto lavorava va identificata con *Isola Aniroe*, della cui esistenza siamo informati dal programma musicale inviato da de Chirico a Gartz il 5 gennaio del 1911 e rinvenuto tra le carte dello stesso Gartz. La posizione nell'impaginato del programma e la grafica della titolatura mettono *Isola Aniroe* sullo stesso piano d'importanza del *Poema fantastico*. Da ciascuna delle due opere furono estratti, per il progetto iniziale di concerto, undici brani dai cui titoli si possono capire sia quali erano gli aspetti di omogeneità sia le profonde differenze tra le due opere. Nell'esecuzione a Monaco fu cancellata la prima parte del programma fiorentino e quindi ridotti i brani tratti dal *Poema fantastico*, mentre rimasero undici quelli tratti da *Isola Aniroe*.
Il *Poema fantastico* era un melodramma burlesco intriso di ironia che ruotava attorno a memorie personali (la nascita del protagonista sotto il fausto grido della civetta ateniese; la guerra greco-turca; le strade ferrate e il fischio dei treni notturni), oltre a elementi d'invenzione mescolati con ricordi mitici dell'infanzia greca, legando in qualche modo la saga familiare dei de Chirico tra Turchia, Grecia e Toscana, al misterioso popolo migratore protoellenico dei Pelasgi, stabiliti anche in Tessaglia[8].
Isola Aniroe, cioè l'isola senza eroi, come giustamente traduce Giorgio (*Die Insel ohne Helden*), sottintende già nel titolo una demistificazione del poema epico (in tedesco *Heldengedicht*, poema degli eroi, come figurava nel concerto monacense), quindi possiamo presumere che il

6. Una verifica delle condizioni metereologiche della provincia di Firenze nell'autunno 1910, effettuata attraverso uno spoglio del quotidiano "La Nazione", indica che i giorni 20, 21, 22 e 23 ottobre furono i più piovosi di una stagione già funestata dal maltempo, tanto da provocare parecchi danni e inondazioni.

7. Gli appunti di Savinio ci sono in gran parte rimasti e vanno per lo più riesumati e riordinati nel gran mare di carte conservate al Gabinetto Vieusseux (e non è escluso che contengano anche carte di Giorgio risalenti a quell'epoca). Gli appunti di de Chirico mancano invece all'appello, ma sicuramente esistevano, perché egli stesso ne ricorda l'esistenza ancora nei primi anni Venti. Forse un giorno salteranno fuori, come sono saltate fuori le lettere alla madre (vedi p. 31).

8. Il legame ideale coi Pelasgi stabilito da Savinio è certissimo, più difficile capire come si sviluppasse. Vedi G. Nardi, *«La musica più profonda»* ..., cit., pp. 61-63, e Paolo Baldacci, *Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. I – Waldemar George, i Pelasgi, il* Poema fantastico *e le origini della poetica metafisica*, in "Studi OnLine", anno III, nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016, pp. 4-7.

componimento letterario e musicale accentuasse l'aspetto ironico e rabelaisiano che contraddistinguerà poi tutta l'opera successiva di Savinio. Per quanto possiamo capire della trama, essa non sembra allontanarsi troppo da quella del *Poema fantastico* nel tema di fondo e per l'ambientazione mitica e favolosa, ma per certi versi appare più coesa attorno a un racconto vero e proprio, che Gregorio Nardi definisce "quasi un romanzo di iniziazione": si parla di infanzia, di partenza e di destino, di un'avventura epica sul mare condita da presenze favolose (giganti) e da sfide, e infine di nozze e di un ritorno alla sera. Di quest'opera sembra sparita o cancellata ogni traccia. Non sappiamo se fu portata a termine né eventualmente quando. È molto probabile, visto il frequente ripetersi di situazioni simili nella successiva carriera di Alberto, che la sua concezione e quindi l'intero progetto non abbiano retto alla rapidissima evoluzione del pensiero e della poetica saviniana e che per questo motivo egli l'abbia abbandonata per passare alle *Rivelazioni*. Ma è molto probabile che *Isola Aniroe* abbia costituito, ancora nei primi mesi fiorentini, la maggiore occupazione di Alberto insieme alle *Rivelazioni*, di poco successive.

Già il fatto che nel programma fiorentino i due melodrammi fossero smembrati in episodi sembra indicare, a parte la naturale impossibilità di mettere in scena un'intera opera, che il progetto stesso di "opera lirica" stava per essere soppiantato, nella progettualità saviniana, da qualcosa di più agile e frammentario, che troverà quattro anni dopo a Parigi il suo sbocco, anch'esso incompiuto, nei *Chants de la mi-mort*, un collage di scene drammatiche sullo sfondo del Risorgimento.

Ma c'è di più. Nella parte finale del concerto – annunciata con più enfasi ("La musica più profonda sinora scritta") e che a Monaco ebbe maggiore risalto – molti titoli non sembrano coerenti con il tema annunciato di *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno"*. Alberto presentava tre brani, numerati da 15 a 17, uno solo dei quali aveva un titolo: "*Il richiamo dall'isola dello Xoanon*", Giorgio invece si presentava con sei brani, due dei quali (*Il pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'autunno*), soprattutto se consideriamo i quadri che li precedono, sono coerenti al tema del tempo e dell'eterno ritorno. Ma gli altri quattro (*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*), così come "*Il richiamo dall'isola dello Xoanon*" di Alberto, francamente, sembrano essere più in relazione col racconto sviluppato in *Isola Aniroe* che con il concetto nietzschiano del tempo. Rimane infine un ultimo mistero da risolvere: per quale motivo il brano del *Poema fantastico* intitolato *Il passaggio dei Pelargi* sia stato messo alla fine, senza altra indicazione, e non sia stato separato dal blocco delle *Rivelazioni*, come se di esse facesse parte, anzi come se ne fosse quasi la conclusione?

La soluzione dei tanti interrogativi posti dal programma del concerto fiorentino, e dalla sua esecuzione in forma ridotta a Monaco, è una vera sfida, soprattutto se si percepisce che in questa successione di titoli si nasconde quasi tutto ciò che non è ancora ben chiaro del periodo che va da settembre del 1909 a settembre del 1910.

Nell'affrontare questi problemi, un aiuto validissimo ci viene dall'eccellente analisi che Gregorio Nardi (vedi nota 4) ha fatto dell'intero concerto, sia in base a tutte le recensioni che uscirono sui giornali e sulle riviste specializzate nelle settimane successive al debutto di Alberto, sia utilizzando l'unico brano musicale rimastoci di quel ciclo, cioè la *Rivelazione* n. 14, da lui scoperta e pubblicata, e che – a fil di logica – non doveva molto differire, strutturalmente, dalle tre successive ed eseguite a Monaco. Sull'ultima di queste, la *Rivelazione* n. 17 di Alberto, intitolata *Il richiamo dall'isola dello Xoanon*, Nardi avanza un'ipotesi interessante: lo *Xoanon*, parola che indica antichissimi idoli intagliati nel legno e successivamente anche in avorio o in marmo, ricchi di facoltà magiche e divine, potrebbe essere un termine usato da Alberto "in quanto indicatore di un'avvenuta trasfigurazione del brano musicale da simbolo interpretabile, esplicabile a parole e raccontabile nel tempo, a totem immutabile". In sostanza, una trasformazione della "effettiva visione del tempo che scorre" in "presente inquietante", "da narrazione ad enigma". Il compositore delegherebbe in tal modo "ogni facoltà evocatrice a un oggetto musicale convenzionale, impersonale". La suggestiva interpretazione di Nardi trova in effetti riscontro nella tecnica espressiva dei successivi *Chants de la mi mort*: "frasi ripetute staticamente, fissità iconica, gestualità criptica, abbandono dello svolgimento dialettico, citazioni di materiali estranei e facilmente riconoscibili". Nella *Rivelazione* n. 14, appena precedente, Nardi riscontra elementi che possono accordarsi all'ipotesi interpretativa della n. 17: una marcetta molto convenzionale, con voci corali che si allontano, ripetuta più volte senza tentare un effetto di reiterazione ipnotica né di sviluppo o evoluzione del tema, che può assumere un "valore" solo se considerata alla luce di esperienze pittoriche o poetiche. Il tema musicale sembra quasi (p. 68) "che si riferisca ad altro e che finisca per nascondere un modello con apparente in-

significanza", e "si lascia seguire per una certa suggestione ambientale".

Altrettanto interessante, ai nostri fini, è ciò che Nardi rileva dalle recensioni riguardo al ruolo di Giorgio, ricordato come "fratello del compositore" e in parte cofirmatario in quanto "responsabile per le idee poetiche che erano alla base delle composizioni"[9]. Il fatto, osserva Nardi, che Giorgio avesse scritto a Gartz "mio fratello ed io abbiamo composto la musica più profonda" fa pensare a un lavoro collettivo nel quale "probabilmente Giorgio aveva dato importanti suggerimenti ad Alberto". Verrebbero in tal modo separate le funzioni di chi "inventa musica" e di chi "scrive musica", o per lo meno di chi nei rispettivi campi ha la parte preponderante, coerentemente alla famosa attestazione di Savinio che nel 1949 aveva affermato che se Giorgio si fosse esercitato nelle note avrebbe potuto comporre per mezzo dei suoni la stessa opera che aveva composto in pittura, e ancora più con l'ironico ricordo, sempre di Savinio, che il suo professore Max Reger "insegnava a 'scrivere' musica e a disprezzare chi "inventa" musica"[10].

A parte le differenze strutturali tra il *Phantastiches Heldengedicht*[11] – di tradizione più operistica – e la "frammentaria" *Insel ohne Helden*, che Nardi, da musicista ed esperto musicologo oltre che ottimo conoscitore del tedesco, ha sapientemente ricostruito attraverso l'analisi comparativa delle molte recensioni al concerto[12], non penso sia possibile spremere di più dalla documentazione che abbiamo. Ciò basta tuttavia a smentire le affermazioni di Benzi e corrobora l'ipotesi che il *Poema fantastico* mantenesse una struttura operistico narrativa più tradizionale in bilico tra Wagner e Strauss, che difatti fu più apprezzata dalla critica, mentre *Isola Aniroe*, densa di ironia, e le successive *Rivelazioni*, con la loro ripetitiva enigmaticità, furono giudicate "noiose", "monotone", talvolta "involontariamente comiche" e prive di "sviluppo melodico".

A questo punto va ricordata un'importante intuizione di Gerd Roos a proposito del significato che ebbe per Alberto il passaggio da Milano a Firenze alla fine di marzo del 1910. Il trasferimento rimase infatti legato, per ambedue i fratelli[13], alla fine delle idealità che si accompagnavano all'estetica tardo romantica, come dimostra un brevissimo brano musicale di Savinio composto a Parigi nel 1914-15, il cui vero significato è stato appunto chiarito da Roos fin dal 1999[14].

Si tratta di uno dei *Chants étranges* per canto e pianoforte intitolato *La mort de M. Sacerdote* con un testo di una sola riga: "Soprano: *Voici la maison où est mort mon professeur Monsieur Sacerdote. Imbecilli!*". Edoardo Sacerdote, allievo lui stesso di Reger e di Reisenauer[15], era stato ad Atene il maestro di pianoforte di Alberto e al suo incitamento si doveva se Gemma aveva portato il figlio a Monaco a lezione di armonia e contrappunto dal famoso Max Reger, detto "il secondo Bach". Lasciata la Grecia nel settembre del 1906, Alberto non lo aveva più rivisto, senonché, pochi giorni prima della partenza da Milano, capitò un episodio emblematico, che Savinio così narra in un articolo del 1951: "[...] ero a Milano. Stavo per abbandonare l'alloggio che abitavo, all'ultimo piano di una casa di via Petrarca. Una mattina bussò la portinaia per far visitare l'appartamento. Dietro la *sciura portinara* apparve il cocuzzolo pelato, la corona intorno dei capelli lunghi e inanellati, i baffi da gatto del mio ex professore Edoardo Sacerdote. Sentii l'impaccio, durante quella "resurrezione", che sentiamo in certi sogni. Egli stesso doveva sentirlo. Non volle visitare il bagno, i servizi. Non l'ho rivisto più. Morto? Vecchissimo?"[16]. Accoglienza fredda e senza affetto per il maestro che lo aveva "iniziato ai misteri di Euterpe" e gli "aveva mostrato, da dentro, com'è fatta l'architettura della musica"[17]. Ma in quella casa di via Petrarca era morto definitivamente, per i fratelli de Chirico, il mondo culturale ed estetico rappresentato da Edoardo Sacerdote. Infatti la casa di cui si parla nel "canto" non è certo la casa in cui morì Edoardo Sacerdote, del quale Savinio nel 1914 ignorava la sorte, ma la casa in cui per Alberto era morto il mondo

9. G. Nardi, *«La musica più profonda»* ..., cit., p. 65; Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e Documenti. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, p. 395. Osservazione, questa, che poteva essere arrivata al recensore solo tramite la conferenza introduttiva di Alberto stesso o tramite il programma di sala tedesco.

10. G. Nardi, *«La musica più profonda»* ..., cit., p. 65; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., p. 67.

11. Così era tradotto il titolo del *Poema fantastico* nel programma di Monaco.

12. G. Nardi, *«La musica più profonda»* ..., cit., pp. 72-78 e pp. 63-64.

13. Alcuni scritti di de Chirico dagli anni Venti in poi e fino alle *Memorie della mia vita*, legano il periodo milanese alla fase tardo romantica e il periodo fiorentino al nuovo clima culturale ed estetico della metafisica.

14. G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., pp. 327-328.

15. Alfred Reisenauer (1863-1907), tra i massimi pianisti e professori di tecnica esecutiva del suo tempo.

16. Alberto Savinio, *Con una quinta gamba spero di camminare oltre la morte*, in "Epoca", 28 aprile 1951, p. 32.

17. Così prosegue il ricordo, con tagliente ironia e sicura ingratitudine: "Il mio professore di composizione era un esteta, perché il tempo dei miei studi musicali, avvenuti nella prima decade del secolo, coincideva con l'epoca d'oro dell'estetismo, e dell'esteta egli si era fatto l'acconciatura della testa, portando barba e chioma alla nazarena, atteggiando l'occhio a un languore di sogno e il labbro al gusto di sapori squisiti, e vestiva dell'esteta anche l'uniforme, consistente in ampie giacche di velluto, cravatte svolazzanti punteggiate di pasticche rosse o verdi, e panciotti fantasia sui quali brillavano due file di bottoni lucidi come occhi di gatto e altrettanto fascinatori". Da questo passo, come da altri scritti che evocano figure della sua giovinezza, come Tito Ricordi, Domenico Fava o altri, un giudizio sempre impietoso nella sua glaciale lucidità.

culturale e ideale che Sacerdote rappresentava e in cui lui e suo fratello erano cresciuti. Dopo soli tre anni e mezzo dalla partenza da Atene tutto era cambiato[18].

A Milano Giorgio non sembra si sia limitato, come nella fase böckliniana precedente, a sviluppare attraverso il mito temi inerenti agli aspetti psichici e spirituali delle cose terrestri, ma si avvicinò ai soggetti che costituivano l'"ambiente" scenico e visivo dell'opera del fratello, in particolare di *Isola Aniroe* che Alberto stava portando avanti come un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*, mescolando scrittura pittura e musica. Contemporaneamente cercava di tradurre in pittura in modo ancora allegorico e didascalico il tema nietzschiano del tempo (*Serenata*). Non sappiamo se altri quadri di quel periodo siano stati distrutti o si siano persi, ma almeno in un caso possiamo parlare di fonti di ispirazione e di temi simili a quelli di *Isola Aniroe*, tanto è vero che Alberto ne utilizzerà poco più tardi il dettaglio di origine romantica della figura vista di spalle come sicuro pretesto scenico. Parliamo del dipinto dell'autunno 1909[19] che ha per tema un responso oracolare e la fatalità del destino e che tradisce precise influenze scenografiche derivate da Adolphe Appia[20]. Lo stesso soggetto, con lo stesso personaggio, si ritrova, strutturato diversamente in una composizione a prospettiva centrale, in un disegno di Alberto non di molto successivo[21], che mostra evidenti debiti, più che con Adolphe Appia, con le scene per l'*Amleto* di Edward Gordon Craig. Coincidenze che non vanno sottovalutate, in quanto sia il quadro sia il disegno possono a buon diritto essere messi in relazione, se non altro per il soggetto, con il secondo brano di *Isola Aniroe* intitolato *Il destino*[22], ma anche con le due *Rivelazioni* di Giorgio intitolate *La partenza dall'isola solitaria* e *L'interrogazione e i canti consolatori*.

Improvvisamente, tra settembre e ottobre, Giorgio maturò un diverso tipo di ispirazione, "la rivelazione"[23], alla quale Alberto non arriverà mai: un'ispirazione da sensitivo che gli permetteva di costruire opere che non riguardavano il modo di conoscere o di assimilare e rappresentare il mondo visibile, ma piuttosto la traduzione in forme visibili di sensazioni o di pensieri suscitati da suggestioni di varia origine[24] ma prevalentemente ambientali (per esempio la disposizione e lo stile di un insieme di edifici). Nella creazione di questi quadri, l'innovazione stilistica e formale (per quanto importante per accrescere la forza del linguaggio pittorico) era secondaria rispetto alla capacità di immaginare metafore plastiche (dal verbo greco *plàssein*: plasmare, dare forma visibile) di una sensazione o di un pensiero. Questi quadri apparentemente non raccontavano nulla, erano combinazioni di luci, di ombre, di geometrie architettoniche e di figure simboliche o immagini evocative, ma inducevano nello spettatore sensazioni misteriosamente analoghe ai sentimenti e ai pensieri che li avevano ispirati.

Vi è una sensibile differenza tra la rivelazione di origine letteraria di un quadro come *L'enigma dell'oracolo*, e le rivelazioni nate da una particolare disposizione di edifici o da cose viste (opere d'arte comprese), il cui classico esempio è costituito da *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, frutto della prima "rivelazione" che potremmo definire ambientale. Circa tre anni dopo i fatti, per descrivere la nascita del primo dei due quadri, de Chirico ne parlò con i termini che avrebbe usato per descrivere una rivelazione, fenomeno che fa apparire all'artista la composizione dell'opera, in modo improvviso e del tutto indipendente dalla sua volontà. Ma, poche righe più avanti ci dice che solo poco dopo, durante il viaggio a Roma nell'ottobre del 1909, cominciò ad avere le prime rivelazioni, e descrive con precisione le caratteristiche delle opere che ne derivavano[25]. Le principali erano la capacità di comunicare il misterioso linguaggio espresso dalle cose, così come dalle stagioni, dalle epoche, dalle culture e dal sentimento del tempo inteso come "Storia", e soprattutto l'assenza di un soggetto logico o narrativo apparente. Fu soprattutto a causa della riconoscibilità del soggetto e per la tracciabilità di un embrionale racconto, che de Chirico, pur descrivendo come una rivelazione il presentarsi davanti a lui dell'immagine del quadro, distinse in un primo tempo quest'opera dalle

18. G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio*, cit., pp. 327-328.

19. Oggi lo conosciamo come *L'enigma dell'oracolo*, ma il titolo definitivo fu iscritto sul telaio a Parigi poco prima che fosse esposto al Salon d'Automne del 1912. Come ho già spiegato nel *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, I, 1, 11, p. 108 e *Cronologia*, pp. 52-53, il termine "enigma" per intitolare i primi quadri metafisici fu scelto nell'inverno 1910-1911. Per quanto riguarda la data, che personalmente ritengo vada fissata poco prima del viaggio a Roma, si veda il mio articolo a p. 27, ivi pp. 29-30.

20. Per le fonti letterarie (Omero e Igino) e visive si veda: *CR*, I, 1, 11, *Iconografia*.

21. *CR*, I, 1, p. 47.

22. Il primo brano era intitolato *La fanciullezza*, il che dimostra una trama narrativa quasi autobiografica.

23. Il termine, di origine romantica, deriva dalla lettura di *Ecce homo*.

24. La lettura di brani poetici o filosofici oppure la visione di particolari opere d'arte.

25. È ovvio che si tratta di un'analisi a posteriori, fatta avendo alle spalle un'esperienza di lavoro che annoverava ormai dieci o dodici quadri del nuovo genere e che gli permetteva di vedere molto chiaramente che cosa li distingueva dai precedenti.

successive rivelazioni. Solo dopo qualche tempo tuttavia egli cooptò il dipinto tra le prime opere metafisiche conferendogli il titolo di enigma. Ciò avvenne a causa della sua poderosa carica espressiva e, soprattutto per la capacità di trasmettere, come scrive de Chirico nelle *Memorie*, "un lirismo di preistoria greca", vale a dire proprio quel linguaggio delle epoche storiche di cui aveva parlato nei manoscritti come caratteristica delle sue prime opere metafisiche.

