

Archivio dell'Arte Metafisica
Via Col di Lana, 14
20136 Milano

Egregi signori,

Vi invio questo testo con la viva speranza che verrà pubblicato nel Vostro sito e avrà una risposta adeguata. Ho inviato una copia per conoscenza anche alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, e all'amico Gerd Roos.

Vi ringrazio per l'attenzione.

Nikolaos Velissiotis
Via Dimarhou Georgiadou 40
38333 Volos
Grecia.
Tel. 00306980459125
Email: nikosv00@yahoo.com

Dedico questo breve testo al mio caro amico Gerd Ross, straordinario ricercatore e storico che ha dato modo di far conoscere, in maniera più approfondita la vita e le opere di Giorgio de Chirico e di Alberto Savinio all'inizio della loro carriera. Grazie alle sue pubblicazioni ho potuto raccogliere spunti per il mio studio ma, ultimamente, mi sono accorto che Roos ha perso la giusta via, cercando di diventare anche lui critico d'arte ed arrivando così spesso a conclusioni errate.

Con la viva speranza che riveda i suoi passi.

Precisazioni in forma di Introduzione.

Prima di iniziare, vorrei precisare che io non faccio parte della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico ma sono un semplice studioso che si è avvicinato da poco all'arte e alla vita di Giorgio de Chirico solo perché accomunato all'artista dal luogo di nascita: la città greca di *Volos*.

Anche se, come precedentemente asserito, non sono un membro della Fondazione, conosco abbastanza bene il Presidente Paolo Picozza che si è sempre mostrato disponibile ad aiutarmi nelle mie ricerche. Inoltre sono legato da una sincera amicizia con Gerd Roos, conosciuto a Volos durante una mostra di litografie di Giorgio de Chirico da me organizzata, invece, conosco pochissimo Paolo Baldacci ma molto bene i suoi libri, in quanto, come lui stesso dice, sono il suo più assiduo lettore.

Ho letto nel sito dell'Archivio dell'Arte Metafisica i due articoli: “*Lettera aperta*” a firma del Vostro Presidente e “*L’inizio della Metafisica*” a firma congiunta di Paolo Baldacci e Gerd Roos.

In un mio recente studio⁽¹⁾ mi sono occupato a fondo del problema della nascita della metafisica e ritengo fondamentale e opportuno, per amore della verità sulla vita e sull’operato del mio tanto vituperato compatriota, esprimere la mia opinione al riguardo.

Spero che pubblicherete questo breve saggio e desidererei che l’amico Gerd Roos mi rispondesse qualora dovesse avere delle obiezioni su quanto da me esposto.

Tutto inizia da un preconcetto lungamente esposto, in un primo momento da Baldacci e poi ripreso da Roos: Giorgio de Chirico non ha avuto *la première révélation* metafisica nell’ottobre del 1910, come lui stesso ricorda ma, un anno prima, nell’ottobre del 1909 quando abitava ancora a Milano, in una sosta a Firenze durante un viaggio verso Roma o durante il suo ritorno. Perché questa data diventa così importante prima per Baldacci e poi per Roos?

Perché così si può costruire una tesi nuova: la metafisica non nasce solo dalla mente di Giorgio ma da un lavoro a quattro mani con Alberto, anzi sotto la sostanziale influenza di quest’ultimo, negata più tardi dall’ingrato Giorgio. Di tutto ciò nulla è documentato e, ogni asserzione è pura fantasia, degna di uno scrittore di libri di fantascienza e per niente adatta ad autorevoli storici che, prima di esprimersi, dovrebbero studiare, sapere leggere, interpretare e presentare solo documenti.

Paolo Baldacci scrive partendo da un’informazione, spesso infondata e senza il sostegno di una ricerca alle sue tesi e per questo, sinceramente, su questo *modus operandi* ho poco da dire. Quando nella sua testa nasce un’idea, non la documenta ma la riversa senza pensarci nei suoi testi, così come ha fatto quando, pur di contraddire Picozza che per errore, dovuto da errata traduzione dal greco, aveva affermato che i documenti di morte di Evaristo portavano “nato a Firenze” invece che “fiorentino” come invece era precisamente scritto, visto che quando era nato l’Italia non esisteva ancora come nazione, ha asserito giustamente che “*Evaristo era nato a Istanbul e non a Firenze*” (pubblicato sul vostro sito), ma ha continuato asserendo che dopo la morte di Evaristo «*i familiari, cioè Gemma e i figli, mentirono, all’ufficiale di stato civile di Atene, sul luogo di nascita del rispettivo marito e padre fin dal giorno della sua morte*». Cosa non vera, questa, come si può dedurre dal documento che ho pubblicato nel mio libro con la trascrizione in greco e italiano, in cui si documenta che un servitore di famiglia di nome N. Panagiotou portò all’ufficio anagrafico di Atene i documenti del defunto e la dichiarazione di morte avvenuta, scritta dal medico curante di nome Stamatopoulos. Per di più, il buon

Panagiotou era analfabeta e non poté neppure firmare il documento. Tantissimi errori madornali si trovano anche nel suo articolo “*Origini e storia della famiglia de Chirico*”, pubblicato sempre sul vostro sito, e che riprenderò e correggerò in una mia prossima pubblicazione.

In questo modo i testi di Baldacci divengono dei bellissimi libri, dove la parte ben documentata s'intreccia con la pura fantasia, degna di Julius Verne, considerazione che ho avuto l'occasione di esporgli personalmente. Di questa sua attitudine mi sono reso conto preparando un lavoro sulla vita della famiglia de Chirico in Italia, Grecia, Monaco di Baviera e Parigi. Durante la mia ricerca, ancora in corso, ho scoperto quanto lontano dal vero si sia perso Baldacci, partendo da informazioni non documentate e tessendoci sopra dogmi non accettabili da parte di un ricercatore che voglia utilizzare una corretta metodologia storica.

I documenti che ho raccolto e che pubblicherò in un volume, ancora in corso d'opera, su “Il Patrimonio Ellenico nell'Arte di Giorgio de Chirico”, conterranno informazioni sulla famiglia del nonno Giorgio e della moglie Adelaide, corredate da molte lettere di quest'ultima, e di altri documenti, sia sulla gioventù e i studi di Evaristo e dei fratelli in Italia, del suo lavoro in Turchia e in Bulgaria come ingegnere ferroviario, del suo arrivo poi in Grecia, avvenuto molto prima della istituzione della società “Ferrovie di Tessaglia”, sui suoi stretti rapporti con il Re della Grecia Giorgio, sui primi anni e gli studi di Giorgio e di Alberto, i loro rapporti con la comunità ellenica di Atene, di Monaco e di Parigi, che cambieranno definitivamente tutto ciò che, al riguardo, è stato scritto fino ad ora. Voglio credere che queste incongruenze di Baldacci nascano da un'innata foga di primeggiare e da una predisposizione a “cavalcare il Pegaso” della fantascienza e non dipendano invece da altre ragioni personali.