Tra la prima e la seconda fase di questa ricezione intuitiva passa meno di un mese (da fine settembre del 1909 alla metà di ottobre circa) la differenza è minima da un certo punto di vista ma enorme da un altro. Nel primo caso l'ispirazione viene sollecitata dalla lettura di opere che non solo avevano ispirato gli artisti tardo romantici, come Böcklin o Klinger, ma che costituivano anche per Alberto, insieme con Apollonio Rodio e opere burlesche come il *Morgante* del Pulci o il *Gargantua* di Rabelais, il canovaccio mitico e favoloso su cui innestare le trame ironiche e autobiografiche dei suoi melodrammi.

Questa rivoluzione, avvenuta e sviluppatasi per gradi nell'autunno del 1909, richiese ancora tempo per essere del tutto assimilata, compresa e controllata. Ma si impose subito, nella mente di ambedue i fratelli, come il coronamento conclusivo di una "poetica" – sia nel suo aspetto teorico sia come linguaggio – che aveva origine nell'intuizione giovanile dell'immortalità terrestre, del sentimento delle cose e della sostanziale psichicità della materia.

Nel frattempo i de Chirico si trasferirono a Firenze e iniziò un curioso rovesciamento dei ruoli.

Il lavoro dei fratelli de Chirico a Firenze da metà aprile a metà settembre del 1910

Sull'impegnativo studio portato avanti dai due fratelli nelle biblioteche di Milano e di Firenze e documentato da precise ricerche, non è qui il caso di parlare se non per dare riferimenti tematici o cronologici.

Nello studio di via Regina Vittoria Alberto continuò a lavorare alla sua *Isola senza eroi* componendo musica, scrivendone il libretto e disegnando o dipingendo bozzetti di scena. Lo conferma il fatto che un giorno il cattolicissimo zio Gustavo, residente a Firenze in via Ricasoli, lo sorprese, inorridito, a dipingere un fauno[26]: unica traccia che abbiamo, oltre al disegno *L'oracolo* di cui già si è detto, di quali fossero allora i soggetti della pittura di Alberto. Erano gli stessi dei suoi melodrammi, la cui ambientazione doveva essere simile al paesaggio mitologico con centauro a passeggio che fa da sfondo al suo ritratto dipinto dal fratello tra il 1909 e il 1910. Nulla di più probabile, dato che il ritratto è un omaggio di Giorgio all'arte e alle invenzioni di Alberto, com'era un omaggio il primo quadro dipinto a Milano che li ritraeva metaforicamente insieme, come gli argonauti Castore e Polluce, nell'atto d'intraprendere al suono della cetra il viaggio che più di ogni altro è la metafora di un percorso di iniziazione e simbolo di un'avventura intellettuale: quello nella misteriosa Colchide alla ricerca del vello d'oro.

Probabilmente anche Giorgio, nonostante la malattia che peggiorava (si veda l'ultimo paragrafo) dipinse tra primavera e estate qualche quadro: la seconda versione della rivelazione di Piazza Santa Croce (*CR*, I, 1, A.5, pp. 170-171), forse un abbozzo o una prova del quadro con arcate che poi divenne l'*Enigma dell'ora* (di cui infatti si possono documentare due fasi di redazione, non sappiamo quanto distanti l'una dall'altra). Sicuramente doveva avere con sé alcuni disegni, semplici schizzi e annotazioni (come *CR*, I, 1, 16 e 17) e qualcuno più finito (come *CR*, I, 1, 13), gran parte dei quali andò sicuramente perduta, ma che concettualmente avevano per lui il valore di opere finite in quanto rivelazioni di quadri che poi sarebbero stati realizzati, "materiali per l'opera futura"[27]. Insieme ai tre quadri portati da Milano che potevano considerarsi già appartenenti alla nuova fase delle *opere profonde* (*Enigma dell'oracolo*, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, *Ritratto del fratello*), il gruppo costituiva un insieme sufficiente a giustificare la frase, alquanto indeterminata, "questa estate ho dipinto quadri che sono i più profondi che esistano in assoluto".

Alberto, che per tutta la sua vita fu sempre erroneamente convinto che se si aveva qualcosa di forte da dire la si poteva dire con gli stessi risultati con qualunque mezzo: musica, pittura o letteratura, rimase profondamente impressionato dai risultati pittorici della concentrazione creativa di Giorgio, e quando vide quale magica sospensione temporale riuscisse a trasferire nei quadri la fascinazione del fratello per l'enigma nietzschiano del tempo, lo con-

26. "Un giorno lo zio Gustavo arrivò sulla soglia dello studio di Aniceto [pseudonimo dell'autore] che in quel tempo dipingeva fauni e altre simili creature [...]", Alberto Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, a cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, Adelphi edizioni, Milano 1999, p. 495 (pima edizione Bompiani 1943).

27. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 318 (1935).

vinse, e si accinse lui stesso, a cercare di portare in musica quelle stesse sensazioni.
Va ricordato che il meccanismo di pensiero che è all'origine della metafisica era ben chiaro ad Alberto, che ne aveva anzi individuato precocemente alcuni punti essenziali, e che contribuì proprio a Firenze a mettere a punto la teoria del "fantasma" o "scheletro" che distingue l'immagine "sognata" o "rivelata" da quella reale. È quindi comprensibile la sua illusione che, se il fratello riusciva a suscitare con la pittura determinate sensazioni e stati d'animo servendosi di immagini semplici, tendenzialmente archetipe ed evocative, si potesse forse tentare la stessa strada anche con la musica. Diventano così molto più chiare sia l'interpretazione di Nardi basata sull'analisi della *Rivelazione* n. 14, che parla di sicure analogie con successivi brani musicali di Savinio e di "citazioni di materiali estranei e facilmente riconoscibili", sia le notizie che ricaviamo dalle recensioni e che ci informano di "agglomerati di rumori", giudicati difficilmente valutabili e incomprensibili, e di suoni di trombe e fanfare che provenivano dai corridoi invece che dal palcoscenico.
Per riempire i cinque mesi che vanno da metà aprile a metà settembre, aggiungendovi anche le letture in sala e i prestiti presi alla B.N.C.F., e forse una breve vacanza tra luglio e agosto, quando il caldo a Firenze diventa insopportabile, ne abbiamo a sufficienza.
Quando Giorgio abbia realmente cominciato ad esercitarsi nella composizione e/o a "ideare" musica che poi componeva con l'aiuto di Alberto non siamo in grado di dirlo. Certamente, come si è visto nel primo paragrafo, il termine ultimo in cui possiamo collocare l'inizio di questo nuovo impegno musicale di de Chirico è la fine di settembre. Ma, dato che le vicende di questo tipo non sono mai così precisamente definibili come l'uscire da una stanza e l'entrare in un'altra, dobbiamo ipotizzare un passaggio e un convincimento graduali, oltre che una serie di discussioni e scambi di idee sul rapporto che poteva istituirsi tra l'utilizzo di immagini e l'utilizzo di suoni altrettanto evocativi.
Per quanto questa vicenda cominci ora a delinearsi sempre meglio e ad avere uno sviluppo logico e credibile, alcuni aspetti rimangono oscuri: per esempio il rapporto tra certi titoli delle sei *Rivelazioni* di Giorgio e quel che si può intuire dello sviluppo di *Isola Aniroe*, così come la difficoltà di capire la relazione tra questi titoli e il tema dell'"eterno ritorno". Forse, in mancanza di ulteriore documentazione non sarà mai possibile districare tutta la matassa.
Altri fatti che qui sotto elenchiamo si possono invece facilmente dedurre con un alto livello di certezza.

1) Le due *Rivelazioni* musicali di Giorgio intitolate *Il pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'autunno* non possono precedere il dipinto quasi omonimo. Esse furono composte, al più tardi tra la seconda metà di settembre e la fine di ottobre del 1910, ma è ovvio che quando incominciò a prendere corpo il progetto di riversare in musica gli stessi temi dei dipinti (cioè nel corso dell'estate) i dipinti già esistevano sia nella prima versione del 1909 sia nella seconda del 1910.
2) È noto[28], infatti, che del quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* esisteva una seconda versione, che fu esposta a Milano alla Galleria Arte nel gennaio del 1921 e che scomparve – forse accidentalmente distrutta oppure riutilizzata dall'autore stesso – prima del novembre 1923[29]. La presenza nel programma del concerto fiorentino di due *Rivelazioni* autunnali conferma che i quadri di quel soggetto, di cui le *Rivelazioni* dovevano essere la trasposizione musicale, erano due e quindi rende estremamente plausibile che la seconda versione sia stata eseguita a Firenze tra la primavera e l'estate. La prima versione era stata dipinta a Milano nel 1909, dopo il ritorno dal viaggio a Roma e Firenze.
3) Solo a partire dal programma musicale (databile fine ottobre-inizio novembre 1910) e poi nella lettera del 26 dicembre 1910 troviamo usato il termine nietzschiano *Rätsel / enigma*. Esso si affianca all'aggettivo *tief / profondo*, che viene regolarmente usato per indicare le opere metafisiche almeno fino alla fine del 1913. Il termine *tief* era apparso per la prima volta nella cartolina dell'11 aprile e viene ossessivamente ripetuto nelle lettere del 26 dicembre e dei primi di gennaio (soprattutto in quella in cui si parla della morte di Kurt Gartz e che Giorgio scrisse in condizioni emotive estreme). Ciò significa che il sostantivo e*nigma* si afferma come termine privilegiato per intitolare i quadri *profondi*, cioè *metafisici* solo nella seconda metà del 1910. Prima i quadri si chiamavano, almeno nella mente dell'autore,

28. *CR*, I, 1, A.5, pp. 170-171.

29. Se si esclude una perdita accidentale, i motivi del riutilizzo e quindi della sostanziale distruzione dell'opera possono essere i più vari, il principale dei quali è che in un momento di disinteresse per il suo periodo metafisico, la meno riuscita delle due versioni potrebbe essere stata usata come supporto per un nuovo dipinto tra il 1921 e il 1923. Uguale fu il destino di alcune opere del periodo ferrarese, come la famosa *Cassandra*, più volte nominata da de Pisis e probabilmente ricoperta nel 1919-20 con un autoritratto.

in modo diverso: probabilmente *L'oracolo* e *Il pomeriggio d'autunno*. Il termine enigma diviene canonico con l'epigrafe *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* apposta all'autoritratto del 1911.

4) Che le *Rivelazioni* musicali con titoli chiaramente collegabili all'enigma del tempo fossero solo due su sei, e che ambedue contengano un esplicito riferimento all'autunno, è un valido motivo per escludere definitivamente che il dipinto intitolato *L'enigma dell'ora* sia da attribuire, nella sua versione definitiva, al 1910. Questo quadro, che come i precedenti fu firmato e datato solo più tardi a Parigi, l'ho assegnato io stesso ora al 1910 ora al 1911: l'ultima cifra della data iscritta è talmente piccola che si riduce a un puntino indecifrabile sia come "0" sia come "1". Oggi ritengo più sicura la mia più recente attribuzione al 1911[30], poco dopo la partenza di Alberto e della madre da Monaco per Parigi. Se infatti fosse stato dipinto prima che la preparazione del concerto assorbisse l'attività di Giorgio, non mancherebbe nel programma una *Rivelazione* musicale con titolo corrispondente, tanto più che, tra i primi quadri metafisici, è proprio *L'enigma dell'ora* quello più strettamente legato all'illustrazione del concetto nietzschiano del tempo. Non possiamo tuttavia escludere che una versione non definitiva sia stata impostata già nell'estate del 1910 e portata a compimento solo all'inizio del 1911. Le indagini diagnostiche hanno infatti rivelato sostanziali e importanti modifiche nell'assetto compositivo del quadro, dato che le sfasature prospettiche che rendono incoerente l'impostazione centrale della veduta sono state aggiunte in un secondo tempo, così come il personaggio che si affaccia dalla loggia verso l'orizzonte (si veda *CR*, I,1, 18, *Note*, p. 136).

5) La lettera di de Chirico a Gartz del 26 dicembre e quella del 5 gennaio documentano alla perfezione ciò che era avvenuto a Firenze nel 1910: il superamento di tutte le ambizioni artistiche romantiche e totalizzanti, rappresentate dal titanismo di Michelangelo, l'accantonamento dei progetti wagneriani di opera d'arte totale, e il rifiuto delle correnti estetizzanti che ne erano derivate. Tutto ciò era morto a Milano nella casa di via Petrarca 13, come dichiara Savinio mostrandoci la casa in cui era metaforicamente defunto il suo professore di musica: "*Voici la maison où est mort mon professeur Monsieur Sacerdote. Imbecilli!*". Ma era stato elaborato e contestualizzato in una teoria artistica solo nei mesi successivi a Firenze, tentando di includere anche l'espressione musicale in un sistema concettuale che era invece molto più adatto al linguaggio pittorico "innaturale" delle immagini evocative e simboliche. 6) L'esperienza del concerto di Monaco e il suo fallimento posero fine a una vicenda di collaborazione col fratello che Giorgio aveva sopportato con grande disponibilità e dedizione affettiva, ma che inconsciamente aveva vissuto come un incubo e con la paura di venirne lui stesso travolto. Le lettere a Gartz di quei giorni, scritte in un crescendo di esaltazione mista ad ansia e a un vero e proprio terrore sono un documento insostituibile di questa sindrome psicosomatica ed è un mio radicato convincimento che anche l'errore di datazione della lettera di dicembre, spostata involontariamente a gennaio, sia un chiaro segnale dell'inconscio ed estremo tentativo di esorcizzare un esame di realtà al quale Giorgio era intimamente convinto di presentarsi nel modo sbagliato.

La malattia psicosomatica di Giorgio de Chirico

È stato autorevolmente notato che il malessere fisico così ben descritto da Giorgio, anche a gran distanza di tempo, per spiegare la sua scarsissima attività nel periodo fiorentino e in altri momenti della sua vita accanto al fratello, sembra coincidere, sotto il profilo psicosomatico, con i periodi di maggiore confronto con Alberto, soprattutto quando questo confronto avveniva sotto gli occhi della madre[31].

Nell'infelice infanzia di Giorgio avevano enormemente pesato il suo carattere introverso e ipersensibile e la palese freddezza della madre nei suoi confronti. La morte precoce (1891) della sorellina maggiore Adele (nata nel 1884), aveva fatto sì che la madre, allora incinta di Alberto, avesse trascurato il secondogenito che le era sopravvissuto, quasi ritenendolo, per un meccanismo naturale e inconscio, "colpevole" della morte della sorella, e avesse riversato tutte le sue attenzioni sul piccolo Alberto nato pochi mesi dopo quel tremendo lutto. Nel corso degli anni, l'intelli-

30. *CR*, I, 1, 18, e *Cronologia*, pp. 56-57.

31. Adello Vanni, L*a malattia creativa di Giorgio de Chirico*, in "Rivista Sperimentale di Freniatria", vol. CXXXII, n. 3, 2008, pp. 115-134; Adello Vanni, Bruno Biancosino, Luigi Grassi, Revisione diagnostica del "caso de Chirico, in "Rivista di psichiatria", 2012, anno 47, n. 4, pp. 345-354.

genza esuberante e la vivacità – allora alquanto estroversa – del figlio minore, oltre che la sua versatilità negli studi e la predisposizione a una carriera musicale che sembrava annunciarsi ricca di soddisfazioni avevano decisamente spostato verso Alberto l'asse della bilancia affettiva materna, non insensibile per altro alle prospettive di guadagno offerte da una carriera di pianista.

Dopo la morte del padre divenne prioritario in famiglia organizzare il futuro, e i modesti risultati scolastici di Giorgio – dovuti al grave choc psicologico determinato da quella mancanza – non fecero che spingere Gemma a subordinare tutto alla carriera del figlio minore, privando il maggiore di un sostegno affettivo che gli era, proprio in quel momento, estremamente necessario. Tutto ciò ebbe influenza anche nei rapporti tra i due fratelli, psicologicamente e intellettualmente strettissimi, oltre che sicuramente affettuosi, ma nei quali Giorgio non poteva non sentire la disparità di trattamento. A Monaco Gemma e Alberto si fermarono solo da ottobre del 1906 all'inizio di marzo del 1907, quando si trasferirono a Roma sperando in un aiuto da parte di Mascagni che non arrivò mai. Quindi passarono a Milano (luglio 1907) dove iniziò l'avventura con Tito Ricordi, durata poco più di due anni e della quale ci restano due documenti straordinari dell'ottobre 1907: le interviste al "Corriere della Sera" di Ricordi stesso e dell'appena sedicenne Alberto. Di fronte alla mal celata seppur educata presunzione del giovane "genio della musica" risalta ancor più l'arrogante sicumera della "Baronessa" che si permette di criticare Ricordi per aver espresso, tra tante lodi, anche alcune comprensibili riserve sul fatto che l'opera del figlio, *Carmela*, in parte ancora immatura, potesse essere presentata sulle scene. Mentre a Milano Alberto sembrava avviato a una precoce notorietà e a un sicuro successo, Giorgio viveva solitario ma sereno a Monaco con pochi ma sceltissimi amici. La malattia, iniziata ad Atene, tornò invece a manifestarsi a Milano nel 1909 quando Giorgio rientrò in contatto col fratello sotto gli occhi della madre, vivendo inconsciamente questo rapporto di collaborazione come competitivo e soggetto a giudizi o valutazioni. Il suo carattere mite e affettivamente immaturo lo portava ad avere relazioni sentimentalmente molto forti pur percependo con sofferenza ma senza ribellarsi ogni segnale di scompenso o disparità di trattamento. Neppure l'ingente investimento economico che la madre aveva deciso di fare puntando sul concerto di Alberto suscitò delle proteste o delle critiche da parte sua. Sicuramente cosciente delle sue straordinarie intuizioni artistiche e pittoriche del 1909 ne condivideva col fratello tutti gli aspetti teorici ed era ben consapevole di quanto Alberto avesse contato nell'aprirgli quella strada, ma non posso pensare – viste anche le sue decise reazioni appena posteriori contro le possibilità espressive della musica – che egli abbia aderito con totale convinzione al progetto di Alberto di creare una musica *metafisica* (cioè profonda) sul modello dei suoi quadri. Giorgio lo sostenne, vi partecipò, ci mise il suo nome, ma ne visse il fallimento come una liberazione. E si liberò per sempre dai disturbi fisici, che erano immediatamente ripresi quando stava per ricongiungersi con Alberto nel luglio 1911, solo quando, nella Ville Lumière, poté finalmente avere una vita artisticamente sua e completamente slegata, anche nel nome, da quella di Alberto.

È probabilmente inutile aggiungere che queste considerazioni non cambiano nulla riguardo a ciò che ho sempre detto sulla doppia paternità della poetica metafisica, come ideologia artistica e come pensiero, sia pure diversamente modulato.

Paolo Baldacci

La traduzione francese di *Ecce homo* e la ricezione del fenomeno della rivelazione da parte di de Chirico. Note su *L'Enigma dell'oracolo*, autunno 1909

Dalle testimonianze di de Chirico sulla rivelazione e sulla nascita delle prime opere metafisiche, scritte a Parigi a poco più di due anni dagli eventi dell'ottobre 1909, appare chiaro che egli visse questi fenomeni intuitivi con emozione, sentendosi accomunato a Nietzsche[1] e ad altri artisti eccezionali che cita nei suoi appunti, ma ciò non toglie che sia lui sia Alberto[2] ebbero anche un rapporto razionale con questa forma non comune di ispirazione, cercando di spiegarsene concettualmente la meccanica e di controllarla.

Ciò avvenne soprattutto negli ultimi mesi milanesi (gennaio-marzo 1910) e nei primi trascorsi a Firenze (aprile-giugno 1910).

Un accurato controllo dei testi ci fa tuttavia capire che alcune interpretazioni di termini tedeschi che si riscontrano nella traduzione di Henri Albert dei passi di *Ecce homo* sulla rivelazione influirono sulla percezione del fenomeno da parte di de Chirico e lo indussero a darne una descrizione più razionale che si sarebbe poi saldata alle riflessioni di Schopenhauer sulla formazione delle immagini dei sogni. In questo lavoro di costruzione teorica della poetica metafisica si inserì molto probabilmente Alberto che con mentalità logico filosofica contribuì a creare la teoria del "fantasma", ovvero di un'essenza dell'oggetto, spettrale e spoglia di ogni naturalismo, che nella pittura metafisica rappresenta e rivela lo scheletro o architettura interna della materia. Un'impalcatura teorica che conferiva dignità filosofica e speculativa a una pratica artistica che non nasceva da esigenze pittoriche pure, inerenti al rapporto mimetico, espressivo o conoscitivo con la realtà visibile, ma dal bisogno di creare le metafore visive di una diversa concezione del mondo, vale a dire combinazioni di immagini appositamente studiate per indurre nello spettatore la percezione a livello emotivo e pre razionale di pensieri e concetti non visibili.