Gerd Roos, viene da un'altra scuola, quella dei ricercatori, come me, e degli storici d'arte e non dai “critici” che facilmente alzano enormi castelli di sabbia destinati a crollare altrettanto facilmente. Roos ha un essenziale bisogno di documenti, di una qualche cosa su cui consolidare le sue teorie.

Da qui nasce il problema!

Quando all'inizio degli anni '90 Ross trova le lettere che de Chirico aveva scritto all'amico Gartz, conosciuto a Monaco, le pubblica senza preoccuparsi effettivamente, in un primo momento, dell'esatta datazione della lettera oggetto dello studio, senza approfondire le due possibili datazioni e non rendendosi conto delle conseguenze che ciò avrebbe comportato.(2)

Nel suo studio più esteso “G. de Chirico e A. Savinio, Ricordi e Documenti, Monaco Milano Firenze, 1906-1911” pubblicato nel 1999 ma scritto molto tempo prima, invece, è già convinto che questa lettera (quella che ha dato origine al problema di

cui si controverte) sia stata scritta effettivamente il 26 gennaio del 1910, cosa che gli conviene per giustificare interi capitoli sulla nascita della metafisica a Milano e sull'influenza del fratello minore sul maggiore, cosa non meno importante per lui, anche se per nulla documentata.

Torniamo alla cronistoria. Paolo Baldacci che ha avuto in mano il manoscritto di Roos, non perde tempo. Nel 1997 utilizza tutti questi documenti per la sua monografia sulla Metafisica, affermando che la lettera datata 26 gennaio del 1910, sia stata effettivamente scritta in quel giorno, ma pubblicandone solo pochi estratti.⁽³⁾

Nel libro di Roos ⁽⁴⁾ invece, viene, successivamente, pubblicato l'originale della lettera e la sua trascrizione in tedesco. In questa pubblicazione Roos sembra avallare tutte le tesi di Baldacci: l'effettiva datazione della lettera, l'influenza di Alberto su Giorgio e la nascita della metafisica prima del 1910.

Infine, Paolo Picozza, pubblica nel 2008 tutta la collezione delle lettere, gli originali, le trascrizioni in tedesco, e le loro traduzioni complete in italiano e inglese ⁽⁵⁾ e, in due suoi articoli ⁽⁶⁾ si oppone alle tesi di Baldacci e di Roos. Nelle sue contestazioni alle tesi dei due nuovi "Dioscuri", Roos e Baldacci, insiste sull'esatta cronologia delle lettere e documenta bene il tutto, con *modus operandi* fin troppo minuzioso. Così anche lui cade in qualche errore marginale nella sua ricostruzione.

In questo scritto mi limito ad occuparmi di questa famosa lettera, quella datata gennaio 1910, che ha sollevato una polemica così accesa, ed a ragione, dal momento che viene a cambiare tutta la storia di Giorgio de Chirico, a cominciare dalla storia che il Maestro ha scritto di se stesso.

Parte prima: grafologia.

Lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz

Data primaria: 24 o 26 luglio 1910. Poi cancellata.

Via Lorenzo il Magnifico 20, Firenze.

Carta con lo stemma nobiliare della famiglia.

A. *In primis* dobbiamo accertare quando effettivamente la lettera sia stata scritta: se prima o dopo il 24/26 luglio (non considerando, al momento, l'anno d'intestazione, il 1910).

Nella sua "Lettera aperta" Baldacci fa uno studio grafologico dell'*incipit* cronologico e, pubblicando una lettera di Gemma de Chirico, afferma che la data "1910" non può essere stata scritta dalla stessa Gemma, in quanto la grafia del "9" è diversa. Omette di precisare - anzi arriva a sostenere il contrario - che non può essere stata scritta nemmeno da Giorgio. Infatti il numero "1" è palesemente diverso nella scrittura di Giorgio che in tutte le lettere di quel periodo, pubblicate in *fac-simile* ⁽⁵⁾, scriveva "1" con il "cappellino", invece, in questa lettera è scritto con una barretta uguale alla i

maiuscola. Qualsiasi grafologo ci dirà che il numero “1” è molto importante nella forma della scrittura di una persona, così come il numero “0” che nella scrittura di Giorgio è più piccolo degli altri numeri, cosa che non succede nel “1910” di questa lettera, ove, invece, la porzione dello zero è pressoché identica a quella usata da Gemma de Chirico nella lettera del [1]908.

Accostando la lettera di Gemma de Chirico del 7 luglio 1908 e quella di cui Baldacci produce l'*incipit* delle date, nella sua “Lettera aperta”, che possiamo vedere in toto nella pubblicazione di Picozza, si può facilmente dedurre che almeno le parole “Florence”, “Juillet” e il numero “24” sono scritte, certamente, dalla mano di Gemma. La sua scrittura è smisurata, tanto che dopo “Juillet” non c’è più spazio per la data che, invece, è riportata una riga sotto con la stessa scrittura. La parola “Januar”, (e non “Januarii”, come erroneamente sostiene Picozza, poiché la “r” finale si trova esattamente nella parola “Lieber” all’inizio della lettera, come puntualmente nota Baldacci), come tutto il resto della lettera è scritta in un calibro piccolo, tipica di Giorgio de Chirico.

Penso, e sono più che sicuro di non sbagliarmi che, quando si esaminerà l’originale della lettera, cosa che si doveva fare fin dall’inizio, invece che lavorare su le fotocopie, il colore dell’inchiostro collegherà la data “1910” con la riga precedente, invece la stessa data “1910”, scritta sopra, sarà di un inchiostro differente molto più vicino alla cifra “2359” che si trova in tutte le lettere dentro un cerchio che indica, probabilmente, il numero di archiviazione. Tale cifra sarà differente anche dal colore del testo nel resto della lettera.

Come ho già descritto nel mio studio del 2011, penso che questa lettera sia stata scritta negli ultimi giorni del dicembre 1910, sicuramente un po’ prima dell’altra lettera del 5 gennaio 1911, successiva di alcuni giorni, di quella in cui Giorgio de Chirico, avendo appreso della morte del fratello di Gartz, gli porge le condoglianze.

B. Se prendiamo come sicura la scrittura “Florence 24 Juillet”, senza considerare la data “1910”, come scritta da Gemma, non possiamo che datarla, comunque, nel 1910 poiché nell’estate del 1909 la famiglia si trovava a Milano.