L'analogia tra ispirazione e rivelazione è spiegata nel terzo paragrafo del capitolo di *Ecce homo* dedicato a *Zarathustra*. Quella che "i poeti delle epoche forti chiamavano *ispirazione*" – scrive Nietzsche – era la presa di possesso dell'artista da parte di "poteri che lo sovrastano" e che rendono l'individuo, poeta, musico

1. Partendo dall'esperienza della rivelazione – fenomeno meno raro ed eccezionale di quanto si pensi – de Chirico iniziò a costruire quella mitografia che poi trasferì nei dipinti parigini e che faceva di lui una sorta di reincarnazione di Nietzsche, prendendo a modello il filosofo, che in *Ecce homo* si era presentato come un secondo Eraclito.

2. Alberto, per quanto lo riguarda, non pare sia mai stato soggetto a fenomeni intuitivi di questa portata, ed usa per sé il termine rivelazione solo nel 1910 per 17 brevi composizioni musicali che intitolò *Rivelazioni sull'"enigma dell'eterno ritorno.* Egli collaborò tuttavia intensamente nel costruire la teoria dello scheletro o architettura interna della materia, che spiega la differenza tra l'immagine in realtà e l'immagine metafisica.

o cantore che sia, soltanto strumento o medium di queste forze occulte. È la ragione, possiamo aggiungere noi, per cui gli antichi aedi erano considerati esecutori o interpreti del dettato divino e soprannaturale delle Muse. La rivelazione è dunque una forma di ispirazione che annulla la volontà dell'individuo e lo rende tramite di qualcosa di più forte. Poche righe dopo queste affermazioni – nel secondo passo che ho riportato in grassetto nell'ultimo paragrafo con l'originale tedesco e francese dei testi in esame – Nietzsche descrive il modo in cui la rivelazione si manifesta.

Per spiegarci con chiarezza dobbiamo confrontare la nostra versione letterale del tedesco (testo originale in Appendice) con la traduzione francese. Così scrive Nietzsche: "**Tutto accade al più alto grado in modo involontario, ma come in una tempesta di senso di libertà, di non condizionamento, di potenza, di divinità… L'involontarietà dell'immagine, della similitudine, è la cosa più strana; non si ha più alcuna nozione [di] quale sia l'immagine e quale sia la similitudine, tutto si offre come l'espressione più vicina, più giusta, più semplice**"[3].

Per capire questo difficile passo – che vuole spiegare non solo l'automatismo involontario di ciò che avviene in quella circostanza, ma soprattutto la sottile analogia tra ciò che si rivela, indicato col termine *Bild* (*immagine* in senso lato), e qualcosa di simile, che Nietzsche indica col sostantivo neutro *Gleichniss*, letteralmente *similitudine* – è necessario attribuire il giusto significato concettuale alle parole *Bild* e *Gleichniss*.

Bild significa in genere immagine, figura, scena, quadro, rappresentazione ecc., ma può voler dire anche idea o "quadro" nel senso di un insieme di elementi significanti (per esempio nella frase *Sich ein Bild machen* = farsi un'idea / farsi un quadro, di qualcuno, di qualcosa o di una situazione). Nel nostro caso specifico, Nietzsche sta parlando della rivelazione che egli ebbe nell'autunno del 1886 della figura di Zarathustra mentre percorreva a piedi i sentieri tra Zoagli, Santa Margherita e Portofino: "Su queste due strade mi venne incontro tutto il primo Zarathustra, e soprattutto Zarathustra stesso come "tipo": o meglio *mi assalì*…". Nietzsche, dunque, si figurò tutta la prima parte del libro, e soprattutto il suo protagonista come "tipo ideale", psicologico e letterario. È quindi giusto dare al termine *Bild*, sempre tradotto come *immagine*, soprattutto il significato di "idea", o per lo meno di immagine o quadro ideale in senso astratto, inteso come un insieme di elementi che configurano il "tipo" di Zarathustra. D'altronde il rapporto tra idea e forma, o immagine visiva è radicato etimologicamente in tutte le lingue indoeuropee (*êidos* – idea in greco – viene dal verbo *(v)idèin*, vedere, dove l'antica aspirazione labiovelare del digamma è caduta lasciando il segno dello spirito aspro pronunciato come una "v") e nel tedesco stesso il sostantivo femminile *Bildung* (da *Bild*) significa "formazione ideale".

Veniamo ora a *Gleichniss*, similitudine, termine che sia in tedesco sia nella sua traduzione italiana più semplice e diretta indica per lo più una "*figura retorica che mira a chiarire (logicamente o fantasticamente) un concetto presentandolo in parallelismo o in paragone con un altro*" (Vocabolario Treccani). Il termine è usatissimo in *Also Sprach Zarathustra*, in quanto il protagonista parla "per similitudini" e fa frequente uso di "parabole", "allegorie", "metafore" e "simboli", tutte accezioni per ampliamento della parola *Gleichniss*[4].

Il passo di *Ecce homo* significava quindi che, nel momento della rivelazione (*Offenbarung*), tutto accadeva in modo assolutamente involontario, naturale e non condizionato, ma la cosa più strana era che l'immagine ideale si rivelava insieme alla sua similitudine, cioè allo strumento linguistico/retorico necessario per esprimerla, il quale appariva da essa indistinguibile e si offriva come l'espressione più vicina, più giusta, più semplice.

Henri Albert, per tradurre *Gleichniss*, aveva usato il termine "metafora" – piuttosto forzato ma tale da spiegarci perché de Chirico abbia inteso il fenomeno in un certo modo –, facendo una traduzione semplificata e piuttosto libera: "**Tutto ciò avviene** – traduce infatti Albert – **senza che la nostra libertà** [*sic*] **vi abbia parte alcuna, e pertanto noi veniamo trascinati come in una tempesta di ebbrezza, di libertà, di sovranità, di onnipotenza, di divinità. La cosa più strana è il carattere di necessità con cui l'immagine, la metafora, si impone: si perde ogni nozione di ciò che è immagine, metafora; sem-**

3. Non mi sono servito della classica traduzione di Roberto Calasso nell'edizione Adelphi perché anch'essa contiene, sia pure in misura minore di quella di Henri Albert, elementi lessicali di tipo "suggestivo" che avrebbero reso impossibile svolgere il mio ragionamento.

4. Il preciso significato di *Gleichniss* come strumento linguistico è per altro chiarito da Nietzsche nelle righe successive del passo sopra trascritto: "Sembra veramente, per ricordare una parola di Zarathustra [Friedrich, Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, III, *Die Heimkehr*, n. d. t.], come se le cose stesse si avvicinassero e si offrissero come similitudini (– "ecco che tutte le parole vengono piene di carezze nel tuo discorso e ti adulano: perché vogliono farsi portare a cavallo sulla tua schiena. Sul dorso di ogni similitudine tu cavalchi qui verso ogni verità. Qui si aprono per te tutte le parole dell'essere e tutti gli scrigni che le racchiudono; tutto l'essere vuole diventare parola, e tutto il divenire vuole imparare a parlare da te –)" (traduzione mia). Bisogna anche ricordare che fin dal saggio del 1873 *Su verità e menzogna in senso extramorale* (paragrafo 2), Nietzsche aveva teorizzato che l'uomo intellettualmente libero può fare a meno della "smisurata struttura concettuale" costruita dai suoi predecessori, anzi "distrugge queste cose, le scompagina e poi con ironia le rimette insieme, accoppiando le cose più estranee e separando le cose più affini", perché "non è più guidato da concetti bensì da intuizioni". Ma non vi è una strada regolare che dalle intuizioni conduca nella terra degli schemi e delle astrazioni: "la parola non è fatta per queste cose, cosicché l'uomo di fronte ad esse ammutolisce e si serve di metafore proibite o di concetti inverosimili" per corrispondere creativamente alla sua intuizione.

bra che sia sempre l'espressione più naturale, più giusta, più semplice che vi si offre"[5].

A parte la curiosa e arbitraria sostituzione di "volontà" con "libertà", il pezzo di frase che segue ("non si ha più alcuna nozione [di] quale sia l'immagine e quale sia la similitudine") era essenziale perché spiegava che nel momento della rivelazione non si riesce più a distinguere concettualmente tra quella che è l'immagine ideale (*Bild*) e lo strumento linguistico retorico per rappresentarla (*Gleichniss*). Traducendo *Gleichniss* con "métaphore", e soprattutto suggerendo quasi, nella seconda parte della frase, un'identità tra immagine e metafora, separate da una sola virgola, mentre Nietzsche ne aveva retoricamente sottolineato la differenza che andava perdendosi ("*was Bild, was Gleichniss ist*"), Henri Albert elimina questa sottile ma fondamentale distinzione tra quella che era l'idea e quella che è la sua traduzione in "discorso". Certo, il termine *Gleichniss* ha anche una valenza simbolica o metaforica ed è questo il motivo per cui egli aveva tradotto usando direttamente "metafora", termine che implica un trasferimento di significato da una data immagine a un'altra analoga o simile. Il fatto per lo più trascurato è che Nietzsche, in quanto scrittore e filosofo, parla di *Bild* non nel senso di immagine visibile (pittorica) ma nel senso di "idea" o visione ideale: quell'insieme di sensazioni e di espressioni simboliche che concorsero per lui a formare "il tipo" di Zarathustra[6].

Questa imprecisione diventava paradossalmente opportuna in quanto de Chirico aveva ispirazioni visive concrete ed era quindi portato a immaginare due fasi del processo: quella in cui l'artista si trova soggetto a una serie di sensazioni che provengono da qualcosa che sta vedendo (o leggendo) e quella in cui queste sensazioni si trasformano in rivelazione "visibile" di una composizione pittorica, cioè di qualcosa che è già una metafora in cui si è trasferito il significato occulto/enigmatico di ciò che aveva provocato la rivelazione. Questo significato nascosto sarà poi indicato come la "realtà metafisica" di una determinata cosa, persona, situazione, epoca o concetto.

Nietzsche non aveva detto nulla del rapporto tra ciò che stimola la rivelazione e la rivelazione stessa, che nel suo caso rimane un'immagine/simbolo ideale ancora da tradurre in parole. De Chirico invece affermava di "vedere" delle composizioni che poteva già trascrivere o ricopiare su carta. È un po' – e mi si perdoni la banalità dell'esempio – come se a Nietzsche fossero apparsi dei testi già pronti. Non siamo lontani da quella che per millenni era stata la figura sovra-umana, comune a tutte le culture dei popoli antichi e rimasta nelle società primitive fino al XIX secolo, del poeta, sacerdote, o stregone depositario della memoria della tribù, posseduto da forze superiori, o da personificazioni divine di queste forze, come le Muse, che gli dettano il canto "profetico" che vede nel passato e nel futuro.

Va da sé che questa facoltà, trasferita in una pratica artistica che fino al pieno Rinascimento era rimasta relegata a un livello inferiore, artigianale e manuale, e che solo il Romanticismo aveva definitivamente elevato al medesimo piano intellettuale del canto poetico, della filosofia e della musica, richiedeva spiegazioni che chiarissero il passaggio dall'idea alla forma, e soprattutto il perché delle trasformazioni che l'artista operava sulla realtà visibile alla quale per lo più si ispirava. Ma questo è un discorso che esula dai ristretti limiti di questa nota.

Nota sul dipinto *L'enigma dell'oracolo (L'oracolo)*, autunno 1909

La revisione dei passi di Nietzsche sulla rivelazione e della traduzione fattane da Henri Albert, permette anche di raggiungere un altissimo livello di certezza sul fatto che il quadro ispirato all'episodio omerico di Ulisse sull'isola di Calipso, di cui de Chirico parla nel Manoscritto K (maggio-giugno 1912) sia quello oggi conosciuto come *L'enigma dell'oracolo*. Negli altri miei contributi in questo numero di "Studi OnLine" ho spiegato che questo quadro, nato quasi sicuramente in rapporto a un episodio del melodramma *Isola Anirve*, fu molto probabilmente frutto di una delle primissime rivelazioni di de Chirico. Distinguendosi tuttavia dagli altri per la riconoscibilità di un soggetto ancora narrativo, fu incluso a pieno diritto solo più tardi a Parigi nell'opera pienamente metafisica con il conferimento dell'appellativo nietzschiano "enigma".

"Leggevo – scrive de Chirico nel Manoscritto K che descrive il cambiamento avvenuto nella sua pittura tra settembre e novembre 1909 – ; un passo di Omero mi affascina – Ulisse nell'isola di Calypso – qualche tentativo di immaginazione[7] ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa." Il testo francese del manoscritto originale è ancora più chiaro: "quelques vues et

5. "Tout cela se passe sans que notre liberté [*sic*] y ait aucune part, et pourtant nous sommes entrainés, comme en un tourbillon plein d'ivresse, de liberté, di souveraineté, de toute-puissance, de divinité. Ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore : on perd toute notion de ce qui est image, métaphore ; il semble que ce soit toujours l'expression la plus naturelle, la plus juste, la plus simple, qui s'offre à vous".

6. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, (Zarathustra I), in *Opere di Friedrich Nietzsche*, volume VI, tomo III, Adelphi, Milano 1986, p. 346.

7. In genere ho sempre tradotto con "tentativo di immaginazione" il termine francese *vue* (vista, visione) usato da de Chirico nel manoscritto. Ma, come dico più avanti, solo il termine francese rende perfettamente quello che de Chirico vuole significare.

le tableau se présente devant moi" ("qualche *visione* e il quadro si presenta davanti a me": quasi le stesse parole usate nel manoscritto sulla rivelazione fiorentina: "la composition de mon tableau me vint à l'esprit"). Se confrontiamo queste parole con quelle della traduzione francese di *Ecce homo* letta da de Chirico, non possiamo dubitare che egli stia parlando dello stesso fenomeno: "[...] non si può in verità sottrarsi all'idea che noi siamo soltanto incarnazione, portavoce o medium di potenze superiori. La parola rivelazione, intesa nel senso che di colpo "qualcosa" *si rivela alla nostra vista*, al nostro udito con indicibile precisione e ineffabile delicatezza, "qualcosa" che ci scuote e sconvolge nel più profondo del nostro essere, - è la semplice espressione della precisa realtà. Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda da chi ci sia dato"[8].
La traduzione di Henri Albert della frase centrale –"tout à coup «quelque chose» *se révèle à notre vue*"– sembra aver dettato le parole di de Chirico: "le tableau se présente devant moi".

****

Testi di comparazione

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (capitolo *Also sprach Zarathustra*, paragrafo 3) – Il testo è trascritto fedelmente, rispettando la grafia dell'autore, dalla *Kritische Gesamtausgabe* a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari consultabile on line su www.nietzschesource.org. Le parti trascritte in grassetto indicano i due principali passi in discussione:

– Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? Im andren Falle will ich's beschreiben. – Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der That die Vorstellung, bloss Incarnation, bloss Mundstück, bloss medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. **Der Begriff Offenbarung, in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas *sichtbar*, hörbar wird, Etwas, das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Nothwendigkeit, in der Form ohne Zögern,** — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Thränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommnes Ausser-sich-sein mit dem distinktesten Bewusstsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fusszehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, sondern als eine *nothwendige* Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt — die Länge, das Bedürfniss nach einem *weitgespannten* Rhythmus ist beinahe das Maass für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung... **Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit... Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichniss ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck**. Es scheint wirklich, um an ein Wort Zarathustra's zu erinnern, als ob die Dinge selber herankämen und sich zum Gleichnisse anböten (— „hier kommen alle Dinge liebkosend zu deiner Rede und schmeicheln dir: denn sie wollen auf deinem Rücken reiten. Auf jedem *Gleichniss* reitest du hier zu jeder Wahrheit. Hier springen dir alles Seins Worte und Wort-Schreine auf; alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von dir reden lernen —"). Dies ist *meine* Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehn muss, um Jemanden zu finden, der mir sagen darf „es ist auch die meine". —

Henri Albert, traduzione dello stesso paragrafo per l'edizione 1908 del Mercure de France (pp. 126-128):

Quelqu'un a-t-il, en cette fin du XIXe siècle, la notion claire de ce que les poètes, aux grandes époques de l'humanité, appelaient l'*inspiration* ? Si nul ne le sait, je vais vous l'expliquer ici.
Pour peu que l'on ait gardé en soi la moindre parcelle de superstition, on ne saurait en vérité se défendre de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures. **Le mot révélation, entendu dans ce sens que tout à coup « quelque chose » *se révèle à notre vue* ou à notre ouïe, avec une indicible précision, une ineffable délicatesse, « quelque chose » qui nous ébranle, nous bouleverse jusqu'au plus intime de notre être, – est la simple expression de l'exacte réalité. On entend, on ne cherche pas ; on prend, on ne se demande pas qui donne. Tel un éclair, la pensée jaillit soudain avec une nécessité absolue, sans hésitation ni recherche.** Je n'ai jamais eu à

8. La traduzione italiana è mia.

faire un choix. C'est un ravissement où notre âme démesurément tendue se soulage parfois par un torrent de larmes, où nos pas, sans que nous le voulions, tantôt se précipitent tantôt se ralentissent ; c'est une extase qui nous ravit entièrement à nous-mêmes, en nous laissant la perception distincte de mille frissons délicats qui nous font vibrer tout entiers, jusqu'au bout des orteils ; c'est une plénitude de bonheur où l'extrême souffrance et l'horreur ne sont plus éprouvés comme un contraste, mais comme parties intégrantes et indispensables, comme une nuance *nécessaire* au sein de cet océan de lumière. C'est un instinct du rythme qui embrasse tout un monde de formes (la grandeur, le besoin d'un rythme ample est presque la mesure de la puissance de l'inspiration, et comme une sorte de compensation à un excès d'oppression et de tension).

Tout cela se passe sans que notre liberté y ait aucune part, et pourtant nous sommes entraînés, comme en un tourbillon par un sentiment plein d'ivresse, de liberté, de souveraineté, de toute-puissance, de divinité. Ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore : on perd toute notion de ce qui est image, métaphore ; il semble que ce soit toujours l'expression la plus naturelle, la plus juste, la plus simple, qui s'offre à vous. On dirait vraiment que, selon la parole de Zarathoustra, les choses elles-mêmes viennent à nous, désireuses de devenir symboles (– « et toutes les choses accourent avec des caresses empressées pour trouver place en ton discours, et elles te sourient, flatteuses, car elles veulent voler portées par toi. Sur l'aile de chaque symbole tu voles vers chaque vérité. Pour toi s'ouvrent d'eux-mêmes tous les trésors du Verbe ; tout Etre veut devenir Verbe, tout Devenir veut apprendre de toi à parler » –). Telle est mon expérience de l'inspiration ; et je ne doute pas qu'il ne faille remonter à des milliers d'années en arrière, pour trouver quelqu'un qui ait le droit de dire : « C'est aussi la mienne. » –

Paolo Baldacci

La vie de Giorgio de Chirico, 1929, a firma Angelo Bardi (nota sulle lettere di de Chirico alla madre)

Nei miei precedenti interventi ho rilevato in modo molto negativo lo scorretto metodo scientifico della Fondazione e dei suoi collaboratori: letture e traduzioni "suggestive", e talvolta sostanzialmente infedeli, delle fonti, cancellazione della documentazione scomoda, che viene semplicemente ignorata, proposte di ipotesi ricostruttive non solo non documentate ma giustificate dalla pretesa che la documentazione prima o poi sarebbe "emersa" ecc.

Ci spiace ora dover insistere su un altro punto, ugualmente importante: una ricerca scientificamente corretta esige che le fonti documentali, soprattutto se precedentemente ignote e appena riportate alla luce, vadano presentate tutte e nella loro interezza.

Altrimenti si deve parlare di una sorta di censura preventiva, o di "omissis", che negli atti giudiziari possono essere giustificati da mille ragioni, ma non nella ricerca scientifica. Tuttavia, questa della parziale censura dei documenti è una consolidata e pessima abitudine della Fondazione e dei suoi collaboratori. Mi limito a due esempi: il carteggio con Léonce Rosenberg (1925-1939) e il carteggio con Germain Seligmann (1937-1939), due casi nei quali, oltre alle lettere scritte da de Chirico, conosciamo anche le missive inviate dai due mercanti in quanto conservate in copia nei rispettivi archivi[1]. Solo conoscendo le argomentazioni delle due parti possiamo avere un quadro chiaro delle ragioni degli uni e degli altri e ricostruire il comportamento, non di rado scorretto, del pittore. Ma è proprio questo il motivo per cui le lettere scritte da Rosenberg, talvolta molto dure, sono completamente espunte dal carteggio pubblicato dalla Fondazione e non è neppure data notizia della loro esistenza. Quanto invece alle 16 lettere di Seligmann a de Chirico, si dà notizia della loro esistenza, ma non del contenuto, salvo qualche raro accenno nell'inutile articolo di commento di Katherine Robinson[2]. Fortunatamente, l'intero carteggio con Seligmann, comprese le sue missive e altri documenti del suo archivio, è stato pubblicato poco dopo[3] con una seria ricostruzione storica e contestualizzazione dei documenti da Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Germain Seligmann. Manovre sul mercato americano tra 1937 e 1938*, Quaderni Monografici - Fasciolo II,

1. Caso eccezionale perché de Chirico, come si sa, non conservava la corrispondenza.

2. Ambedue i gruppi di lettere sono pubblicati in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 9/10, 2010, alle pp. 377-436 quelle a Rosenberg (senza alcuna indicazione di chi abbia curato la trascrizione e la traduzione), e alle pp. 437-473 quelle a Seligman, a cura di Katherine Robinson, autrice del saggio di corredo: *Epistolario di Giorgio de Chirico. Jacques Seligmann & Co. Milano – Parigi – New York, 1938. Una mostra mancata*, pp. 118-137.