In quel periodo, Alberto scriveva la sua nuova opera “Poema Fantastico” e Giorgio dipingeva le sue grandi opere bœckliniane. Spero che adesso il caro Baldacci non farà un altro “salto sul Pegaso ellenico” affermando che Giorgio, in un precedente viaggio a Firenze, prese dei fogli dalla scrivania dello zio Gustavo e li portò a Milano e che Gemma, successivamente, in un viaggio a Firenze nell’estate del 1909, riportò con sé gli stessi fogli per restituirli; ma, durante il viaggio, iniziò a scrivere una lettera su questa carta e finalmente, cambiando idea, riportò il foglio inevitabilmente a Milano. Così qualche mese dopo, Giorgio utilizzerà la suddetta carta viaggiatrice per scrivere

una lettera a Gartz. Tutto questo sarebbe davvero troppo anche per l'immaginazione di Baldacci.

L'ipotesi che la famiglia de Chirico abbia lasciato Milano a fine gennaio 1910, è cosa improbabile dato che il bellissimo studio di Paola Italia (7) ci documenta che fino al 24 gennaio 1910 Alberto prende ancora libri in prestito dalla biblioteca Braidense di Milano e che tali libri vengano restituiti il successivo 15 febbraio. Di nuovo non voglio entrare nelle fantasiose ricostruzioni di Baldacci su come e da chi sono stati restituiti questi libri.

Certamente, all'inizio non si trasferiscono in una casa nuova, ma vanno a vivere momentaneamente nella casa degli zii, in via Ricasoli 44, come Alberto ben descrive.(8)

Prima che la famiglia de Chirico si trasferisca nella nuova casa, in via Lorenzo Il Magnifico 20, Giorgio, non potendo lavorare nella casa degli zii, si installa nello studio di viale R. Vittoria 3. In questo modo si giustifica una cartolina postale del 11.4.1911 che riporta, nell'intestazione, l'indirizzo dello studio di Giorgio, e non della nuova casa, che si vede che almeno fino a quella data non era ancora pronta per essere abitata.

Questo per quando riguarda la parte grafologica ma, l'aspetto più importante della questione è il contenuto della lettera.

Parte seconda: il contenuto.

Lettera 1

Carta con lo stemma nobiliare della famiglia.

Data: "Florence 24 Juillet 1910". Poi si cancella "24" e si sostituisce con "26" e si pone una riga su "Juillet". In alto c'è scritto: "Januar". Ancora più in alto "1910". A sinistra dentro un cerchio "2358" e fuori dal cerchio "14". (riferiti, penso, ad un sigla di catalogazione per archiviare i documenti).

Via Lorenzo il Magnifico 20, Firenze.

Temi della lettera:

Auguri per un felice anno nuovo. Di conseguenza, la datazione è sicuramente fine dicembre o inizio gennaio. Sapendo che esiste già un'altra lettera contenenti gli stessi auguri del 27 dicembre 1909, non può dunque essere scritta in una data vicina.

Molti impegni (pittura) e la mia salute che da un anno non è buona mi hanno impedito di scriverle prima. Sapendo l'esistenza della lettera datata 27 dicembre 1909, dunque meno di un mese prima dalla data che Baldacci e Roos ipotizzano, in cui Giorgio chiede il regolamento della "Secessione" di primavera del 1910 e scrive che andrà a Monaco nell'autunno del 1910 poiché vuole esporre «un paio di quadri», e inoltre annuncia che lascerà Milano per andare ad abitare a Firenze in primavera,

come dobbiamo considerare questa scusa di non aver scritto per un tempo abbastanza lungo?

Ciò che ho creato qui in Italia non è grande o profondo - nel vecchio senso della parola -, ma terribile. In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistano in assoluto. Se la lettera fosse del gennaio del 1910 e Giorgio parla di dipinti profondi eseguiti nell'estate del 1909, allora quando eseguì i grandi dipinti bœckliniani che anche come tecnica sono molto impegnativi? In più se questi quadri "profondi" fossero stati dipinti nell'estate del 1909, allora dovrebbero essere considerati certamente anteriori dalla data dell'ottobre 1909, data che Roos considera come quella della prima "rivelazione", cosa altrettanto contraddittoria.

Come si chiama il pittore più profondo? Arnold Bœcklin. L'unico che abbia dipinto quadri profondi. Si avverte, ancora, la presenza di Bœcklin, anche se vaga, nel pensiero di Giorgio e in quelli dipinti che io chiamo "ellenici", e non c'è ancora, da parte dell'artista il rifiuto definitivo della sua influenza, che avverrà poi.

Come si chiama il poeta più profondo? Friedrich Nietzsche. E poco dopo: Io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche - tutte le mie opere lo dimostrano. Questa è una novità. Lo stesso Roos (9) non riesce a precisare con sicurezza né la data della prima lettura delle opere di Nietzsche, né in quale lingua Giorgio abbia letto le sue opere. Così è obbligato a datare l'approccio alla filosofia nietzscheana a ridosso del 1910. Dunque se la lettera fosse del 26 gennaio 1910 e la data della "Rivelazione" l'ottobre 1909, Giorgio avrebbe dovuto leggere e capire Nietzsche, avere la "Rivelazione" e dipingere all'istante diversi quadri in uno stile nuovo. Il tutto in poco più di due mesi!... Un po' azzardato anche per de Chirico!

Michelangelo, [è] l'artista più stupido. Interessante quest'affermazione di Giorgio. Se la lettera fosse stata scritta nel gennaio del 1910 è improbabile che Giorgio si giustifica, come vedremo poi, un anno dopo, nell'altra lettera del gennaio 1911.

I miei quadri sono piccoli (50x70) ma ognuno di essi è un enigma. I primi quadri dipinti a Firenze che io chiamo "Ellenici" per la loro tematica, hanno dimensioni ridotte e sono firmati "Giorgio de Chirico" e "G.C.". Molti riportano il titolo "Enigma". Sicuramente il dipinto "*L'énigme d'un après midi d'automne*" segna un confine, e non vedo perché non dobbiamo credere al racconto di Giorgio de Chirico che onestamente precisa il posto e il momento della sua ispirazione, senza per altro dichiararlo "metafisico".