3. Il numero 9/10 di "Metafisica" porta la data 2010 ma è in realtà uscito nella primavera del 2011.

Archivio dell'Arte Metafisica/Scalpendi, Milano 2012.
Veniamo al punto. Alle pagine 73-95 del n. 20/21 (2021) della rivista "Metafisica", sotto il titolo deamicisiano *"Carissima mamma". Lettere della famiglia de Chirico*, Elena Pontiggia ci presenta un sunto con brevi citazioni "scelte" di un carteggio composto, a quanto pare, da 88 documenti epistolari, spazianti dal 1924 al 1936, quasi tutti inviati da Giorgio de Chirico alla madre. Il carteggio, di cui la Fondazione sarebbe entrata in possesso "in copia" (si presume fotostatica), proverrebbe da una non specificata e misteriosa "raccolta privata" che non ha autorizzato la Fondazione a pubblicarlo integralmente, ma che a nostro parere è molto meno misteriosa di quel che sembri. "Ohibò – potrebbe dire qualcuno – come è possibile che le lettere inviate da de Chirico alla *carissima mamma*, siano entrate in mani estranee alla famiglia? È possibile che Gemma o i suoi discendenti se ne siano disfatti e le abbiano vendute? Non sarebbe invece normale che, morta Gemma nel 1937 mentre Giorgio era a New York, esse siano rimaste in casa di Savinio e poi Savinio stesso o Maria Morino per lui, magari dopo la morte del marito, quando i rapporti con il cognato si rinsaldarono almeno un poco, le abbia riconsegnate a chi le aveva scritte?". In effetti il luogo naturale per queste carte, di cui si parla da anni – da ben prima della già parziale e incompleta edizione dell'epistolario 1909-1929 da parte della Pontiggia –, dovrebbe essere "l'archivio" di casa de Chirico.
La soluzione di questo pseudo mistero, a quanto ci risulta da fonti sicure e anche da esperienze personali, sta in un altro mistero, questa volta evidentissimo e tangibile e di cui sia Gerd Roos sia io siamo stati parziali testimoni: la progressiva sparizione da casa, dopo la morte del Maestro, di libri e documenti. Sembra infatti che Isabella Pakszwer, vedova del Maestro, a meno che non si trattasse di disegni ben monetizzabili, non fosse per nulla attenta alla conservazione di documenti cartacei e libri, che infatti sparivano regolarmente per finire sulle bancarelle del vicino mercatino antiquario e librario di Fontanella Borghese, oppure – in maniera massiva – nel Monastero di Santa Filippa Mareri presso Rieti, ad opera, in entrambi i casi, della governante di casa Vincenzina Petrangeli, una cui nipote era suora clarissa nel suddetto monastero. A partire da alcuni anni dopo la morte di Vincenzina (avvenuta verso la fine degli anni '90), il presidente della Fondazione, che è sempre stato al corrente di questo traffico senza mai impedirlo, ha iniziato a "riportare a casa" gran parte di questi documenti, preziosissimi dal punto di vista scientifico anche se non da un punto di vista economico. Purtroppo sembra che abbia sbagliato indirizzo perché sarebbe opportuno che queste carte ritrovassero la loro sede naturale in "casa de Chirico" così da poter essere studiate in modo integrale e imparziale. Ma questa è probabilmente una pia illusione, e tale rimarrà a lungo.
Ciò premesso, dobbiamo dire che di un materiale preventivamente censurato e così presentato, un ricercatore serio non sa che farsene, anzi, dovrebbe aver quasi timore di servirsene perché le parti sconosciute del carteggio potrebbero smentire qualunque ipotesi venisse avanzata fondandosi sulle parti rese note o riassunte in un modo che si potrebbe addirittura sospettare edulcorato.
Facciamo tuttavia una eccezione – dato che la cosa tocca da vicino una delle principali conquiste esegetiche e critiche degli ultimi decenni – per la lettera del 27 aprile 1929, nella quale de Chirico chiede alla madre di dare "500 [franchi] a Bettì come compenso per la biografia che ha scritto".
In base a questa informazione sembrerebbe di dover assegnare ad Alberto Savinio e non al fratello la paternità materiale della *Vie de Giorgio de Chirico* firmata con lo pseudonimo "Angelo Bardi", testo autobiografico che lo stesso de Chirico indica come scritto da lui stesso ("ma biographie écrite par moi-même") in una lettera inviata ad André de Ridder, direttore di "Sélection", in occasione della correzione delle bozze del "Cahier" a lui dedicato[4].
Su questa attribuzione, dopo essermi consultato con Gerd Roos, che ringrazio, vorrei tuttavia spendere alcune parole. Va ricordato infatti che l'attribuzione del testo a de Chirico da parte di Roos, risale a ben prima dell'articolo da lui pubblicato su "Otto/Novecento" nel 1997, e precisamente alla prima metà degli anni '90. A p. 110, nota 59, della sua monografia *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e Documenti. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, edita in traduzione italiana (Bora, Bologna) solo nel 1999 ma circolante fin dal 1994 nel dattiloscritto tedesco, la solidità dell'ipotesi attributiva a de Chirico è già ben chiarita. Da questa nota si sviluppò l'articolo successivo, uscito nel 1997. L'attribuzione, fino ad oggi condivisa da tutti gli studiosi, fu ritenuta sicurissima anche nel corso di un esame svolto assieme a Roos del testo originale dell'articolo che poi tradussi per la rivista. Fu la spiegazione etimologica del nome "Angelo Bardi", che significava "poeta annunziatore", a togliere ogni dubbio sul fatto che l'autore fosse de Chirico perché quello pseudonimo era quasi come una firma.
Non sarà quindi il frammento di una lettera, che ci piacerebbe

4. Cfr. *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 433.

conoscere nella sua interezza, a farci cambiare opinione se non in modo del tutto marginale. A priori bisognerebbe rifiutarsi di usare una fonte riportata non integralmente, ma anche se nella lettera ci fosse scritto per esteso che si tratta della biografia per il *Cahier* di "Sélection", non cambierebbe molto, anzi quasi nulla. Materialmente l'autore è Savinio, ma il testo fu concordato nei dettagli e con assoluta precisione tra i due fratelli, compreso lo pseudonimo creato ad arte per mascherare il vero autore "ideologico", che ovviamente era Giorgio. Occupato per l'allestimento di *Le Bal* a Monte Carlo, egli incaricò Alberto sapendo che poteva fidarsi di lui come di sé stesso, oppure solo per procurargli un po' di denaro. E questo conferma un altro aspetto del rapporto tra i due che mi si è sempre più insistentemente presentato in questi anni: Alberto sembra aver concepito insieme a Giorgio, e talvolta "rubato" per sé, molte metafore e molti simboli del comune destino di artisti creatori: le candele che si sciolgono nei candelabri; i versi mandati a memoria e recitati ad Apollinaire; l'identificazione con Nietzsche, la cui anima sarebbe entrata nel corpo di Giorgio bambino nel 1888, oppure, dopo aver vagato per qualche anno, in quello di Alberto nato nel 1891. Un altro esempio di quel dialogo muto tra i due che si protrasse per decenni con messaggi sotterranei e spesso decifrabili solo da loro.

In conclusione, questo importante testo autobiografico va d'ora in poi citato a doppio nome: Giorgio e Alberto de Chirico (Angelo Bardi), *La vie de Giorgio de Chirico*, 1929.

Letizia Ughetto Monfrin

"A Torino ci fermammo un paio di giorni". Appunti sul soggiorno torinese di Giorgio de Chirico, luglio 1911

Verso Parigi

Nell'estate 1911 Giorgio de Chirico trascorse alcuni giorni a Torino: partito con la madre da Firenze venerdì 7 luglio, arrivò nel capoluogo piemontese presumibilmente la notte dello stesso giorno o la mattina del giorno successivo. Da qui riprese il viaggio per Parigi, con una tappa intermedia a Digione per motivi di salute, giungendo a destinazione, secondo quanto riportato nelle *Memorie*, la notte del 14 luglio[1].

Consultando l'*Orario Ufficiale delle Strade Ferrate, delle Tramvie, della Navigazione e delle Messaggerie Postali del Regno d'Italia* del luglio 1911 si può provare a essere più precisi nell'individuare l'itinerario del pittore tra Firenze, Torino e Parigi[2]. Vi erano numerose possibilità di viaggio e l'unica certezza risiede nel giorno della partenza, il 7 luglio 1911, documentato da una lettera e da alcuni verbali dei carabinieri di Firenze del 1912 e 1913[3]. Le principali vie ferroviarie che coprivano la tratta Firenze-Torino erano la Roma-Firenze-Pistoia-Bologna-Parma-Piacenza-Milano-Chiasso, con cambio a Milano per Torino con un treno della linea Venezia-Padova-Verona-Milano-Novara-Torino[4], e la Roma-Civitavecchia-Livorno-*Firenze*-Pisa-Genova-Torino-(Susa)-Modane, che non prevedeva una fermata a Firenze, bensì un treno che collegava il capoluogo toscano con la stazione di Pisa[5]. Se passando per Pisa il tempo minimo di viaggio era dieci ore e mezza, con il cambio a Milano scendeva a dieci ore. Tuttavia, incrociando i dati presenti in altre sezioni del medesimo opuscolo si può propendere per la linea Roma-Modane, con cambio a Pisa. Nella pagina in cui erano riassunti in breve

∗ Ringrazio la Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino per l'autorizzazione alla pubblicazione di alcune immagini tratte da originali conservati in questa sede. Desidero altresì ringraziare la prof.ssa Federica Rovati e il prof. Paolo Baldacci per le loro preziose indicazioni, indispensabili per la stesura di questo contributo.

1. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 70; Paolo Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano 1997, p. 106; Federica Rovati, *Giorgio de Chirico disertore e contumace: i documenti processuali 1911-1913*, in "Studi OnLine", anno II, n. 3, 1 gennaio-30 giugno 2015, pp-1-5, in particolare p. 2 e *Nota* di Paolo Baldacci, p. 5; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019, pp. 58-59. I numeri di catalogo delle opere di de Chirico inseriti tra parentesi nel testo si riferiscono a questa pubblicazione.

2. *Orario Ufficiale delle Strade Ferrate, delle Tramvie, della Navigazione e delle Messaggerie Postali del Regno d'Italia con la indicazione delle principali Corrispondenze Estere compilato per cura della Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato*, anno XIII, n. 7, luglio 1911, Fratelli Pozzo Editore, Torino 1911. Il documento è consultabile sul sito: https://www.archiviofondazionefs.it/it/.

3. F. Rovati, *Giorgio de Chirico disertore e contumace* ..., cit., pp. 2-5.

4. *Orario Ufficiale delle Strade Ferrate* ..., cit, parte II, pp. 59-61, 73. Per ogni linea le possibilità di viaggio erano molteplici: i treni *express* erano quelli di lusso e direttissimi, ma si potevano scegliere anche i diretti, gli accelerati e i locali. Si è deciso di prendere in considerazione solo i treni *express* e i diretti, in quanto gli accelerati e i locali effettuavano un numero maggiore di fermate rendendo i tempi di viaggio più lunghi. Utilizzando i treni con cambio a Milano, dalla stazione di Firenze Santa Maria Novella si poteva partire alle 23:50 con il treno *express* numero 26, arrivare a Milano alle 6:50 del giorno successivo, dove alle 7:08 era previsto il treno *express* numero 82 per Torino, che giungeva a destinazione alle 9:50. Con i treni diretti i tempi di percorrenza si allungavano: la modalità più confortevole prevedeva la partenza alle 10:38 da Firenze con il treno numero 32, l'arrivo a Milano alle 18:55 e qui il cambio con il convoglio numero 92 delle 20:25, giungendo a Porta Nuova alle 23:30; altrimenti era possibile partire alle 6:20 da Firenze, ma, arrivando Milano alle 14:07, era necessario attendere due ore per la coincidenza con il treno numero 88 alle 16:13, in arrivo a destinazione alle 19:20. Un'ulteriore soluzione prevedeva di partire da Firenze alle 21:00 con il diretto numero 24, che arrivava a Milano alle 6:00. Qui, però, il primo treno disponibile era lo stesso *express* numero 82 delle 7:08 che si prendeva arrivando con il treno *express* numero 26 da Santa Maria Novella. Scegliendo la stazione di Campo di Marte, vi era il treno *express* numero 36 che lasciava Firenze alle 2:14 per arrivare a Milano alle 9:15, dove si trovava il treno diretto 84 alle 9:37 in arrivo a Torino alle 12:40.

5. Ivi, parte II, pp. 47-49.

i principali servizi di trasporto su rotaia tra le città italiane, per viaggiare da Firenze a Torino erano riportati esclusivamente gli orari di questa linea[6]; inoltre, questi ultimi erano perfettamente sovrapponibili a quelli della linea Brindisi-Napoli-Roma-Livorno-Pisa-Genova-Torino-Modane-Parigi, segnalata nella parte dedicata ai collegamenti internazionali[7]. Dal momento che era Parigi la destinazione ultima del viaggio del pittore è plausibile che lui e la madre si siano informati sul collegamento tra Firenze e la capitale francese, nel quale era presente una tappa a Torino. Tra l'altro, nella sezione dedicata alle informazioni sull'acquisto dei titoli di viaggio si legge che "per eccezione i biglietti fra Brindisi e Parigi valgono 20 giorni [...]. I biglietti a foglietto ed a libretto danno facoltà di effettuare delle fermate nelle stazioni intermedie"[8]. Pertanto, si può supporre che il 7 luglio de Chirico e la madre abbiano preso il treno delle 12:25 da Firenze che arrivava alle 14:18 a Pisa Centrale, per poi salire sul treno *express* numero 2 proveniente da Roma in tempo per la partenza fissata alle 14:40. L'arrivo a Torino Porta Nuova era previsto alle 22:55[9]. Nella medesima pubblicazione vi era una sezione dal titolo *Stabilimenti raccomandati*, la quale offriva ai viaggiatori svariati suggerimenti di hotels in cui pernottare nelle principali città servite dalla rete ferroviaria. Alcuni di questi annunci fornivano anche il numero di telefono, non escludendo la facoltà di prenotare in anticipo[10]. Ma era anche possibile passare la notte in treno: partendo da Firenze alle 21:20, si prendeva a Pisa il treno *express* numero 4 a mezzanotte e dieci e si giungeva a Torino la mattina seguente, alle otto in punto. Se invece si sceglieva un diretto vi erano altre opportunità: fissando la partenza da Firenze alle 9:00, si intercettava a Pisa il treno diretto numero 12 alle 11:10, che arrivava a destinazione alle 19:40; oppure il numero 62: muovendosi da Firenze alle 20:25, lo si prendeva a Pisa alle 22:00 con arrivo a Torino previsto alle 7:30 dell'8 luglio[11].

Per una "curiosa ironia del destino", Torino era la città in cui si intrecciavano le orme del passaggio di Friedrich Nietzsche, avvenuto nell'autunno 1888, con i simboli dell'italianità del pittore[12]. Grazie alla lettura degli scritti del filosofo tedesco, de Chirico poteva percorrere con una sensibilità particolare le vie torinesi[13] dove si trovavano i monumenti dei re sabaudi che avevano concesso alla sua famiglia la cittadinanza italiana[14]. Ma appena giunto nel capoluogo sabaudo, il pittore si trovò di fronte una città vestita a lutto. Il 5 luglio era mancata l'ex regina del Portogallo Maria Pia di Savoia, che era ospite al Castello di Stupinigi[15] in occasione del funerale della sorella Clotilde, celebrato il 28 giugno[16]. Il 6 luglio diedero annuncio della sua morte le prime pagine dei principali quotidiani italiani, tra i quali anche "La Nazione" di Firenze[17], città che de Chirico si apprestava a lasciare. I funerali di Maria Pia si svolsero sabato 8 luglio 1911, al pomeriggio. Il corteo, partito alle 13:15 da Stupinigi, attraversò il centro di Torino "gremito di folla"[18] e di corpi militari: proveniente da via Sacchi, attraversò Piazza Carlo Felice passando davanti alla stazione di Porta Nuova, percorse Corso Vittorio Emanuele e il Ponte Umberto I, svoltò in via Moncalieri per raggiungere la chiesa della Gran Madre dove la salma ricevette la benedizione, per poi salire con la funicolare a Superga per la tumulazione[19]. Fu una cerimonia imponente, alla quale parteciparono le più alte cariche del Regno d'Italia, tra le quali il Re, i membri della famiglia reale e autorità internazionali. La città abbandonò per un pomeriggio il suo clima festivo: "le bandiere che già adornavano gli edifici per la festa del cinquantenario furono abbassate a mezz'asta ed ornate di un nastro nero a lutto"[20]; "sulle antenne erette dinanzi alla stazione [erano] stati innalzati fin dal mattino a mezz'asta i gonfaloni"[21]. Sebbene nei dipinti dechirichiani non sembrano esserci riferimenti a questo evento, o più in generale a un funerale, il pittore dovette rima-

6. Ivi, parte II, p. 19.

7. Ivi, parte II, pp. 2, 22. Il treno di lusso Parigi-Roma transitava esclusivamente nel periodo invernale. Ivi, parte II, p. 26.

8. Ivi, parte III, p. 144.

9. Ivi, parte II, pp. 47-49.

10. Ivi, parte III, pp. 56-57.

11. Ivi, parte II, pp. 47-49. Per la stessa linea vi era, inoltre, un'altra soluzione meno confortevole: il treno diretto numero 8 con partenza da Firenze alle 4 del mattino, cambio a Pisa alle 6:30 e arrivo a Torino alle 15:20.

12. Paolo Baldacci, *Turin et les thèmes identitaires*, in *Giorgio de Chirico. La peinture métaphysique*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 1 aprile-13 luglio 2020), cura di Paolo Baldacci e Cécile Girardeau, Edizioni Musées d'Orsay et de l'Orangerie/Hazan, Parigi 2020, pp. 116-125, in particolare p. 116.

13. Per la lettura dell'opera di Nietzsche da parte dei fratelli de Chirico: Victoria Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): la scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in "Metafisica", nn. 11-13, 2013, pp. 176-177, 184, 208; Nicol M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 36-49, 81-82, 127-128. Per la comprensione del suo significato nell'opera di de Chirico: P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 67-148.

14. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 1, pp. 21-22. Nelle *Memorie*, de Chirico racconta che il padre aveva studiato anche a Torino. Cfr. G. de Chirico, *Memorie* ..., cit., p.12.

15. *La morte di Maria Pia Principessa di Savoia ed ex-Regina del Portogallo nella Vlla Reale di Stupinigi*, "La Stampa", 6 luglio 1911, p. 1; *La morte di Maria Pia ex-regina di Portogallo al Castello di Stupinigi*, "Gazzetta del Popolo", 6 luglio 1911, p. 3. Figlia di Vittorio Emanuele II, Maria Pia di Savoia (1847-1911) aveva sposato nel 1862 Luigi I D'Alcantara di Braganza Borbone, re di Portogallo, dal quale aveva avuto due figli. Nel 1910 era tornata in Italia in seguito alla morte del figlio e dei nipoti e allo scoppio della rivoluzione repubblicana in Portogallo. G. M., *L'esule Regina Maria Pia muore improvvisamente a Stupinigi*, "Il Momento", 6 luglio 1911, p. 1; *L'arrivo a San Rossore della Regina Maria Pia*, "Il Momento", 20 ottobre 1910, p. 1; *Una commovente pagina di storia. Il viaggio di Maria Pia a bordo della "Regina Elena"*, "La Stampa", 22 ottobre 1910, p. 2.

16. *Il commovente funerale della Principessa Clotilde*, "Gazzetta del Popolo", 29 giugno 1911, p. 1.

17. *Attorno alla salma della regina Maria Pia*, "La Nazione", 6 luglio 1911, p. 1.

18. *La salma di Maria Pia ex-Regina di Portogallo tumulata nel sepolcreto di Superga*, "La Stampa", 9 luglio 1911, p. 5.