Quando li esporrò forse a Monaco, in questa primavera sarà una rivelazione. Già nella lettera del 27 dicembre 1909, Giorgio esprime la volontà di esporre le sue opere alla "Secessione" di primavera a Monaco. Invece, in una cartolina dell'11 aprile del 1910 ci ripensa: "[...] *le opere che sto ora creando sono troppo profonde e in una sala della Secessione sembrerebbero spiazzate*". In altre parole, se la famosa lettera fosse effettivamente del 26 gennaio 1910, prima di trasferirsi a Firenze o se vogliamo

qualche giorno dopo, le opere che avrebbe avuto intenzione di esporre a Monaco nell'autunno del 1910, e non vorrebbe, invece, esporle anticipatamente nella mostra della Secessione della primavera del 1910, sarebbero opere precedenti del gennaio del 1910. Assurdo.

Non farà un viaggio a Roma questa primavera per la mostra? Non si tratta, sicuramente, di una mostra qualunque in quanto Giorgio avrebbe indicato almeno l'artista o il titolo della mostra, ma della grande “*Mostra Internazionale di Roma*” dell'aprile 1911, organizzata per il 50esimo anniversario della proclamazione del Regno d'Italia. Sarebbe strano, se la lettera fosse del gennaio del 1910, che Giorgio invitasse con tale anticipo per una mostra che si sarebbe tenuta oltre un anno dopo.

Anche qui a Firenze si aprirà una mostra in aprile. Si tratta sicuramente della grande “*Mostra del ritratto Italiano*” inauguratasi l'11 marzo 1911 al “Palazzo Vecchio” con una quantità enorme di dipinti dal 1500 fino al 1861, dipinti che provenivano da musei italiani e stranieri, come Germania e Russia. Se Giorgio dice che si aprirà in aprile, o non è ben informato o vuole collegare a un unico viaggio dei Gartz in Italia, le visite alle due mostre di Roma e di Firenze.

Se verrà a Firenze saremmo molto lieti di offrire ospitalità a Lei e alla sua gentile signora – la sua camera è già pronta. Conoscendo la mentalità di Gemma e in generale l'educazione della famiglia de Chirico, si può pensare che il 24 o 26 gennaio 1910, prima di arrivare a Firenze o, se vogliamo appena arrivati, Giorgio abbia invitato l'amico e sua moglie, in una casa ancora da arredare e, oltretutto, assicurandogli una camera “*già pronta*” tutta loro? Una cosa simile, credo fosse impensabile.

Lettera 2

“Florenz 28 Dezember 1910”

In alto ripetuto “1910”. A sinistra dentro un cerchio “2359” e, fuori “14”

Dopo la firma

“Via Lorenzo il Magnifico 20. Firenze”.-

Lettera scritta con impellenza solo per chiedere il favore di interessarsi al concerto con musiche di Alberto a Monaco, siccome, il progetto di farle eseguire il 9.1.1911 a Firenze non era andato in porto. Giorgio non sa nulla della morte del fratello di Gartz, se lo avesse saputo, non credo che, in un momento così tragico, gli avrebbe chiesto dei favori. Quando sarà informato della notizia, inviterà l'amico a non preoccuparsene più.

Lettera 3

“Florenz 3 Januar 1911”

A sinistra dentro un cerchio “2359” e fuori “14”

Dopo la firma

“Via Lorenzo il Magnifico 20”.

Risposta alla lettera del 28.12.1910 relativa al concerto di Alberto a Monaco il 24 o il 23 gennaio.

Anche questa lettera ha come oggetto il concerto di Alberto.

Mio fratello verrà a Monaco insieme a mia madre.

Io sarò costretto a venire a Monaco alla fine di Marzo per via della mia mostra.

Giorgio, dunque, pensa ad una sua mostra a Monaco per la primavera del 1911. Non può certamente riferirsi alla sua intenzione di “esporre un paio di quadri” (lettera 27 dicembre 1909: “*Io verrò probabilmente a Monaco nell’autunno del 1910 per esporre un paio di quadri*”), bensì l’idea nuova più ambiziosa di fare una mostra personale della quale aveva già parlato nella precedente lettera del 26 dicembre 1910 (erroneamente datata 26 gennaio 1910) e che ribadisce nella lettera di poco successiva (3 gennaio 1911). Tale mostra non fu tenuta, potendosi ipotizzare che la causa fu dovuta all’insuccesso del concerto di Savinio a Monaco o anche per i forti oneri finanziari, subiti dalla famiglia, per detto concerto che non permettevano ulteriori spese. Gartz non aveva comunque informato ancora Giorgio del suicidio di suo fratello, occupandosi, senza indugi, della questione del concerto di Alberto.

Lettera 4

“F” (maiuscolo stampatello poi cancellato) “Florenz”.

In alto, punto interrogativo. A sinistra, nel solito cerchio, “2359” e fuori “14” fra “3” e “8 gennaio 1911”.

Dopo la firma:

“Via Lorenzo il Magnifico 20”.

Condoglianze per la morte del fratello di Gartz. Il fratello di Gartz si toglie la vita il 23 dicembre del 1910 e Giorgio, prima di questa lettera, viene finalmente informato.

Le mando il Programma del concerto che probabilmente verrà eseguito il 7 febbraio nella Tonhalle. “La musica più profonda” Quindi Gartz ha ricevuto le lettere precedenti di Giorgio ed ha risposto.

Lei non ha capito bene le mie parole quando ho affermato che Michelangelo è un artista stupido. Se la “lettera 1” fosse stata del gennaio 1910, come insistono Roos e Baldacci, vorrebbe dire che Gartz ha aspettato un anno per contestare quest’affermazione, durante poi il luttuoso momento della morte del fratello. Impensabile!!! Invece è più che sicuro che quest’affermazione fosse una pronta risposta ad una missiva scritta da Gartz, in cui commentava la folle dichiarazione nella lettera appena ricevuta.

Ora conosco un nuovo mondo e tutto il resto ora mi appare troppo grezzo e troppo insignificante. Perché io ho bevuto ad un'altra sorgente e una nuova e meravigliosa sete brucia le mie labbra... ma una nuova aria ha ora inondato la mia anima - un nuovo canto ho udito... è arrivato il pomeriggio autunnale - le ombre allungate, l'aria chiara, il cielo sereno... il grande cantore è arrivato, colui che parla dell'eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell'eternità. Questa è la parte più importante della lettera!. Finalmente Giorgio parla per la prima volta dei suoi dipinti “metafisici”. Le sue parole anticipano ciò che dirà, all'inizio del 1912 a Parigi a Pikionis, (10) descrivendo sicuramente le sue nuove opere. Senz'altro Giorgio, dopo la “rivelazione”, realmente avvenuta nell'ottobre del 1910, sta già lavorando alacremente in una nuova direzione, derivatagli dall'esperienza avuta in piazza S.Croce. E' interessante sapere che Giorgio esporrà questi dipinti solo molto più tardi, probabilmente per paura di non essere capito o perché le opere non erano ancora pronte, dopo la sua prima mostra a Parigi nel *Salon d'Automne* in cui presenterà: i due “Enigmi” che io considero ispirati alla Grecia e l' “Autoritratto” (11). Ma mostrerà a Pikionis, per primo e solo a lui, i suoi lavori e le sue nuove opere metafisiche che quest'ultimo descriverà con precisione: *“E nelle altre sue opere rappresentava l'enigma quella linea sottile che separava la luce dall'ombra, sopra la terra nuda bagnata dalla pioggia. Un orologio in un edificio segnava l'ora. In un'altra opera la vela di una nave, appena vista, segnava il mistero della partenza. Profondi enigmi di partenze e di ritorni e sopra di loro pesante cade l'ombra del Destino... Enigmi gli archi dei portici, enigma la statua dell'Arianna illuminata dalla luce autunnale...”*.