19. *Ibidem*; *I solenni funebri di Maria Pia, regina del Portogallo. Il corteo da Stupinigi passa per Torino e sale a Soperga*, "Gazzetta del Popolo", 9 luglio 1911, p. 3.

20. *I funerali della Regina Maria Pia a Torino*, "La Nazione", 9 luglio 1911, p. 5.

21. *La salma di Maria Pia ex-Regina di Portogallo* ..., cit.

nerne colpito. La sua famiglia sentiva un profondo legame di gratitudine verso la dinastia Savoia[22] e il tema del lutto e della perdita si legava al ricordo doloroso della morte del padre[23]. La sospensione "[del]la circolazione dei tranvai elettrici e d'ogni veicolo sul percorso del corteo"[24] fece piombare sulla città un senso di immobilità conforme all'atmosfera poi evocata da de Chirico nella prosa lirica intitolata *La mort mystérieuse*, conservata tra i manoscritti Paulhan:

> L'horloge au clocher marque midi et demi. Le soleil est haut dans le ciel et brûlant. Il éclaire les maisons, les palais, les portiques. Leurs ombres tracent sur le sol des rectangles, des carrées, des trapèzes d'un noir si doux que l'œil brûlé aime à s'y rafraîchir. Quelle lumière, et qu'il serait doux de vivre là-bas, près d'un portique consolant, d'une tour insensée couverte de petits drapeaux multicolores, au milieu d'hommes intelligents et doux. L'heure est-elle jamais passée ? Qu'importe, puisque nous la voyons passer.
> Quelle absence d'orage, de cris de hiboux, de mers en tempête. Homère n'aurait trouvé aucun chant. Un corbillard attend depuis un temps infini. Il est noir comme l'espérance, et quelqu'un ce matin prétendait que la nuit il attend encore. Il y a quelque part un mort qu'on ne voit pas. A l'horloge il est midi et trente-deux minutes, le soleil descend ; il faut partir[25].

Le cronache dei funerali di Maria Pia collimano nel raccontare l'afa di quella giornata di luglio, e alcune frasi dei giornali di allora, quali il "sole infuocato che arroventa persino le pietre del selciato e della gran mole del tempio"[26], oppure "nel piccolo dado d'ombra che sul torrido selciato proietta il monumento, si è aggruppato il manipolo di giornalisti"[27], fanno pensare che l'immagine dechirichiana del sole cocente alto nel cielo contrapposto alle geometriche zone d'ombra, di un nero dolce che rinfresca l'occhio bruciato, possa non essere estranea al ricordo di quella giornata.

La festa del 14 luglio

> Si partì da Torino che stavo molto male e avevo forti dolori intestinali. In viaggio mi sentii peggio e quando il treno arrivò a Digione pregai mia madre di fermarci per una notte, poiché non avevo la forza di proseguire. Era tardi, circa l'una del mattino [...] Quando mi svegliai, tardi nel pomeriggio, mi sentivo meglio; allora si decise di proseguire il viaggio. C'era un treno che partiva per Parigi la sera e prendemmo quel treno. Si giunse a Parigi alla Gare de Lyon in piena notte. Mio fratello ci aspettava; dalla faccia che fece vedendomi capii che dovevo avere una gran brutta cera; ero sfinito dalla stanchezza e non desideravo altro che coricarmi e riposare; era la notte del 14 luglio e Parigi era in festa; la gente ballava sui marciapiedi, davanti ai caffè ove organetti e orchestrine suonavano senza posa[28].

Non si possono conoscere con certezza la data e l'ora di arrivo[29], ma è possibile formulare delle ipotesi: de Chirico potrebbe essere approdato a Parigi alle 22:50 del 14 luglio 1911, partendo da Digione alle 18:43, oppure potrebbe aver lasciato Digione alle 23:37 per arrivare a Parigi alle 4:57[30]. Questi orari sono tutti compatibili con quanto riportato dal pittore nelle *Memorie*; dipende dall'accezione soggettiva che egli conferiva ai termini "sera" e "piena notte". Inoltre, è necessario considerare che il trasferimento di de Chirico e della madre a Parigi, dove il fratello Alberto si trovava da circa cinque mesi[31], fu "quasi una fuga"[32]. Il motivo, taciuto nelle *Memorie*, era l'obbligo di leva militare che incombeva sul pittore a causa di un errore burocratico. Considerando che in quei mesi la guerra per la conquista della Libia si profilava in modo inquietante, la data

22. G. de Chirico, *Memorie* ..., cit., p. 36. Sulle pareti dello studio del padre "stavano attaccati i ritratti del re Umberto e della regina Margherita entro cornici ovali di legno intagliato e verniciato di nero."

23. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 132.

24. *La salma di Maria Pia ex-Regina di Portogallo* ..., cit.

25. Giorgio de Chirico, *La mort mystérieuse*, in Id., *La casa del poeta. Tutte le poesie in versi e in prosa, in francese e in italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 108.

26. *I solenni funebri di Maria Pia, regina del Portogallo*, cit.

27. *La salma di Maria Pia ex-Regina di Portogallo* ..., cit.

28. G. de Chirico, *Memorie* ..., cit., pp. 69-70.

29. Una ricerca negli archivi della Préfecture de Police di Parigi non ha prodotto nessuna testimonianza riguardante il soggiorno in questione, in quanto il dossier dedicato al pittore contiene documenti successivi, a partire dal 1925. Préfecture de police de Paris - Service des archives, Série I, Sous-série IC, Dossiers de personnalités étrangères, IC 7 Chirico de. Uno dei documenti contenuti in questo fascicolo è trascritto in traduzione italiana in Katherine Robinson, *Giorgio de Chirico: lettere a Cornelia. Carteggio inedito (1929-1951)*, in "Metafisica", nn. 14-16, 2016, pp. 146-147.

30. *Orario Ufficiale delle Strade Ferrate* ..., cit., parte II, pp. 2, 22. Dal momento che lungo il collegamento Brindisi-Parigi era possibile effettuare fermate intermedie si è preso in considerazione l'orario già consultato per il viaggio verso Torino. Esistevano molte altre possibilità di trasporto tra Digione e Parigi. Consultando un orario francese del 1915, tuttavia, ci si rende conto che i tempi di percorrenza del trasporto locale erano troppo lunghi per consentire che partendo da Digione "la sera" si arrivasse a Parigi "in piena notte", mentre gli orari dei diretti risultano incompatibili. *Livret-Chaix. Chemins de fer de Paris à Lyon & à la Méditerranée et lignes diverses en correspondance*, Librairie Chaix, Paris 1915, pp. 15, 25.

31. G. de Chirico, *Memorie* ..., cit., p. 66: "Da Parigi mio fratello ci scriveva di venire; diceva nelle sue lettere che infatti era una città piena di vita, di movimento, di gente intelligente e che anch'io, nel mio interesse, avrei dovuto andare a Parigi."; P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 112.

32. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 100.

del 14 luglio potrebbe essere stata scelta per evocare la liberazione dall'imposizione di arruolarsi[33].

Una lettura delle cronache delle celebrazioni per l'anniversario della presa della Bastiglia non aiuta infatti a capire se il ricordo della Parigi "in festa" evocato da de Chirico si riferisse a una serata in particolare: la sera del 14 luglio si assistette a spettacoli pirotecnici e a folli danze fino all'alba in tutte le strade[34], ma l'atmosfera di festa si percepì già al calar del sole di giovedì 13; infatti, la mattina della vigilia i preparativi erano terminati e le decorazioni completate[35]. Nella *Magic City*, uno dei luoghi catalizzatori dei festeggiamenti, le celebrazioni durarono dal 13 al 16 luglio[36]. Tutte le strade della città, il giovedì sera, si riempirono di coppie di parigini intrepidi che, incuranti del caldo, danzavano sulle note suonate con ardore dai musicisti[37]. Nelle cronache cittadine si legge che "on a dansé partout"[38], seppure non fino al sorgere del sole, in modo da presenziare alle otto della mattina successiva alla commemorazione dei caduti per la patria a Longchamp[39].

Se si considera attendibile la data dichiarata da de Chirico, egli deve aver passato a Digione la notte tra il 13 e il 14 luglio. Ammesso che sia stata una sola notte, la partenza da Torino si può collocare al 13 luglio con il treno delle 15:50 previsto in arrivo a Digione alle 2:12[40], un orario non troppo in disaccordo con quanto riportato nell'autobiografia. Se queste ipotesi fossero corrette, il soggiorno di de Chirico a Torino si potrebbe collocare tra la tarda sera del 7 luglio (o la mattina presto dell'8) e il primo pomeriggio del 13 luglio.

Memorie torinesi

Dal 1912 i dipinti di de Chirico iniziano a essere popolati da elementi trasfigurati della città di Torino, nei quali si possono riconoscere gli edifici caratteristici, gli spazi urbani e i monumenti di re e uomini politici[41]: "c'est Turin qui m'a inspiré toute la série de tableaux que j'ai peints de 1912 à 1915"[42]. Nel marzo 1912 il pittore soggiornò nuovamente nel capoluogo sabaudo: non essendosi presentato alla chiamata alle armi del 19 ottobre 1911, fu denunciato al Tribunale Militare per diserzione il 23 novembre 1911 e gli venne notificato l'obbligo di presentarsi nella caserma più vicina alla Francia, ovvero Torino[43]: vi arrivò il 2 marzo, ma già il 12 dello stesso mese venne dichiarato nuovamente disertore. Infatti, il 9 marzo egli era fuggito dalla Caserma Cernaia, dove si trovava consegnato "in attesa di giudizio", per non farvi più ritorno. La relazione del Capitano del 91° Reggimento Fanteria di Torino colloca la sua uscita verso le 19:30[44]. È necessario notare che il primo treno disponibile per tornare a Parigi partiva da Torino alle 23:55, per giungere a destinazione alle 14:25[45]; forse è questa finestra di quattro ore l'unico momento utile al pittore, vestito in abiti civili, per rivedere la città.

La nascita della "mitologia torinese"[46] nei dipinti dechirichiani prende avvio in seguito al viaggio ansioso di ritorno a Parigi, ma il fatto che nel marzo 1912 de Chirico avesse trascorso la maggior parte del tempo in caserma induce a considerare le impressioni del luglio 1911 come dominanti[47]. Con la data accertata della partenza da Firenze il 7 luglio, la finestra di giorni a disposizione del pittore per appropriarsi dei motivi torine-

33. *Ibidem*; F. Rovati, *Giorgio de Chirico disertore e contumace* ..., cit., pp. 1-2; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 2 (*Il* Mistero italiano: *Torino, Arianna e gli* Enigmi sabaudi. *Marzo 1912-ottobre 1913*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2020, p. 17.

34. *La Fête Nationale*, "Le Petit Parisien", 15 luglio 1911, p. 4: "Si la journée fut belle, la soirée ne le fut pas moins. Elle fut tiède et douce, agréable à souhait. Le peuple de Paris s'amusa, chanta, dansa joyeusement. Des huit heures du soir, la ville s'était embrasée toute entière. De longues guirlandes de lumière couraient de la base au faite des monuments, s'accrochant à tous les contours, accusant les détails d'architecture et dessinant en lignes flamboyantes les formes grandioses des palais. Et le public, toujours amateur de ces fêtes, s'est porté en foule partout où brillaient ces illuminations. [...] Partout, sur les boulevards, dans les avenues, des cordons de lampes éclatantes de lumière, des guirlandes de plus humbles lampions multicolores faisaient comme une voute, au-dessous de laquelle circulait la foule bruyante et joyeuse. On s'arrêtait surtout aux carrefours, où les bals offraient un plaisir gratuit et d'autant plus apprécié que rien ne le gênait, ni voitures, ni omnibus, ni autobus, ni tramways fâcheux. On dansa à perdre haleine, follement, jusqu'à l'heure où les premières feux du soleil vinrent faire pâlir l'éclat des lampions et rappeler à chacun qu'il était temps de rentrer chez soi. Mais les Parisiens n'ont pas manqué de se porter non plus aux endroits où devaient être tirés des feux d'artifice. Il y avait foule immense place de la Bastille, à Auteuil, au parc Montsouris et au Pont-Neuf. Et l'on s'est émerveillé, cette année comme les autres, des feux éblouissants des pièces pyrotechniques, des fusées s'élevant au ciel et retombant en pluie d'or en étoiles multicolores, en gerbes de feu et s'éteignant doucement, doucement, au-dessus des têtes. Vraiment ce fut une délicieuse soirée".

35. *La fête du 14 juillet*, "Le Petit Journal", 14 luglio 1911, p. 3.

36. *Les grandes fêtes populaires*, "Le Petit Journal", 13 luglio 1911, p. 4.

37. *La fête du 14 juillet*, cit., p. 3. "Rue Cadet, notamment, à l'angle de la rue Lafayette, le bal organisé comme chaque année par le *Petit Journal* a été très animé".

38. *Veille de Fête Nationale*, "Le Petit Parisien", 14 luglio 1911, p. 2.

39. *La fête du 14 juillet*, cit., p. 3.

40. *Orario Ufficiale delle Strade Ferrate...*, cit., parte II, p. 2.

41. P. Baldacci, *Turin et les thèmes identitaires*, cit., p. 116; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 17-18.

42. Giorgio de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 320.

43. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 125.

44. F. Rovati, *Giorgio de Chirico disertore e contumace...*, cit., pp. 1, 3, 4; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 17-18.

45. Cfr. *Orario Ufficiale delle Strade Ferrate, delle Tramvie, della Navigazione e delle Messaggerie Postali del Regno d'Italia con la indicazione delle principali Corrispondenze Estere compilato per cura della Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato*, anno XIV, n. 3, marzo 1912, Fratelli Pozzo Editore, Torino 1912, in particolare parte II, p. 2.

46. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 125.

47. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, p. 18.

si si amplia rispetto al "paio di giorni" narrato nelle *Memorie*[48]; è quindi suggestivo ricercare a Torino ciò che in quei giorni dell'estate 1911 può aver colpito l'attenzione del giovane pittore e di cui è possibile trovare dei riscontri oggettivi nei suoi dipinti e nelle sue prose liriche.

> Si decise di partire per Parigi. Si liquidò la casa di Firenze e si prese il treno per Torino. Io mi sentivo molto male; era una torrida estate dell'anno 1911; era luglio; a Torino ci fermammo un paio di giorni per visitare l'esposizione che si era inaugurata allora[49].

Nel 1911 si tennero tre esposizioni per celebrare il Cinquantenario dell'Unità d'Italia in quelle che erano state le tre capitali: a Roma si svolse l'*Esposizione Internazionale d'Arte*, da febbraio a novembre; a Firenze, la *Mostra del Ritratto Italiano*, da marzo a luglio; Torino fu scelta per rappresentare il "progresso compiuto nelle industrie" con l'*Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, da aprile a novembre[50]. Si è per molto tempo pensato che il pittore, giunto a Torino, non dovette essere stato particolarmente interessato a un'esposizione industriale[51]. Tuttavia, lo stesso de Chirico ricorda di aver visitato questa mostra[52] e un sondaggio di ciò che essa offriva rivela alcune coincidenze seducenti.

Nelle poesie e nelle prose liriche composte a Parigi, il pittore usò spesso termini quali: "oriflammes", "petits drapeaux multicolores", "drapeaux sur la grande tour" o "drapeaux sur la gare", "étendards", o ancora "pavillon"[53], mentre nei dipinti inserì delle piccole bandiere colorate, poste sulla sommità di torri o di edifici porticati. Una prima presenza di queste bandierine si riscontra nel disegno *CR*, I, 1, 13, non datato ma congetturalmente attribuito dai curatori del *Catalogo* ai mesi tra gennaio-marzo 1910[54]. Da questo disegno derivò poi, a Parigi, il dipinto *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* (*CR*, I, 1, 25) eseguito nell'inverno 1911-12. Che il disegno appartenga al periodo italiano sembra sicuro per la forte affinità strutturale e compositiva che esso ha con *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (autunno 1909), e per i legami con il Raffaello di Brera, ma a mio parere non si può escludere – e nessuna delle osservazioni finora fatte l'impedisce – una datazione anche di parecchi mesi successiva, perché mi sembra che questa esplosione di bandiere e stendardi possa avere uno stretto legame con le celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia che nel 1911 erano in corso sia a Roma sia a Torino, e che de Chirico vide. Per la decorazione dell'Esposizione di Torino, sin dal momento del suo concepimento, erano state previste "mille bandiere e orifiamme sventolanti da mille pennoni"[55]. Inoltre, alla vigilia dell'apertura, sui pilastri posti in corrispondenza dell'ingresso principale su corso Raffaello erano "infisse antenne in attesa delle orifiamme"[56]. La profusione di bandiere e stendardi doveva essere uno degli aspetti che più colpiva lo sguardo degli spettatori dell'Esposizione del 1911: ve n'erano in ogni luogo, in particolar modo in corrispondenza degli ingressi e sopra i padiglioni delle diverse nazioni[57]; inoltre, un'immagine fotografica riprodotta sulla "Gazzetta del Popolo della Domenica" mostra la presenza di una bandiera a una punta in cima a una struttura a forma di torre[58] (fig. 1). Le bandiere colorate erano visibili anche lungo le vie della città: un cronista, nel raccontare l'addobbo del-

48. Tra l'altro, nel dipinto *La nostalgie de l'infini* in basso a sinistra si può notare la firma del pittore con la data: "G. de Chirico 1911". Questa cronologia non è mai stata ritenuta credibile in quanto l'opera non è coerente con i dipinti realizzati nel 1911, ma la datazione più corretta è quella che sposta l'esecuzione della tela all'autunno-inverno 1912. L'iscrizione "1911" si riferirebbe pertanto alla prima visione del monumento che ha ispirato il quadro, ovvero la Mole Antonelliana. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, p. 72.

49. G. de Chirico, *Memorie* ..., cit., p. 69.

50. *Le Esposizioni del 1911. Roma-Torino-Firenze*, Fratelli Treves editori, Milano 1911, pp. 2, 4, 22.

51. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 1, p. 59.

52. G. de Chirico, *Memorie* ... cit., p. 69. È necessario notare, però, che l'Esposizione in questione non si era "inaugurata allora", ma il 29 aprile 1911. *La solenne inaugurazione della nostra Esposizione Internazionale*, "La Stampa", 30 aprile 1911, p. 1; E. Ferrettini, *La giornata d'esultanza*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 21, Torino, 10 maggio 1911, pp. 321-327.

53. Si trovano nei seguenti componimenti, datati tra il 1911 e il 1915: *Espoirs*, *Mélancolie*, *Le chant de la gare*, *La mort mystérieuse*, *Une fête*, in G. de Chirico, *La casa del poeta*, cit., pp. 80, 102, 106, 108, 110.

54. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 1, pp. 120-123.

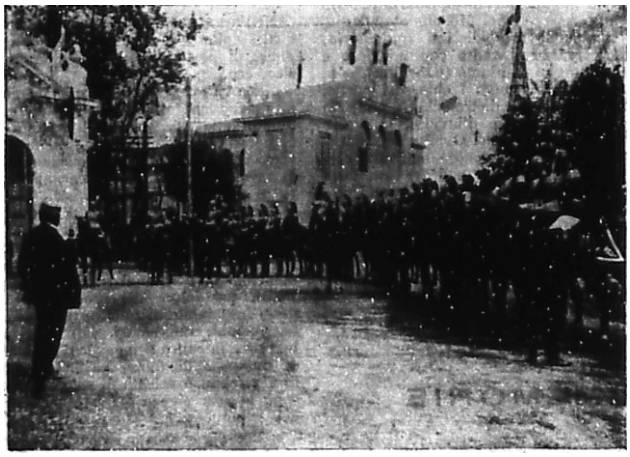
55. *I lavori dell'Esposizione*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno I, n. 12, Torino, dicembre 1910, p. 191.

56. *Alla vigilia del grande avvenimento. Attraverso l'Esposizione*, "La Stampa", 20 aprile 1911, p. 5.

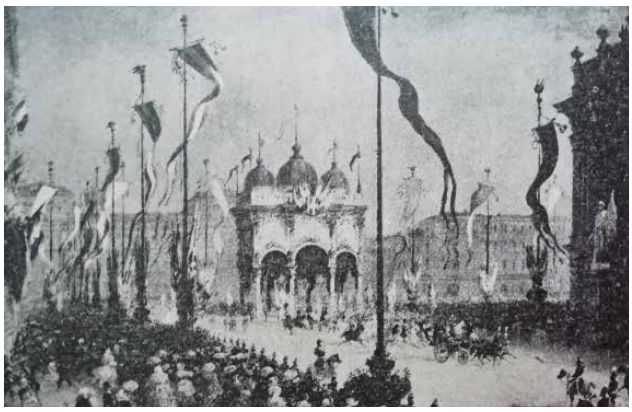
57. *Panorama generale delle Esposizioni dell'Industria e del Lavoro a Torino*, in *Le Esposizioni del 1911. Roma-Torino-Firenze*, cit., [pp. 53-60]; *Album vedute Esposizione Torino 1911*, Edizione P. Pedrini, Torino [s.d.]; *Esposizione Internazionale Torino 1911*, Traldi & C., Milano [s.d.]; *Torino. Esposizione 1911*, Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Simeon, Serie C, scatola 38, n. 2039.