Ci farà un grande piacere se Lei e la sua gentilissima signora verrete da noi in primavera. In questa casa abbiamo posto a sufficienza...Ripetizione dell'invito avanzato nella lettera precedente.

Se vorrà, potremmo dopo andare a Roma e visitare la mostra, perché mia madre vuole vederla. Ripetizione della proposta fatta nella lettera precedente e sicuramente riferita alla stessa mostra per il Centenario.

Possiamo dunque, per semplificare al massimo, comporre così l'elenco delle prime opere di Giorgio e datarle come segue:

Monaco prima e Milano dal giugno 1909 al febbraio 1910:

Dipinti di influenza boeckliana, “La Partenza degli Argonauti”, il “Ritratto del fratello”.

Firenze primavera del 1910 al luglio del 1911:

Dipinti di tematica ellenica, “Autoritratto”, “Ritratto di madre”, tutti firmati “*georgio de Chirico*” e “*G.C.*”. Inizia di dipingere le “Piazze di Italia” che porterà a Parigi e mostrerà a Pikionis.

Spero che dopo questa complicata e piuttosto complessa esposizione non ci siano più dubbi sulla datazione della famosa lettera, e spero che Baldacci e Roos, semplicemente correggano la loro svista, cosa poi non così grave.

Ma veniamo, ora, al vero fulcro del problema: Alberto ha influenzato l'arte di Giorgio oppure no?

Analizziamo i fatti partendo prima da una semplice considerazione: nel 1909 Giorgio aveva 21 anni e Alberto 18.

Parte terza: Un po' di storia.

“Io insegnai ad Alberto i primi elementi del pianoforte. Egli aveva allora dieci anni. Lo mandai poi al Conservatorio, dove studiò con intensità e riuscì a suonare come un virtuoso”. Così risponde la madre di Alberto, Gemma, nell'“intervista” al *Corriere della Sera* del 17 ottobre 1907, descrivendo l'inizio della vita musicale del figlio.(12)

Alberto ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio Odeon di Atene. Sappiamo che il suo maestro di piano fu Herman Lafond, diventato famoso non per le sue indiscusse qualità virtuosistiche ma grazie ad un episodio. Dopo un'esibizione ad Atene, in cui accompagnava al pianoforte Isadora Duncan, folgorato dalla donna, abbandona la famiglia e il posto al conservatorio di Atene per scappare con lei. (13)

Se è vero, come ricorda Savinio, (14) che passò gli esami, prendendo il primo premio, con il *Concerto Italiano* di Bach, *Benediction de Dieu dans la solitude* di Liszt, *Papillons* di Schumann – e non di Schubert come scrive Roos (15) - e il *Concerto in Re bem. Magg.* di Tchaikovsky, doveva aver fatto eccellenti progressi in poco tempo.

In composizione aveva per professore un torinese, Edoardo Sacerdote il quale ha studiato a Lipsia sotto Alfred Reisenauer allievo a sua volta di Liszt e sotto Max Reger. Nei suoi scritti, “Narrate, uomini, la vostra storia” e “Scatola Sonora”, Alberto descriveva meticolosamente quegli anni di studi.

Anche Giorgio iniziò a prendere lezioni di violoncello ma con esiti disastrosi. Nelle sue Memorie scrive: *«Un violoncellista italiano mi dava lezioni di violoncello; si chiamava Guida; era un napoletano ed era stato premiato al Conservatorio di Napoli; però gli capitava spesso di prendere delle false note ... Le lezioni di violoncello furono interrotte; non sentivo una grande vocazione per la musica in generale e per quello strumento in particolare».* (16)

E' interessante notare che solo Giorgio ricorda che Alberto: *«...quando morì nostro padre, compose allora un magnifico Requiem che fu eseguito nella chiesa cattolica di Atene e riscosse l'ammirazione degli esperti greci del momento, compreso il direttore del Conservatorio».*(17)

Questo è tutto ciò che sappiamo sugli studi di Alberto nel periodo greco.

Trasferitosi a Monaco di Baviera e sicuramente grazie alla mediazione del suo maestro Sacerdote, Alberto riesce a prendere lezioni private di armonia e di contrappunto da Max Reger, cosa senz'altro straordinaria per un giovane ragazzo per di più straniero. Lezioni pagate a prezzo altissimo, in quanto, Max Reger era considerato il miglior musicista tedesco di quell'epoca.

Siccome Alberto non conosceva bene il tedesco, a volte Giorgio lo accompagnava alle lezioni per fargli da interprete ma il suo interesse si fermava a “...un grande album contenente delle magistrali calcografie che riproducevano quadri di Boecklin[...]” e a sbirciare da una porta semiaperta, come lui stesso ammette, la moglie o la domestica di Reger.(18)

Sicuramente in quel periodo Alberto inizia a comporre su un suo testo, la prima opera importante della sua carriera musicale: *Carmela*.

Quest'opera doveva essere in uno stile musicale, molto vicino a quello di Mascagni, influenzato sicuramente dal verismo italiano e dal sinfonismo wagneriano e più precisamente dalla *Cavalleria Rusticana* e dal *Tristan und Isolde*. Entrambe opere che Alberto aveva ascoltato a Milano durante la stagione musicale del 1906 e, poco più tardi, a Monaco. I brani della *Cavalleria*, due anni dopo furono eseguiti in concerto dallo stesso Mascagni, come ricorda Giorgio, procurando un delirio fra il pubblico di Monaco di Baviera al punto che, lo stesso Mascagni, «in un impeto di esaltazione artistica, lanciò la bacchetta in mezzo all'orchestra a rischio di cavare un occhio a qualche professore. Un mio amico, un Greco, che era anche lui studente all'Accademia, mi afferrò con forza un braccio e fissandomi con lo sguardo allucinato mi disse: -E' simile a un demiurgo-».(19)

E continua: «Mio fratello, non so se consigliato da nostra madre o da altra persona, andò a trovare Mascagni che abitava all'albergo Vier Jahreszeiten (delle Quattro stagioni). Mio fratello durante il soggiorno a Monaco aveva composto un'opera dal titolo “Carmela” di cui egli stesso aveva scritto il libretto. Era un soggetto romantico e napoletano, qualcosa come il racconto “Graziella”, di Lamartine. Mio fratello tornò entusiasta dalla visita a Mascagni, disse che il celebre maestro era stato con lui molto affabile e cordiale che, aveva ascoltato, con molto interesse, dei brani dell'opera “Carmela” che gli aveva suonato al pianoforte, lodandolo e incoraggiandolo a perseverare nella composizione ed aveva insistito affinché andasse a trovarlo quando lui sarebbe tornato in Italia. Non c'era tempo da perdere. Mascagni partiva per Roma, dopo pochi giorni anche mia madre e mio fratello lasciarono Monaco diretti a Roma. Io rimasi solo aspettando con impazienza le notizie che tardarono e non furono quelle che speravo. A Roma mio fratello non riusciva a vedere Mascagni. Questi, tanto buono e cordiale a Monaco, nella città dei Cesari, era diventato una specie di inafferrabile fantasma e mio fratello non solo non riusciva mai a parlargli ma nemmeno a vederlo da lontano».(20)

Savinio, nello “Schizzo autobiografico” pubblicato nel '54, ricorda: «...tra i quattordici e i quindici anni, scrissi un'altra opera “Carmela”, su libretto pure mio. Mascagni, di passaggio in Germania, ebbe l'occasione di sentire la mia opera e mi confermò, in una sua lettera, l'ottima impressione che ne aveva riportata».(21)

Gemma de Chirico continua l'intervista fornendo informazioni preziose: (scrive il giornalista S.S.F.) «...si dilungò a parlare del bellissimo certificato rilasciato a suo figlio dal maestro Mascagni, dopo aver sentito due atti della “Carmela”. L'idea del certificato mi parve curiosa e gli dissi: - Che bisogno c'era di un certificato?- e la cosa mi fu subito spiegata. La madre, per accertarsi del profitto del figliolo, si era servita del certificato di Mascagni come di una pagella scolastica. Il figlio si era presentato arditamente dal maestro, che si trovava di passaggio a Monaco e, gli aveva fatto sentire al pianoforte due atti della “Carmela”. Poi era corso dalla madre a narrarle, col respiro mozzo, la buona impressione di Mascagni. “se è vero – gli disse la madre, temendo che il figlio volesse venderle delle bolle – fattelo mettere in carta” e Mascagni mi mostrò una dichiarazione da lui scritta, in cui dichiarava di aver avuto un'ottima impressione dell'opera “Carmela”, specialmente per la spontaneità della musica e per il concetto serio ed originale che ispirava”. Dopo, riguardando il libretto che il giornalista le chiese di vedere, scrive: «Il colloquio era finito ma chiesi e ottenni di dare uno sguardo al libretto di “Carmela”, il quale rappresentava un dramma tra pescatori dell'isola d'Ischia. Non credo che avesse un alto valore formale [] ...ma era notevole per alcuni impeti selvaggi, per la passione e un certo sentimento ingenuo della natura, non privo di forza rappresentativa. Se la musica gli somiglia, doveva essere disuguale, ma d'effetto».(22)

Poco dopo in un passaggio interessante in cui Alberto cita il lavoro del fratello, il giornalista accenna alle manchevolezze musicali citate da Tito Ricordi. Alberto risponde: *Ricordi mi ha promesso di far tutto il possibile per metterla in scena, per quanto riguarda le manchevolezze, dove non se ne trovano? La musica è così definita che forse è impossibile avere delle opere perfette. Se fosse la pittura, che definisce tutto!...”* (23)

Per finire, Alberto ricorda che, nel programma del concerto di Mascagni a Monaco, il Maestro gli certificò: *“Pietro Mascagni ha attestato al sig. De Chirico, che egli è sicuramente un compositore nato per il teatro”*.(24)

A questo punto dobbiamo notare che Giorgio parla solo del testo, non riferisce nulla sulla forma musicale dell'opera e che, Gemma non aveva, al momento, alcuna cognizione del valore musicale dell'opera ma, da brava “mamma” non si lasciava scappare, nessuna occasione, anche minima, per esaltare il figlio preferito. Considerandolo già un genio e, portandolo con sé prima a Roma, poi a Milano, percorrendo, così le strade che tanti familiari di “figli prodigi” hanno fatto nella storia, poche volte con successo, più spesso inutilmente.

Solo Tito Ricordi parla della parte musicale: «[...]*un'opera, naturalmente piena di manchevolezze e di errori, qualche volta addirittura puerili e quasi esasperanti ma che tuttavia dà prova, in vari punti, di un talento che in un ragazzo è addirittura prodigioso e dimostra una precoce genialità, quasi morbosa [...]* ho notato, infatti, che il secondo atto di questa Carmela rappresenta già un progresso sul primo, anche in fatto di tecnica ed il terzo, per la presenza di un grande duetto tristaneggiante, un progresso sul secondo atto».(25)

Nel contratto del 21 maggio del 1908, tra Gemma de Chirico e Ricordi per l'acquisizione dell'opera "Carmela", adesso trovato e pubblicato, (26) il valore della cessione dei diritti è stato stabilito a 1000 lire, con una partecipazione del 50% agli introiti ed un compenso di 800 lire per la cessione dei diritti di riproduzione, con l'obbligo, però, di ritoccare le parti che presentavano imperfezioni musicali. Non male per la prima opera di un giovanotto ancora minorenne. La signora Gemma ci ha saputo fare. Ma la fortuna della "Carmela" finì in quel momento definitivamente. Questo è tutto. Continuano le ricerche per trovare il manoscritto, le parti stampate della partitura, lo spartito e il libretto che, se verranno trovati, ci illumineranno sulla prima fatica musicale di Alberto, ma veramente ho paura che non si tratterà di un capolavoro dimenticato, sapendo che il buon Tito Ricordi avrebbe fatto di tutto per approfittare, promuovendo, anche se c'era una minima possibilità, un nuovo "Mozart" italiano.