58. Ubertalli e Morsolin, *I Corazzieri di S. M. schierati nell'interno dell'Esposizione*, "Gazzetta del Popolo della Domenica", anno XXIX, n. 19, Torino, 7 maggio 1911, ill. [p. 149]. Non è possibile capire esattamente quale fosse la struttura in questione, in quanto non è segnalata nella pianta dell'Esposizione. Confrontando alcune fotografie sembrerebbe trattarsi di tralicci disseminati nel parco del Valentino. Quello raffigurato nella fotografia si trovava con molta probabilità nella zona in prossimità del Ministero Poste e Telegrafi, della Palazzina Pompieri e Guardie Municipali e della sede della Commissione Esecutiva. Cfr. Ubertalli e Morsolin, *Giungono i delegati magiari, ne' pittoreschi e magnifici costumi* ..., "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 21, Torino, 10 maggio 1911, ill. p. 324; Dal Rio, *La ricchezza decorativa d'un angolo dell'Esposizione*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 22, Torino, 20 maggio 1911, ill. p. 354; *Risveglio mattutino... Il Ponte Monumentale quando è ancora deserto, visto dal Castello d'acqua*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 29, Torino, 1911, ill. p. 464; Fornari, *Un effetto di tramonto sul monumento Amedeo e sul Palazzo dell'Elettricità*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 30, Torino, 1911, ill. p. 474.

1



2



1. Ingresso dell'Esposizione Internazionale di Torino con schieramento di corazzieri, "Gazzetta del Popolo della Domenica", n. 19, 7 maggio 1911 (da microfilm presso Biblioteca Civica Centrale di Torino)

2. Carlo Bossoli, *S. M. il Re si reca all'apertura del parlamento italiano il giorno 2 aprile 1860*, tempera da *Il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano. Catalogo-Guida*, Tip. Enrico Schioppo, Torino 1911, p. 130 n. 851 (per cortesia della Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino)

la città mutato per adeguarsi al clima luttuoso in seguito alla morte di Maria Pia di Savoia, scrisse: "ora che avevamo fatto l'abitudine a tutta quella festa di colori ondeggianti sui muri, il non vederli più fa tristezza"[59]. Non si trattava, naturalmente, di una novità[60]: una tempera di Carlo Bossoli (fig. 2), conservata al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino, allora allestito all'interno della Mole Antonelliana, mostra il Re che si reca all'apertura del Parlamento italiano il 2 aprile 1860, in mezzo a una selva di orifiamme al vento[61]. In quell'epoca l'uso di stendardi, bandiere e orifiamme era infatti molto diffuso in occasione di celebrazioni di ogni tipo; il riferimento alla decorazione di Torino non vuole pertanto proporsi come esclusivo, ma sovrapporsi ad altri ricordi del pittore, nei quali le memorie dell'infanzia in Grecia si intrecciano con le feste patriottiche o militari parigine[62].

La sede designata per la fiera era il parco del Valentino, ma dal momento che era troppo piccolo per ospitare tutti i padiglioni, "l'Esposizione, con felice ardimento, si [era] trasportata sulle due rive del Po"[63]. Poco distante dall'ingresso principale, situato su corso Vittorio Emanuele II in prossimità del ponte Umberto I[64], ci si imbatteva nel Padiglione dell'Ungheria (fig. 3), il primo edificio che si segnalava all'attenzione dei visitatori offrendo "impressioni esotiche profonde"[65].

> Ecco la meraviglia: il barbarico e audace palazzo dell'Ungheria, concepito nel sogno da un geometra baciato in fronte dall'arte: quel palazzo dell'Ungheria che è sogno esso stesso se ne oltrepassiamo la soglia: strana e incantevole visione[66].

"L'aria e il colore della Patria ungherese", infusi in tutti gli elementi decorativi in legno, vetro, terracotta e metallo, parevano essere stati "magicamente" trasportati sulle rive del Po[67]. La struttura s'imponeva sul panorama dell'esposizione come "quasi unica nota colorita e viva nell'armonia grave e composta de' grigi e dei bianchi"[68]: "si slanciano altissime fra le mas-

59. *Gli ultimi onori del popolo di Stupinigi e di Torino alla salma della regina Maria Pia*, "Il Momento", 9 luglio 1911, p. 4.

60. La storia dell'orifiamma ha inizio nell'XI secolo, quando da simbolo dell'Abbazia di Saint-Denis iniziò a essere usata come insegna militare dei re di Francia. *Dictionnaire de la langue française*, par É. Littré, tome troisième, Librairie Hachette et C^{ie}, Paris 1874, p. 860.

61. *Il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano. Catalogo-Guida*, Tip. Enrico Schioppo, Torino 1911, p. 130, n. 851. Tra l'altro, de Chirico poteva aver avuto interesse a visitare questo museo, il cui catalogo era stato pubblicato nei primi giorni di luglio 1911. *Museo nazionale del Risorgimento italiano*, "Gazzetta del Popolo", 4 luglio 1911, p. 5.

62. Nelle liriche citate alla nota 53, la presenza di bandiere e stendardi è talvolta, come in *Espoirs*, in chiara relazione con gli addobbi per le feste d'inaugurazione delle linee ferroviarie costruite dal padre di de Chirico in Tessaglia, a cui il pittore aveva preso parte da bambino: nel dipinto *L'arrivée* (*CR*, I, 2, 09), come nel suo disegno preparatorio *L'arrivo in autunno* (*CR*, I, 2, 03), si vede infatti un traguardo d'arrivo o partenza di un nuovo tratto decorato con bandiere. Nella pittura metafisica di questo periodo nulla è casuale. De Chirico sceglie le bandiere come elemento iconografico privilegiato perché esse suggeriscono istintivamente due cose: forte vento, movimento e un rumore ossessivo e ripetuto. Cosa che contrasta con il silenzio e l'immobilità solitamente suggeriti dalle parti basse delle composizioni. La continua proposta di dualismi dialettici: luce e ombra, quiete e movimento, silenzio e rumore, di qua e di là, è funzionale alla poetica di de Chirico e le bandiere vi hanno un loro ruolo. Ringrazio il prof. Baldacci per i suggerimenti utili alla redazione di questo paragrafo.

63. *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino 1911*, Stabilimento Tipografico Dott. G. Momo, [Torino 1911], p. 59.

64. *Ibidem.*

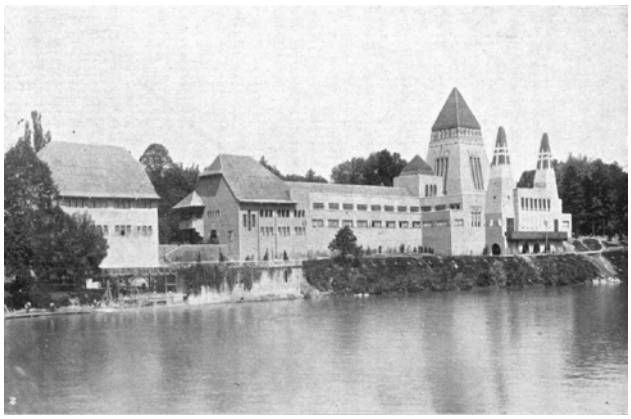
65. Ivi, p. 72; E[rnesto] F[errettini], *Ne' regni del sogno. Il Padiglione dell'Ungheria*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 22, Torino, 20 maggio 1911, p. 350.

66. E[rnesto] Ferrettini, *Su e giù per l'Esposizione. Vagando e divagando*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 25, Torino, giugno 1911, p. 390.

67. N. V., *La partecipazione dell'Ungheria*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 18, Torino, 31 marzo 1911, p. 286.

68. E. F[errettini], *Ne' regni del sogno. Il Padiglione dell'Ungheria*, cit., p. 350.

3



4

3. Veduta complessiva del Padiglione ungherese dalla riva opposta del Po

4. Uno degli ingressi del Padiglione Ungherese (da "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro", II, 22, 20 maggio 1911, p. 350, per cortesia della Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino) con le costruzioni piramidali che hanno probabilmente influenzato De Chirico, *La nostalgie de l'infini*, 1912, olio su tela, New York, The Museum of Modern Art (fig. 5)

se scure degli alberi strane cuspidi rilucenti con un barbaglio di giallo, di verde e di rosso"; le pareti erano infatti "vivamente" dipinte di giallo[69]. Il contrasto con gli altri padiglioni era

5

molto forte agli occhi del pubblico in ragione dell'audacia con la quale era affermata l'identità ungherese, espressa nell'intera struttura[70]. "Saldo e squadrato nella secchezza delle sue linee geometriche", il padiglione sembrava sfida-

69. E. T., *Attraverso l'Esposizione di Torino. Dal villaggio Alpino alla Mostra dell'Inghilterra*, "La Stampa", 22 aprile 1911, p. 3. Per il dettaglio della decorazione del Padiglione si veda E. F[errettini], *Ne' regni del sogno. Il Padiglione dell'Ungheria*, cit., p. 351; E[rnesto] F[errettini], *Quella che fu*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 35, Torino, [s.d.], p. 558; *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino 1911*, cit., p. 75; Paolo Cornaglia, *Il padiglione ungherese di Emil Töry e Móric Pogány all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911*, "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", Torino, aprile 2002, pp. 251-254.

70. N. V., *La partecipazione dell'Ungheria*, cit., p. 286: "L'anima ungherese, indipendente, orgogliosa e piena di grande aspirazioni [*sic*], si rispecchia fedelmente nell'architettura originale del suo padiglione."

6

7

6. Veduta della fiera da un ponte del Po, riprodotto in *Esposizione Internazionale Torino* 1911, Traldi & C., Milano, s. d. (per cortesia della Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino)

7. La locomotiva S. F. A. I. 395 "Chiabrera" del 1853 visibile nell'esposizione torinese

re "la ricchezza di curve e di ornamentazioni che costitui[va] la nota fondamentale dell'architettura circostante"[71]. Realizzato in legno, era sormontato da tre "aguzze piramidi quadrangolari"[72] che evocavano le tende degli accampamenti delle popolazioni nomadi dell'antica Pannonia e, contestualmente, i monti Tatra, raffigurati nello stemma della nazione[73]. Sul lato affacciato sul Po s'innalzavano "due alti piloni-obelisco"[74] (fig. 4) nel cui corpo di forma trapezoidale con le piccole finestre quadrate è possibile ravvisare un modello che può aver avuto la sua influenza nel determinare la forma della torre protagonista de *La nostalgie de l'infini* (*CR*, I, 2, 10) (fig. 5), per lo più interpretata come una trasfigurazione "in forme arcaizzanti" della Mole Antonelliana[75]. Percorrendo uno dei molti ponti o passerelle sul Po che collegavano le due sponde dell'Esposizione, come il Ponte Monumentale o il Ponte Isabella, si intravedeva il profilo di questo monumento incombere sul panorama della fiera, in dialogo con le torri del Padiglione ungherese (fig. 6). In particolare, de Chirico sembra sicuramente essere stato influenzato dagli alti e stretti tronchi piramidali con finestrelle quadre che delimitavano uno degli accessi al padiglione, e dalla copertura a spicchi – sia pure verticalmente slanciata – che chiudeva la torre centrale. Questa analogia mi sembra completare in modo esauriente la ricerca sulla genesi di una tra le figure più controverse e discusse dell'immaginario architettonico metafisico senza modificarne il significato simbolico, sicuramente legato alla Mole e al concetto che Nietzsche ne aveva.

Nonostante "il gusto dello strano e del bizzarro" attribuito agli ungheresi fosse in grado di sorprendere i visitatori, ma anche di urtarli[76], il padiglione fu definito da molti cronisti "la perla dell'Esposizione"[77]. In un resoconto si spiegava che "gli Ungheresi, gente di spirito, hanno capito che il segreto del successo d'una Esposizione internazionale consiste tutto nell'abbondanza delle poltrone a disposizione del pubblico e perciò nel loro padiglione non ne hanno fatto risparmio collocandone in ogni angolo"; vi era infatti una "ressa continua" di persone, giustificata dal fatto che era sempre possibile trovare un posto a sedere. Considerando la salute cagionevole di de Chirico durante quell'estate, questa comodità potrebbe essere stata un ulteriore elemento di attrazione[78].

All'interno della stessa esposizione vi erano altre presenze che trovano riscontri nelle opere dechirichiane. Spostandosi sulla riva destra del Po ci si immergeva nella "kermesse orientale", connotata dalla presenza di "palmizi"[79]. Forse da questo ricordo provengono le palme raffigurate nei dipinti *L'arrivée* (*CR*, I, 2, 09) e soprattutto in *La récompense du devin* (*CR*, I, 2,

71. E. F[errettini], *Ne' regni del sogno. Il Padiglione dell'Ungheria*, cit., p. 350.

72. E. T., *Attraverso l'Esposizione di Torino. Dal villaggio Alpino alla Mostra dell'Inghilterra*, cit.

73. *Ibidem*; *Nuovi padiglioni e nuove mostre inaugurati a Torino*, "Corriere della Sera", Milano, 3 maggio 1911, p. 1; N. V., *La partecipazione dell'Ungheria*, cit., pp. 286-288; *Guida pratica per visitare la Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro indetta in Torino per celebrare il 50° Anniversario della proclamazione dell'Unità d'Italia con Roma capitale. Aprile-novembre 1911*, Ajassa & Ferrato Editori, Torino 1911, p. 19. I monti Tatra oggi si trovano al confine tra la Slovacchia e la Polonia.

74. P. Cornaglia, *Il padiglione ungherese di Emil Töry e Móric Pogány* ..., cit., p. 254.

75. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 72-73.

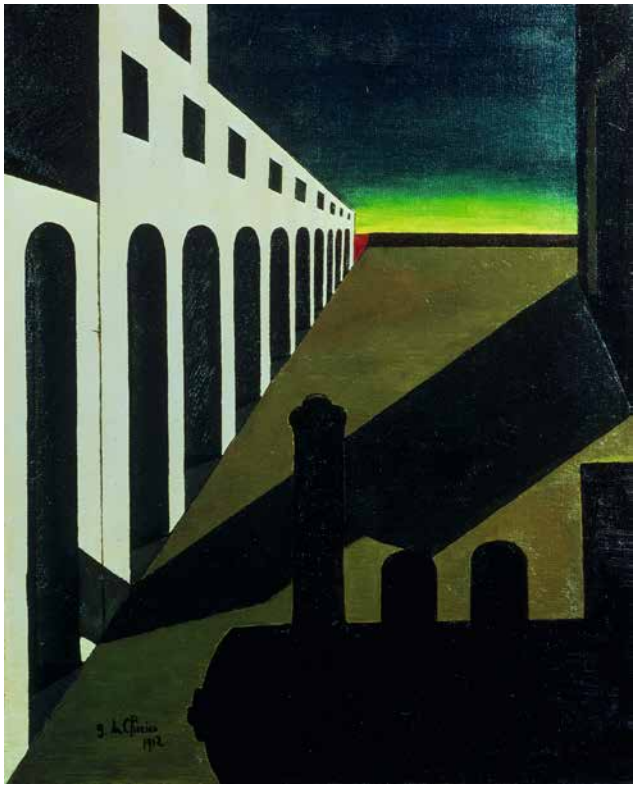
76. Nino D'Urio, *Il Padiglione e l'Arte decorativa Ungherese*, in *Le Esposizioni del 1911. Roma-Torino-Firenze*, cit., p. 166.

77. E. F[errettini], *Ne' regni del sogno. Il Padiglione dell'Ungheria*, cit., p. 350.

78. Toga-Rasa, *Ritrovi preferiti all'Esposizione di Torino*, in *Le Esposizioni del 1911. Roma-Torino-Firenze*, cit., p. 245-246.

79. O. G. B., *La Vita Orientale e la Grande Kermesse all'Esposizione di Torino*, in *Le Esposizioni del 1911. Roma-Torino-Firenze*, cit., pp. 106-107. Qui erano richiamati con "mirabile e impressionante fedeltà" gli usi e i costumi di Egitto, Tunisia, Algeria, Madagascar, Congo, Senegal, Niger, l'allora Colonia Eritrea, Cina, Siam, Giappone e Indocina ed erano presenti alcune persone provenienti da quei luoghi lontani. E[rnesto] F[errettini], *Un'ora di vita d'oriente all'Esposizione. La grande "Kermesse"*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 16, Torino, 28 febbraio 1911, pp. 246-251; St. Hidalgo, *Il Villaggio Eritreo all'Esposizione di Torino*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 19, Torino, 15 aprile 1911, p. 293.

8



9

8. De Chirico, *La matinée angoissante*, 1912, olio su tela, Rovereto, Mart - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

9 De Chirico, *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913, olio su tela, collezione privata

24), in cui è elaborato il tema di Arianna, esclusivo dell'iconografia torinese[80]. Ma sicuramente più interessante fu la "vastissima" Mostra ferroviaria[81] che era collocata nella zona più lontana del Valentino[82], "ultima punta che l'Esposizione fa verso la città"[83]. Sotto la tettoia in cui era esposto il materiale rotabile, si trovavano a confronto locomotive di diverse epoche, prodotte da ditte italiane ed estere[84]. Sulla prima corsia della Mostra delle Ferrovie dello Stato erano affiancate la fiammante locomotiva 69001, costruita nel 1911, e la S. F. A. I. 395 "Chiabrera" del 1853[85]. Se lo scopo di questo accostamento era mettere in risalto i progressi raggiunti, gli occhi del pittore sembrano essersi soffermati maggiormente sulla locomotiva "di costruzione antica"[86] (fig. 7). Nel dipinto *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* (*CR*, I, 2, 21) [fig. 9] dietro al muro si intravede un treno di modello molto simile a quest'ultimo: il fumaiolo alto quasi il doppio del duomo era infatti una caratteristica non più riconoscibile nei treni di recente progettazione[87]. La presenza di un elemento di un treno costruito sessanta anni prima la realizzazione del dipinto, datato primavera 1913[88], e ormai sostituito sui binari da nuovi convogli è forse una prova del passaggio di de Chirico in questa mostra, intimamente legata al ricordo del padre, ingegnere ferroviario[89]. Un fumaiolo molto alto è anche presente nella locomotiva protagonista del dipinto *La matinée angoissante* (*CR*, I, 2, 11) [fig. 8], attribuito agli ultimi mesi del 1912, che evoca la fuga ansiosa da Torino del marzo 1912 e nel treno raffigurato in *La surprise (II)* (*CR*, I, 2, 40), dipinto tra la fine di aprile e l'inizio di giugno 1913[90].
Tutte le suggestioni individuate nel perimetro dell'esposizione si possono leggere nelle opere dechirichiane come fonti esclu-

80. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 139. Le palme nelle opere di de Chirico racchiudono una stratificazione di significati: Fagiolo dell'Arco propone un riferimento all'impresa coloniale italiana in Libia, includendo in questa interpretazione anche altri elementi esotici dei dipinti dechirichiani come le piazze gialle evocanti i deserti e i caschi di banane. Cfr. Maurizio Fagiolo, *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire. Paris 1911/1915*, De Luca, Roma 1981, pp. 64-66; Lista suggerisce un richiamo alla vegetazione presente nei vasi dei giardini della Reggia di Versailles, che il pittore aveva visitato, come dimostra la possibilità di individuare l'*Ariane endormie* di Corneille van Clève come modello per l'Arianna dei dipinti dechirichiani. Cfr. Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, Textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994, p. 29; secondo l'opinione di Baldacci rappresentano un omaggio al paesaggio greco e, in generale, sono elementi caratterizzanti una località mediterranea. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 141 e *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 52, 120. Peraltro, le cronache de "La Stampa" e della "Gazzetta del Popolo" e i reportage fotografici della "Gazzetta del Popolo della Domenica" del marzo 1912 riguardavano quasi esclusivamente la guerra che si stava combattendo in Libia.

81. *Guida pratica per visitare la Esposizione Internazionale ...*, cit., p. 51.

82. E. Ferrettini, *A traverso la mostra ferroviaria italiana*, "L'Esposizione di Torino. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911", anno II, n. 29, Torino, 1911, p. 453.

83. *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino 1911*, cit., p. 156.

84. Ivi, pp. 159-160; *Italia. Ferrovie dello Stato. Catalogo. Esposizione Internazionale Torino 1911*, Stab.to A. Marzi, Roma [1911], p. 99; E. Ferrettini, *A traverso la mostra ferroviaria italiana*, cit., pp. 453-457.

85. *Italia. Ferrovie dello Stato. Catalogo...*, cit., pp. 99-100, 113-115, 129-131; *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino 1911*, cit., p. 159.