Quando Giorgio arriva a Milano, nell'estate del 1909 (fine maggio o inizio giugno), trova Alberto che aveva ultimato un nuovo lungo melodramma dal titolo "Poema fantastico" e che come lui stesso ricorda *"era qualcosa come l'Oberon di Weber, ma si riferiva ad una mitologia e ad una preistoria elleniche fortemente condite di spirito burlesco nello stile di Pulci e di Rabelais"*. (27) Riferendosi a questo argomento Giorgio onestamente scrive: *"Anche mio fratello disegnava e dipingeva, inoltre, leggevamo e studiavamo molto"*. (28)

Che cosa dipingeva Alberto? Lo dice lui stesso in "Casa la Vita": *"Un giorno lo zio Gustavo arrivò sulla soglia dello studio di Aniceto (Alberto Savinio) che a quel tempo dipingeva fauni e altre simili creature nelle quali il cristianesimo vedeva la personificazione del diavolo, arrivò sulla soglia dello studio di Aniceto ma, vedendo sul cavalletto un quadro che rappresentava un capripede che suona la zampogna, non volle varcare quella soglia e si ritrasse inorridito"*. Si vede, dunque, che nel primo periodo fiorentino a cui il racconto si riferisce (tarda primavera del 1910), Alberto disegnava e dipingeva ancora ispirandosi a temi böeckliniani, cosa che farà anche molto più tardi, mentre suo fratello, ormai da tempo, li aveva ripudiati, sperimentando un nuovo stile completamente personale.

E cosa studiavano? Dalle annotazioni di Alberto deduciamo che il suo interesse primario non fosse la filosofia come era per Giorgio e, data la sua giovane età, non pronto ad approfondire le teorie filosofiche. Inoltre, era occupato, a causa della sua limitata conoscenza dell'italiano, a cercare ed individuare parole giuste per comporre i testi delle sue opere, parole che dovevano essere ricercate, poetiche e musicali, adatte allo stile pomposo e mellifluido dell'epoca. (29)

Chi conosce la musica e compone testi musicali sa che la metrica è essenziale e quindi anche l'assoluta padronanza linguistica. E fra le ricerche di Alberto, il lavoro di composizione musicale e non avendo ancora acquisito quella padronanza della lingua italiana che gli era necessaria, non credo che gli restava molto tempo "da perdere" in lunghe discussioni filosofiche con il fratello. Ancora nel 1916 Savinio scriveva a Papini (il 17 di gennaio) chiedendo di correggerli un articolo in italiano che aveva spedito a Soffici per pubblicarlo alla rivista "La Voce": *"Oh que si, déshabitué de l'italien! Moi, un italien, je n'ai jamais écrit dans ma langue! Ces périodes qui vous paraissent plus françaises qu'italiens, sont justement des notes écrites en français, traduites avec le plus grand mal"*. E questo Baldacci lo sa bene visto che pubblica l'intera lettera nel suo libro "La metafisica 1888-1919".

Dobbiamo inoltre considerare che Gemma de Chirico era affascinata sin dalla nascita da suo figlio minore Alberto, come puntualmente descrive Giorgio nelle *Memorie*. Sentimento che si acuì, certamente, nel momento in cui il "ragazzo prodigio" entrò nel campo musicale, ambiente da cui Gemma proveniva essendosi diletta nel canto lirico e al pianoforte. La madre spendeva tempo, attenzioni e soldi per Alberto, arrivò fino al punto di finanziargli un concerto che costava troppo anche per una famiglia agiata. Avrà speso per il concerto solo i soldi presi da Ricordi? Non credo, in quanto, non sarebbero bastati neppure per la trascrizione della partitura e per la preparazione delle parti.

Al contrario possiamo intuire che Giorgio non riceveva la stessa considerazione da parte della madre, che eccetto le spese di vitto e alloggio e, quelle per uno studio a Monaco (che Giorgio aveva preso insieme con il pittore Greco Bouzianis, suo caro amico), e a Firenze (probabilmente pagato per non averlo "fra i piedi" con i suoi colori e i suoi dipinti in casa degli zii e poi nella loro), non ha mai finanziato una sua mostra, tanto desiderata da Giorgio, che avrebbe voluto facilmente realizzare a Firenze o altrove in quel periodo. Quest'atteggiamento da parte della madre può illuminarci riguardo alle crisi di Giorgio e ai suoi malesseri di quel periodo.

Quest'atteggiamento durerà credo fino agli Anni Venti: da quel momento l'agiatazza economica (grazie agli introiti delle azioni delle Ferrovie di Tessaglia ereditate da Evaristo) di Gemma, inizia a franare a causa del disastro finanziario dovuto alla catastrofe subita dello Stato Greco nel 1921, in Asia Minore, nella Guerra contro i Turchi. Da quell'anno in poi, e per lungo tempo, l'unica possibilità di introito per la famiglia era costituita dalla vendita dei dipinti di Giorgio de Chirico.

Torniamo alle composizioni musicali di Alberto.

Roos ha cercato di trovare similitudini tra la partitura del "Concerto", scritta per Firenze ed eseguita, poi, a Monaco, e musica del "Poema fantastico" scritto a Milano. Nulla di più errato.

Il “Poema fantastico”, ben descritto da Giorgio, era un melodramma comico, mentre il programma del “Concerto Poema Fantastico” era una forma nuova sinfonico-pianistica, drammatica e la sua struttura, complessa ed eterogenea, si allontanava da tutto quello che Alberto aveva scritto fino ad allora, sia nella parte letteraria, sia nella parte musicale. Anche se, nella prima parte del “Concerto” è possibile che siano stati introdotti pezzi rielaborati del “*Poema fantastico*” dato che porta il medesimo titolo. In ogni caso la seconda parte del “Concerto” intitolata “Le Rivelazioni”, dal pretenzioso sottotitolo “*La musica più profonda sinora mai scritta*”, doveva essere qualche cosa di assolutamente nuovo.

Alberto scrive: “*Continuai la composizione musicale, dedicandomi soprattutto alla musica sinfonica e, qualche tempo dopo tornai in Germania ove feci eseguire in concerti orchestrali la mia musica*”.(30)

Io credo che l’arrivo a Milano del fratello maggiore, nella tarda primavera del 1909, le nuove idee stravaganti che portava e i suoi ultimi studi letterari, influirono in maniera imponente e dirompente sull’evoluzione musicale e culturale del fratello minore. Infatti, fino a quel momento Alberto era solo nelle sue ricerche o sotto la guida non sappiamo, quanto fruttuosa, della madre che almeno conosceva la musica delle opere e delle operette.