86. *Italia. Ferrovie dello Stato. Catalogo...*, cit., p. 129.

87. Ivi, pp. 99-131.

88. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, p. 110.

89. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 128-132; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 1, pp. 22-25. Il primo dipinto in cui compare il treno è *Les plaisirs du poète* (*CR*, I, 2, 01, pp. 46-49) datato febbraio-marzo 1912. I treni sbuffanti richiamavano inoltre al viaggio ansioso di ritorno a Parigi del marzo 1912.

90. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 78 e 166. Le locomotive dei disegni *La grande place mystérieuse* (*CR*, I, 2, 43), *La place mystérieuse* (*CR*, I, 2, 44), *Le rêve mystérieux* (*CR*, I, 2, 45) e *Le sommeil* (*CR*, I, 2, 46) risultano più simili quelle costruite dal 1908 al 1911. Si veda anche: *Italia. Ferrovie dello Stato. Catalogo...*, cit., pp. 119-128.

sivamente visive: non sembrano rimandare ad altri significati legati alla loro funzione all'interno di una fiera per sua stessa natura effimera. Al contrario, la Mole Antonelliana rappresentava per il pittore un crogiolo di riferimenti; in *La nostalgie de l'infini* è "assunta a metafora della creazione poetica"[91] e in essa si coniugano diversi livelli di significato, fra reminiscenze leopardiane, che individuano "la torre isolata in mezzo all'immenso sereno" come espressione del "desiderio dell'infinito"[92], e suggestioni nicciane, con riferimento a due lettere in cui il filosofo si identifica con l'architetto Alessandro Antonelli e definisce la Mole "l'edificio più geniale che sia mai stato costruito"[93]. Un discorso analogo si può azzardare per il dipinto *La grande tour* (*CR*, I, 2, 32), realizzato nella primavera del 1913, in cui è presente una torre dall'aspetto diverso rispetto a quella de *La nostalgie de l'infini*, per la quale sono state individuate altre fonti visive[94]. Dal momento che la Mole Antonelliana di Torino ha occupato un posto così importante tra i soggetti trasfigurati nei dipinti di de Chirico, è forte la tentazione di prendere in considerazione in tal senso anche la cupola della Basilica di San Gaudenzio a Novara, tanto più che l'artista non poteva non essersi documentato sull'autore di un edificio che Nietzsche aveva paragonato al suo *Zarathustra*. Progettata da Alessandro Antonelli a partire dal 1840 e costruita dal 1858 al 1878[95], domina la pianura intorno alla città con i suoi 122 metri d'altezza[96]. La sua configurazione architettonica è accostabile "[al]l'invenzione della torre rastremata alternante vuoti e pieni"[97] che s'innalza nel dipinto di de Chirico. Osservando la cupola antonelliana si nota la medesima sovrapposizione di due strutture a pianta circolare, una circondata da colonne e una piena: "un'alternanza simbolica di morte e rigenerazione"[98]. Sebbene un passaggio di de Chirico a Novara non sia documentato, vi erano numerosi modi in cui il pittore avrebbe potuto appropriarsi di questo motivo figurativo. La cupola gaudenziana era citata testualmente in una guida di Torino e dei suoi dintorni edita nel 1911 dall'Associazione "Pro Torino" in più lingue, tra cui inglese e francese, per promuovere turisticamente la zona agli occhi dei viaggiatori stranieri accorsi in città per l'Esposizione[99]. In tal senso, è plausibile pensare che fossero disponibili alla vendita numerose cartoline che ritraevano le principali attrazioni torinesi e non solo. Non è possibile verificare che a Torino si vendessero anche cartoline di Novara, ma è indubbio che ne esistessero molte[100]. Peraltro, la spettacolarità della costruzione antonelliana garantì al monumento novarese una grande fortuna: i fratelli Alinari lo fotografarono già a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento[101] e fu riprodotto in alcuni periodici coevi, come "Le Cento Città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del Secolo" del 1889[102] e "L'Illustrazione Italiana" del 1886[103]. Inoltre, sebbene sia più probabile che de Chirico abbia viaggiato da Firenze a Torino con il treno che cambiava a Pisa, scegliendo la soluzione con tappa a Milano avrebbe potuto vedere l'imponente monumento che si erge sulla pianura novarese con lo stesso "desiderio assoluto di altezza"[104] che aveva generato la Mole torinese.

91. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 72-73.

92. Ivi, p. 73.

93. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 144-148. Ai funerali di Antonelli, Nietzsche aveva assistito nell'ottobre 1888.

94. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, pp. 142-145.

95. Giampietro Morreale, *Un simbolo per la città. La costruzione della cupola Antonelliana e la società novarese dell'Ottocento*, in *Il secolo di Antonelli. Novara 1798-1888*, a cura di Daniela Biancolini, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1988, pp. 78-80.

96. Franco Rosso, *Alessandro Antonelli 1798-1888*, Electa, Milano 1989, p. 216.

97. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., volume I, fascicolo 2, p. 142.

98. *Ibidem*. Il modello del corpo circolare circondato da colonne è stato individuato nel tempio di Vesta nel foro Boario a Roma, mentre per quanto riguarda quello pieno è necessario guardare a edifici funerari, come il mausoleo di Cecilia Metella o i tumuli etruschi, e alle torri di guardia di Porta San Sebastiano sulla via Appia. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 119-121, 170, 177.

99. C. Isaia, *Turin and its neighbourhoods. Illustrated publication by the "Pro Torino" Association*, G. B. Paravia & Comp., Torino 1911, p. 197; Id., *Turin et ses environs. Guide illustré publié par l'Association "Pro Torino" sous les auspices de la municipalité*, G. B. Paravia & Comp., Torino 1911, p. 217.

100. Il Fondo Ferro Candilera, consultabile sul sito dell'ICCD, conserva numerose cartoline di Novara di inizio '900. Ad esempio, *Novara. Piazza Giovannetti-Torre e Campanile di San Gaudenzio*, 1903, cartolina, ICCD/Fotografia, Fondo Ferro Candilera, FFC036229, http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/inventari/scheda/78252.

101. La fotografia è riprodotta nel sito degli Archivi Alinari: *Veduta panoramica della cupola e del campanile della Basilica di San Gaudenzio a Novara*, 1880-1890 c., stampa all'albumina, Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA)-collezione Malandrini, MFC-A-003188-0101, https://www.alinari.it/it/esplora-immagini?query=san+gaudenzio+novara.

102. *La chiesa di San Gaudenzio: cupola e campanile*, "Le Cento Città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del Secolo", anno XXIV, n. 8341, Milano, 25 giugno 1889, p. 1.

103. Si veda A. Bonamore, *Novara - Cupola e campanile di San Gaudenzio*, "L'Illustrazione Italiana", anno XIII, n. 1, Milano-Roma, 3 gennaio 1886, ill., p.n.n. Visionabile sul sito del BiASA.

104. Cfr. Friedrich Nietzsche [*lettera a Peter Gast del 30 dicembre 1888*], in P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 146.

Nicol Maria Mocchi

Arthur Pelka von Nordenstrahl, mallevadore dei fratelli de Chirico alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1910-1911

Questa nota aggiunge un piccolo tassello alla conoscenza del periodo trascorso dai fratelli de Chirico a Firenze, dove si trasferirono verso fine marzo del 1910, e riguarda in particolare l'intensa attività di studio e di ricerca che essi fecero alla Biblioteca Nazionale Centrale, per dare un solido inquadramento teorico e storico filosofico alla nuova concezione artistica che stavano elaborando[1].

Lo spoglio del registro delle malleverie n. 3088, conservato alla B.N.C.F., ha confermato quanto indicato nelle schede dei registri dei prestiti librari: per portarsi i libri a casa, entrambi i fratelli dovettero esibire una garanzia firmata da un mallevadore (professore universitario o alto funzionario) su un apposito modulo fornito dalla biblioteca (fig. 1)[2]. Un obbligo burocratico che essi conoscevano bene, avendolo affrontato a Milano nel settembre 1909 per ottenere i libri in prestito alla Biblioteca Nazionale Braidense, forse grazie all'intercessione del loro insegnante privato di latino e vicedirettore della biblioteca Domenico Fava.

Le informazioni che si possono ricavare dalle due schede intestate rispettivamente a "Chirico Alberto" (n. 257) e "Chirico Giorgio" (n. 585) sono essenzialmente di tre tipi (figg. 2a-b).

Anzitutto il periodo di emissione e di scadenza della malleve-

1

Mod. H.
Art. 14 del Regol. N. . . .

R. BIBLIOTECA . . . . . .

, addì . . . . . 190 . .

Il sottoscritto dichiara di rendersi mallevadore per la diligente conservazione e per la puntuale restituzione, entro il tempo prescritto di due mesi, dei libri che il signor . . . . . .

. . . . . .

riceverà in prestito dalla Biblioteca . . . . . da oggi fino al dì . . . . . 190. . .

Egli dichiara inoltre di conoscere e di assumersi tutti gli obblighi, che in questa sua qualità di mallevadore gli sono imposti dal regolamento riguardante il prestito dei libri.

Domicilio
Via . . . . . Nome e cognome del mallevadore
N. . . piano . . . . .

Coll'apporre la mia firma intendo obbligarmi ad aver la maggior cura dei libri che mi sono stati affidati dalla Biblioteca suddetta e di sottopormi a tutte le prescrizioni del regolamento.

Domicilio
Via . . . . . Firma del richiedente il prestito
N. . . piano . . . .

Si restituisce la presente dichiarazione che ha cessato di esser valida, essendosi adempiuto a tutti gli obblighi ad essa inerenti.

Il capo della Biblioteca

. a dì . . . . . 190 . .

8370 GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA

1. Dal *Regolamento per il prestito dei libri e dei manoscritti*, GU n. 212, 11 settembre 1908, Mod. E.

∗ Per le indicazioni sui materiali d'archivio e i preziosi suggerimenti desidero ringraziare David Speranzi della B.N.C.F., Firenze; lo staff del BKA-HHSTA (ÖSTA Haus-, Hof- und Staatsarchiv), Vienna; Antonio Girardi della Società Teosofica Italiana, Vicenza; e in particolare Federica Rovati e Gerd Roos.

1. Nicol M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Scalpendi editore, Milano 2017, elenco delle schede di consultazione e di prestito alla B.N.C.F. alle pp. 127-130; e *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019, pp. 42-59.

2. La malleveria costituiva una garanzia patrimoniale in caso di mancata restituzione o danni al libro ed era allora disciplinata dal Regio Decreto n. 523, 3 agosto 1908, *Regolamento per il prestito dei libri e dei manoscritti delle biblioteche pubbliche governative* (GU n. 212, 11 settembre 1908), in part. artt. 14 e 21.

ria. Il primo a presentare il modulo di malleveria alla B.N.C.F. fu Alberto, il 20 aprile 1910, data in cui chiese in consultazione tre fascicoli della rivista "Cœnobium", sul cui Almanacco aveva appena pubblicato un intervento, con scadenza al 1 ottobre 1910 (ma restituito il 3 ottobre, insieme all'*Avesta* di Zoroastro e a *La Chanson des Nibelungen*).

Sappiamo che Alberto preferiva leggere a casa, anche per i tanti impegni cui doveva far fronte, come l'organizzazione del concerto previsto per il 9 gennaio 1911 al Regio Teatro della Pergola di Firenze, spostato poi a Monaco di Baviera.

Successivamente anche Giorgio, che aveva trascorso gran parte del suo tempo in biblioteca a studiare (la prima lettura, del 18 aprile 1910, è *Al di là del bene e del male* di Nietzsche), si avvalse della malleveria per consultare a casa l'opera in tre volumi del Reinach, *Cultes, mythes et religions*.

La scadenza indicata sul registro è il 30 aprile 1911, ma la malleveria fu restituita solo il 3 maggio 1911, insieme agli ultimi libri presi in prestito (*Epopea omerica* di Helbig e *Saggio sul libero arbitrio* di Schopenhauer).

La seconda informazione fornita dalle schede concerne il mallevadore, genericamente indicato come "Console Austriaco". L'allora console austro-ungarico di Firenze (dalla primavera 1906 fino all'entrata dell'Italia in guerra, nel maggio 1915) era il barone Arthur Pelka von Nordenstrahl (figg. 3a-b), descritto come "ex capitano ed ex teosofo"[3] sulle pagine di "Lacerba" — la rivista di Giovanni Papini e Ardengo Soffici, che a detta di Savinio "in quel tempo raccoglieva in sé quanto di intellettualmente più vivo era in Italia"[4].

Si può supporre che i due giovani, giunti da poco nel capoluogo toscano, non avessero particolari conoscenze e appoggi nell'ambiente locale, e che la malleveria del console fosse dovuta all'intervento della madre, in contatto con le rappresentanze diplomatico-consolari per tradizioni di famiglia (il bisnonno dei de Chirico Federico Maria, era stato console di Ragusa, l'odierna Dubrovnik, e membro della legazione inglese, nonché, dopo il Congresso di Vienna, fiduciario del Regno di Sardegna e quindi primo dragomanno della Legazione omonima, aperta nel 1826)[5].

L'ultima informazione riportata sulle schede riguarda i luoghi di domicilio comunicati dai due fratelli: per Alberto, l'atelier di viale Regina Vittoria 3 (oggi viale don Minzoni), mentre de Chirico, sei mesi dopo il fratello, indica l'appartamento di via Lorenzo il Magnifico 20[6], al secondo piano.

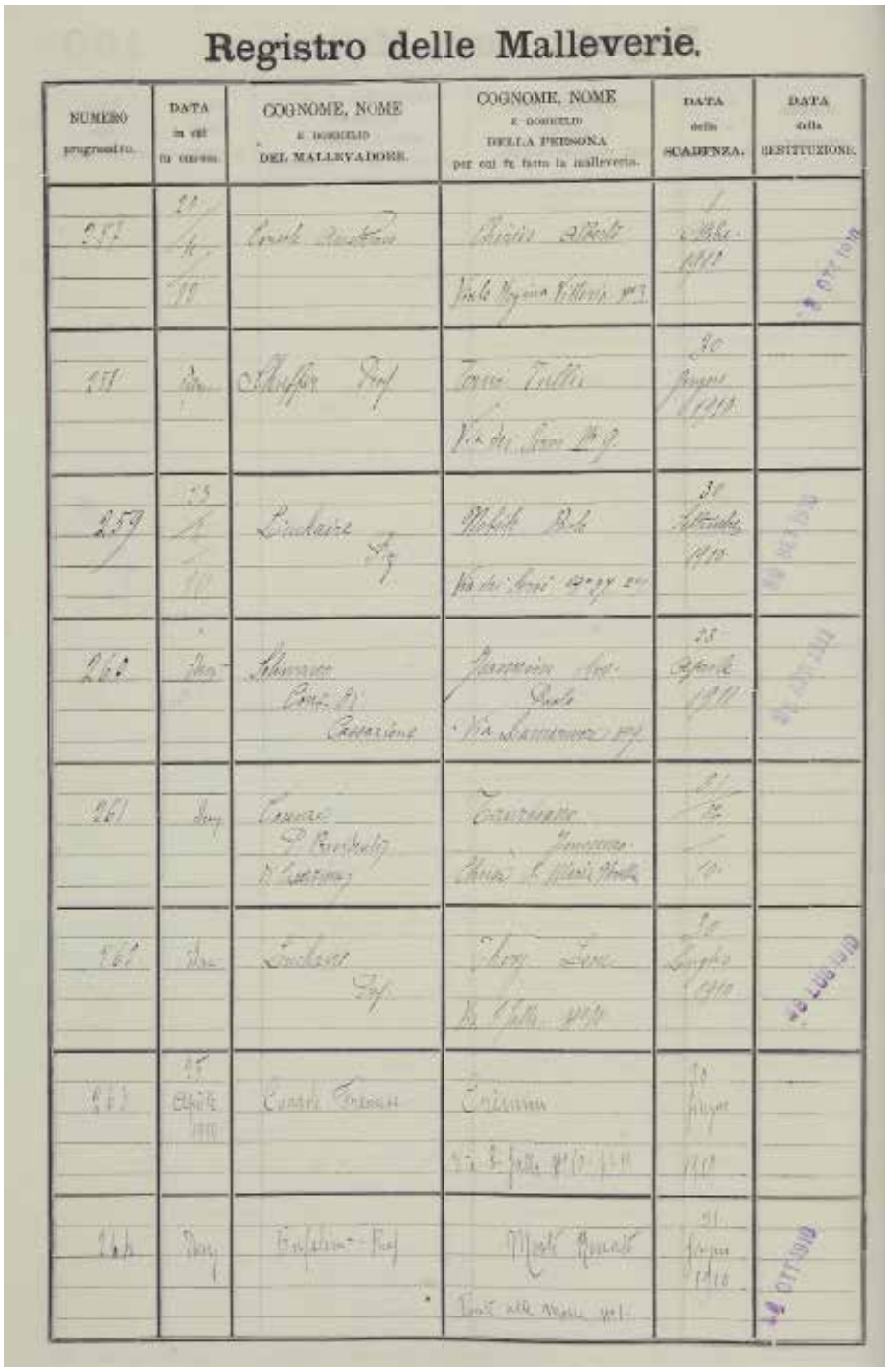
3. *AUSTRIA*, "Lacerba", Firenze, anno II, n. 5, 1 marzo 1914, p. 79: "Dobbiamo alla squisita cortesia del barone Arthur von Pelka, ex capitano ed ex teosofo, ora console dell'impero austro-ungarico a Firenze, il seguente indovinello, suggestiva primizia tolta dalla sua opera storico-politica *Oesterreich in Wort und Bild* (L'Austria com'è), che tra poco uscirà presso il solerte editore Feiglblatt di Chotzen in Böhmen: Qual è il colmo della stupefazione per un matematico? —Trovare, che la metà insieme a un terzo fanno uno".
La moglie del console contribuì alla fondazione del Gruppo Teosofico di Firenze, cfr. Otway Cuffe, *New Branches*, in "The Vahan. A Vehicle for The Interchange of Thesophical Opinions and News", London, vol. IX, n. 6, 1 January 1900, pp. 1-2: "Dec. 16th, 1899. Charter granted this day to Gioacchino Cavallini, Mrs. A. C. Lloyd, Miss M. Telbin, Mme. Luisa Baldissera, Mme. von Pelka Nordenstrahl, Mrs. Cooper-Oakley and Mme. Cavallini to form a Branch of the Theosophical Society at Florence, Italy, to be known as the Florence Branch". Sappiamo poi che il celebre teosofo Roy Chatterji, durante il suo soggiorno fiorentino, si stabilì "presso la signora De Pelka a Viale Principe Eugenio N. 11" ("Teosofia. Periodico Mensile della Loggia Teosofica di Roma", Roma, anno III, n. 4, aprile 1900, p. 64).

4. Alberto Savinio, [Gigiotti Zanini] (1947), in Id., *Scritti dispersi, 1943-1952*, a cura di Paola Italia e Alessandro Tinterri, Adelphi Edizioni, Milano 2007, pp. 582-598, a p. 589.

5. Sulle *Origini e storia della famiglia Chirico o Kiriko da Ragusa a Costantinopoli (circa 1720–1870)* si veda l'articolo di Paolo Baldacci: https://www.archivioartemetafisica.org/origini-e-storia-della-famiglia-de-chirico/. Il console austro-ungarico conosciuto e frequentato dalla famiglia de Chirico a Volo, e ricordato da entrambi i fratelli nei loro scritti, è Johann Maričić (1828-1905), su cui si veda Engelbert Deusch, *Die effektiven Konsuln Österreich (-Ungarns) von 1825–1918. Ihre Ausbildung, Arbeitsverhältnisse und Biografien*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2017, p. 440.

6. Secondo le guide "Bædeker" il consolato austro-ungarico si trovava a pochi passi dall'abitazione dei fratelli de Chirico, in via Lorenzo il Magnifico 3 (Karl Bædeker, *Italien, von dem Alpen bis Neapel: Kurzes Reisehandbuch*, Verlag von Karl Bædeker, Leipzig ed. 1908, p. 139), dal 1911 in via degli Oricellari 8 (Id., *Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno*, Verlag von Karl Bædeker, Leipzig ed. 1911, p. 559). Devo questa informazione a Gerd Roos.

2a

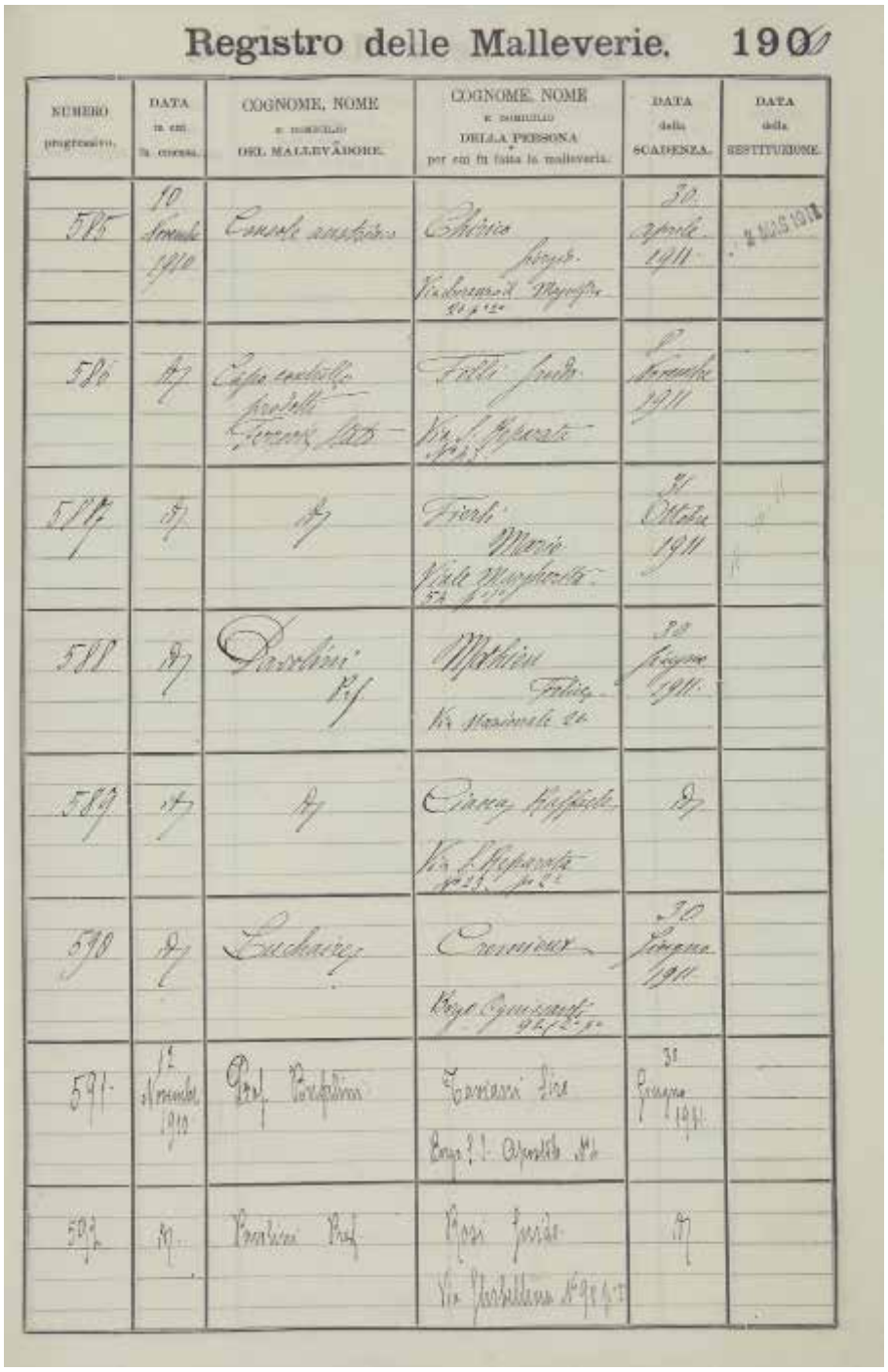


Registro delle Malleverie.

NUMERO progressivo.	DATA in cui fu emessa.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DEL MALLEVADORE.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DELLA PERSONA per cui fu fatta la malleveria.	DATA della SCADENZA.	DATA della RESTITUZIONE.
257	20/4/10	Console Austriaco	Chirico Alberto. Viale Regina Vittoria n° 3	1. Ottobre. 1910.	3 OTT 1910
258	25/4/10	Schwarz Cav. Rodolfo Console Germanico	Germanico Impero Roma Via Lamarmora n° 4	25 Aprile 1911	25 APR 1911
259	25/4/10	Lindauer Sig.	Nobile Bd Via dei Serragli 109	31 Ottobre 1910	31 OTT 1910
260	26/4/10	Tesauro D. Rodolfo Console Romeno	Tesauro Impero Romeno Lungarno Corsini n° 6	26 Aprile 1911	26 APR 1911
261	26/4/10	Lindauer Sig.	Chirico Alberto Viale Regina Vittoria n° 3	26 Luglio 1910	26 LUG 1910
262	27 Aprile 1910	Cassis Ernesto	Cassis Via S. Gallo n° 10 p. II	27 Luglio 1910	
263	28/4/10	Lindauer-Sig.	Nobile Bd Via dei Serragli 109	31 Luglio 1910	31 LUG 1910

2a-b. Dal Registro delle Malleverie della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (n. 3088, agosto 1909-febbraio 1911) e trascrizione delle schede nn. 257 e 585

2b

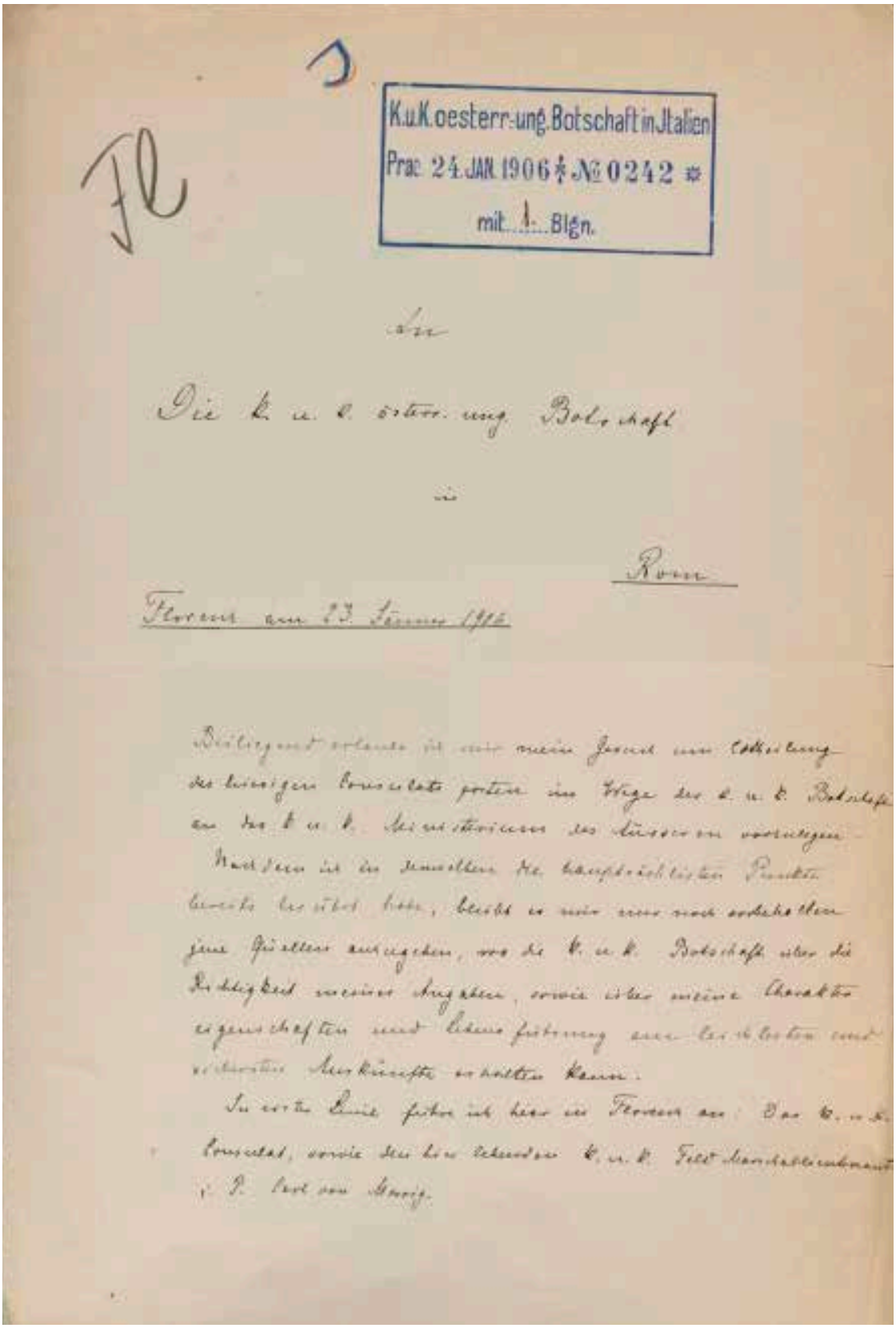


Registro delle Malleverie. 1910

NUMERO progressivo.	DATA in cui fu emessa.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DEL MALLEVADORE.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DELLA PERSONA per cui fu fatta la malleveria.	DATA della SCADENZA.	DATA della RESTITUZIONE.
585	10 Novembre 1910	Console austriaco	Chirico Giorgio. Via Lorenzo il Magnifico 20 p° 2°.	30. Aprile 1911.	3 MAG 1911
586	id.	Capo custode Prefetto Firenze	Tutti gratis. Per Ufficio	5 Novembre 1911	
587	id.	id.	Fiorli Maria Via Margherita 52	5 Ottobre 1911	
588	id.	Perchini Prof.	Matteini Felice Via Nazionale 60	30 Giugno 1911.	
589	id.	id.	Cinci Raffaele Via Pistoiese 102 p° 1°	id.	
590	id.	Zuccheri	Carnicer Capo Squadra 91 p° 1°	30 Giugno 1911	
591	12 Novembre 1910	Prof. Perchini	Tonnesi Pio Capo ? Ufficio Merci	31 Giugno 1911	
592	id.	Perchini Prof.	Rossi Pasquale Via Pandolfini 9 p° 1°	id.	

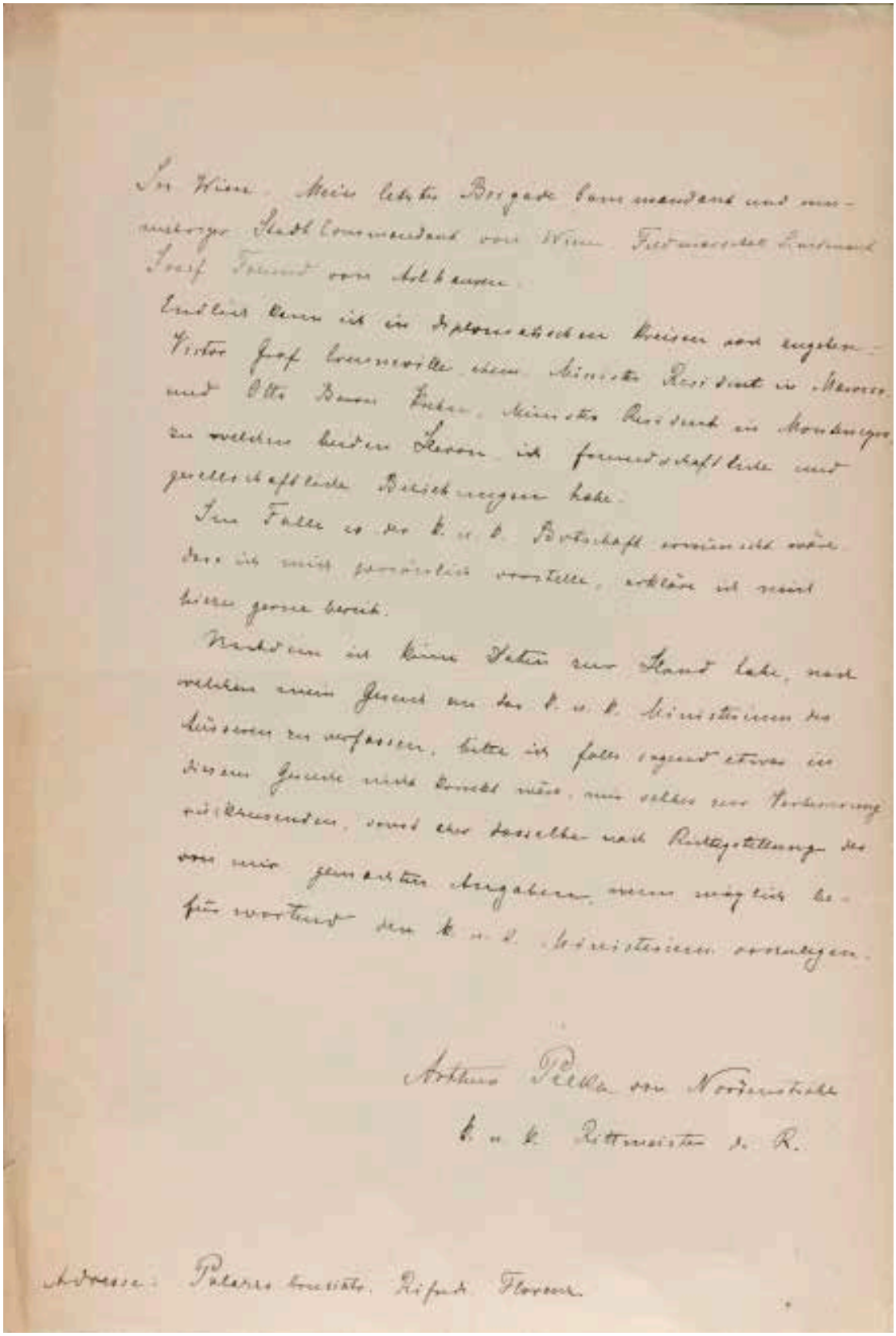
Registro delle Malleverie.					
NUMERO progressivo.	DATA in cui fu emessa.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DEL MALLEVADORE.	COGNOME, NOME E DOMICILIO DELLA PERSONA per cui fu fatta la malleveria.	DATA della SCADENZA	DATA della RESTITUZIONE
585	10 Novembre 1910	Console Austriaco	Chirico Giorgio. Via Lorenzo il Magnifico 20 p° 2°.	30. Aprile. 1911.	3 MAG 1911

3a



3a-b. Lettera di Arthur Pelka von Nordenstrahl all'Imperiale e Reale Ambasciata Austro-Ungarica, Firenze [Rifredi, Palazzo Bruciato] 23 gennaio 1906 (Roma, Archivio Ambasciata Quirinale, scatola 322, fasc. "Arthur Pelka von Nordenstrahl")

3b



Sr Wien. Meiner lieben Brigade Commandant und mu-
nitorger Stadt Commandant von Wien Feldmarschall Lieutenant
Josef Freund von Adlbrunn.

Endlich kann ich in diplomatischen Kreisen von meinen
Victor Josef Loewenwille einem Minister Resident in Mannes
und Otto Baron Fuchs, Minister Resident in Mondragon
zu welchen beiden Herren ich freundschaftliche und
gesellschaftliche Beziehungen habe.

Im Falle es der k. u. k. Botschaft erwünscht wäre
dass ich mich persönlich vorstelle, erkläre ich mich
hiezu gerne bereit.

Nachdem ich keine Zeit zur Hand habe, nach
welchem ersuch von der k. u. k. Ministerium des
Aeussern zu verfassen, bitte ich falls irgend etwas in
diesem Gesuche nicht korrekt wäre, mich selbes zur Verbesserung
zurückzusenden, sonst aber dasselbe mit Richtigstellung der
von mir gemachten Angaben, wenn möglich be-
förderlichst dem k. u. k. Ministerium vorzulegen.

Arthur Pella von Nordentafel
k. u. k. Rittmeister d. R.

Adresse: Palazzo Guicciardini. Firenze Florenz

Abstract

Paolo Baldacci, *Le lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz (una recensione d'obbligo)*

This essay reviews some recent contributions to the Journal "Metafisica – Quaderni della Fondazione de Chirico", nn. 20-21 (2021), concerning the letters written by Giorgio de Chirico to his German friend Fritz Gartz between 1909 and 1911. The author argues the unscientific method of presenting only a part of the evidence, excluding any potentially awkward documents from the discussion. Indeed, all of the essays examined demonstrate the complete lack of a global historical vision.

Paolo Baldacci, *Fabio Benzi, la rivista "Metafisica" e l'invenzione come categoria storiografica*

The second essay focuses on the Fabio Benzi's article dedicated to a reconstruction of Giorgio de Chirico's Florentine period (April 1910-June 1911). The author highlights an extensive series of erroneous statements made by Mr. Benzi and strongly criticizes his habit of "inventing" "facts" without documented proof, "waiting for evidence which will certainly emerge" [*sic*].

Paolo Baldacci, *Continuità e discontinuità tra il periodo milanese e il periodo fiorentino di Giorgio e Alberto de Chirico*

The third essay is a concise yet thorough analysis of the de Chirico brothers' Milanese and Florentine periods (end of May 1909-January 1911). The musical activity of Alberto (*Poema Fantastico*, *Isola Aniroe*, *Rivelazioni*) is examined through the lens of his collaboration with Giorgio and considers the influence of his brother's new pictorial discoveries on his last musical compositions. Letters, artworks and all existing documentary evidence are pieced together to provide an accurate reconstruction of this seminal period, which culminated in the first distancing of the brothers' methodological and theoretical points of view.

Paolo Baldacci, *La traduzione francese di* Ecce homo *e la ricezione del fenomeno della rivelazione da parte di de Chirico. Note su* L'Enigma dell'oracolo, *autunno 1909*

This short note focuses on a comparison between the original German text of Nietzsche's *Ecce homo*, chapter X, 3 (on the revelation) and the French translation by Henri Albert, which Giorgio read in the summer of 1909. The author highlights how in the French translation, some of the original German terms are given a slightly different, more suggestive meaning, meanings which would influence de Chirico's conception of the images or compositions he envisioned during the revelation as a metaphor of the original image in its reality. Some notes follow regarding the identification of the painting described in a 1912 Parisian manuscript as *The Enigma of the oracle*.

Paolo Baldacci, La vie de Giorgio de Chirico, *1929, a firma Angelo Bardi (nota sulle lettere di de Chirico alla madre)*

The last note points out how the recent publication of a fragment of a letter sent by Giorgio to his mother in April 1929 does not provide any evidence that the biography of Giorgio de Chirico signed with the *nom de plume* Angelo Bardi was conceived and written by Alberto Savinio. Giorgio was the sole inventor of this extraordinary text in its entirety, however Alberto was the person he chooses to put his ideas into writing while he worked on the stage sets of "Le Bal" for Diaghilev in Monte Carlo.

Letizia Ughetto Monfrin, *"A Torino ci fermammo un paio di giorni". Appunti sul soggiorno torinese di Giorgio de Chirico, luglio 1911*

Giorgio de Chirico and his mother spent a few days in Turin in July 1911 during their journey from Florence to Paris. This paper discusses the chronology of their stay in Turin, thanks to the consultation of train timetables, and aims to define what events the painter could have witnessed in this town, which inspired his paintings from 1912 to 1915. This report also investigates the International Exhibition of Industry and Labour, organised to celebrate the fiftieth Anniversary of the Italian Unification. An exploration of this fair,

including its decoration, shows interesting concurrences with some elements in de Chirico's paintings, which may be proof of his visit there.

Nicol Maria Mocchi, *Arthur Pelka von Nordenstrahl, mallevadore dei fratelli de Chirico alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1910-1911*

This note adds a bit to our knowledge of the period that the de Chirico brothers spent in Florence, where they moved to at the end of March 1910. It concerns in particular the intense study and research activity done at the Biblioteca Nazionale Centrale, aimed at giving a solid theoretical and historical-philosophical framework to the new artistic conception they were developing.

Note biografiche

Paolo Baldacci (1944) is an Art Historian, specialized in Italian Art of XXth Century. He has curated many important shows on Italian Artists and movements, in Italy and abroad since 1987. Alone or together with Gers Roos ha has curated the most important shows o de Chirico of the last 20 years. He is the editor in chief of the *Catalogue Raisonné of the Work by Giorgio de Chirico,* Archivio dell'Arte Metafisica, Milano and Allemandi Editore, Torino, 2019-2020.

Letizia Ughetto Monfrin (1996) is a second-year master's student of Art History at the Università degli Studi di Torino. After graduating in clarinet at the Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino in 2017, in 2019 she obtained her BA in Cultural Heritage at the Università degli Studi di Torino. During the master's degree, thanks to the Erasmus program, she studied for one semester at the École Nationale des Chartes in Paris. Ughetto Monfrin is currently working as an intern in Archivio Carol Rama, where she is also conducting research for her thesis.

Nicol Maria Mocchi is a research fellow in contemporary art history at the Università degli Studi, Salerno. She holds a PhD from the Università degli Studi, Udine, and MA and BA degrees in Art History from the Università degli Studi, Milan. Since 2010, she has collaborated with Milan's Superintendence of Fine Arts and with the Archivio dell'Arte Metafisica. She was the recipient of post-doctoral fellowships at the Center for Italian Modern Art in New York (2016, 2019-20) and at the DFK Paris (2021).