Cosa cambia da quel momento nella forma e nella struttura delle nuove composizioni di Alberto? Prima di tutto cambia lo stile. Alberto passa dalla scrittura teatrale di accompagnamento vocale alla scrittura sinfonica dell’opera e cambia la grandezza dei pezzi che diventano molto più piccoli, indipendenti l’uno dall’altro. I pezzi, anche se fanno parte di un insieme, sono scritti, secondo le esigenze dell’autore, passando da un pezzo orchestrale ad un assolo di pianoforte, non seguendo un’uniforme orchestrazione e una idea musicale coerente. La musica perde la liricità tutta italiana del verismo per diventare espressionista, disorganizzata, incentrata sul ritmo, sulla sonorità e sui colori simili a quelli della pittura *fauve*, alla improvvisazione e alla “*sorpresa della rivelazione*”, quella che Giorgio pensa di aver scoperto nei scritti di Schopenhauer, di Weininger e soprattutto di Nietzsche.

Questa risicosa, e risicata per il suo tempo, trasformazione non è pensabile per un ragazzo ai primi passi di composizione, neppure anche se lo consideriamo “prodigio” ma che all’epoca aveva meno di 19 anni. Non credo e, non esiste alcun documento che ci convinca del fatto che, anche Giorgio avesse, benché rudimentali, conoscenze musicali. Lo stesso, nelle sue *Memorie*, come ho scritto, descrive come sono finite le lezioni per violoncello ad Atene: «*[...] Le lezioni di violoncello furono interrotte; non mi sentivo una grande vocazione per la musica in genere [...]*». Perché, allora, Alberto sentì la necessità di includere il nome del fratello nel programma del

“Concerto”, facendogli firmare sei pezzi della seconda parte? E perché questi pezzi hanno titoli che somigliano ai titoli dei dipinti di Giorgio di quell’epoca?.

Se Alberto nel suo articolo “La mia pittura” del 1949 scrisse: *«Io conosco alcuni frammenti musicali di Giorgio de Chirico composti una quarantina d’anni addietro e, posso dire che se egli si fosse esercitato con le note così come si è esercitato col pennello, avrebbe composto per mezzo dei suoni la medesima opera che ha composto per mezzo di linee e colori»*, non significa altro che, nel 1910, Giorgio avrebbe potuto dargli una mano con idee, probabilmente cantate o descritte, ma sicuramente non composte su pentagramma. Escludendo a priori la collaborazione di Giorgio nella composizione musicale, ci resta solo la possibilità, naturalmente non documentata, di attribuirgli la parte ideale ed estetica delle composizioni come, per altro più onestamente, ci informa la recensione pubblicata dopo il concerto di Monaco, nel “Munchener Neuesten Nachrichten” del 25 gennaio 1911, firmata R.l.s: *“Chi fosse il cantante non lo scoprimmo: forse era Georg de Chirico, il fratello del compositore, in parte responsabile dell’idea poetica su cui fondava la composizione”*. La guida, di Giorgio de Chirico, nella realizzazione di un “gusto musicale” nuovo, “obbligarono”, il fratello Alberto, a dedicargli pezzi come omaggio spirituale. Altra ragione non possiamo trovare ma non possiamo neppure ignorare, la coincidenza tra l’arrivo di Giorgio in Italia e la radicale trasformazione del vocabolario musicale di Alberto.

Del concerto del 1911 abbiamo solo il programma di sala, stampato per Firenze, poi non eseguito, e dei fogli manoscritti con qualche nota per il programma del disastroso concerto avvenuto a Monaco dove Alberto si presentava come Greco-Italiano.(31) Abbiamo anche le critiche nei giornali che sono eloquenti del insuccesso.

Alberto, disperato dopo l’insuccesso del concerto a Monaco, non ritorna in Italia ma parte per Parigi accompagnato dalla madre, dove, da lei verrà presentato alla comunità ellenica della città. Comunità prospera e culturalmente introdotta nella realtà musicale francese che lo avvicinerà a: Debussy, Ravel, Satie, Stravinsky, les Ballets Russes, e gli straordinari programmi musicali moderni. Un mondo questo, assolutamente sconosciuto ed estraneo alla sua cultura musicale. Non dimentichiamo che Michail Dimitri Calvocoressi, greco di Parigi, musicologo e critico musicale, amico di Debussy, diventerà, per lunghi anni, amico di Alberto; collaboratore per le critiche che pubblica in quel tempo sui giornali, lo introdurrà nell’alta società di Parigi e scriverà per lui il testo dell’opera, mai completata, “Le trésor de Rampsenit” e altri testi per i suoi balletti. Infine sarà lui a presentare Giorgio al pittore Laprade, per fargli esporre le sue opere al “Salon d’Automne”.(32)

Dunque le nuove opere musicali di Alberto, scritte a Parigi, potrebbero essere state influenzate anche da queste nuove esperienze.

A Parigi Alberto non si presenta come pianista ma come compositore. Nel resoconto di una serata mondana presso il salotto della Mme Valsamachi, sugli Champs-Élysées, del 15 aprile del 1911, Alberto si esibisce fra altri come “*un tout jeune pianiste amateur vraiment extraordinaire dans ses oeuvres*” accanto al professionista “*M. Anemoyanni, le virtuose violiniste bien connu*”.(33) Visto che era appena arrivato a Parigi, (fine gennaio 1911), credo che abbia suonato, quella sera, pezzi del “Concerto” e in particolare da “Le Rivelazioni”. Nei pezzi per pianoforte, scritti a Parigi, e nei titoli degli stessi, è possibile individuare qualche idea che scaturisce dal concerto di Monaco, ma non con sicurezza.

In una nota, inviata nel 1927 a Lionello Fiumi, Alberto dichiara che durante i primi anni trascorsi a Parigi, e dedicati esclusivamente alla musica, dette concerti di musica propria e collaborò poi come critico a “Les Soirées de Paris” e a “Paris-Journal”.(34) È importante sapere che Alberto prima del 1915 registra per la “Pathe” due lati di un disco 78 giri, con pezzi suoi per pianoforte, credo nella serie “interpreti che suonano le loro opere” come Ravel e Satie. Ciò attesta che aveva guadagnato una certa importanza nel mondo musicale parigino contemporaneo, come Alberto de Chirico o già come Alberto Savinio.(35) Anche la decisiva presenza di Apollinaire contribuì a questo. Scrive, quest’ultimo, nel “Paris-Journal, per il concerto di Alberto del 24 maggio 1914, di una “*musica nuova, elevata, pura, poetica, e severa*”.

Da questo momento, Alberto compone opere costruite da piccole cellule musicali, di temi o di ritmi, senza cercare di svilupparli o trasformarli modalmente, come si evince dagli ultimi pezzi pianistici. È sempre alla ricerca di formule nuove e rigetta la musica operistica che tanti dispiaceri gli ha dato.(36) Arriva al punto di rifiutare la musica in toto. Nel suo primo articolo pubblicato a “Dada” scrive che la musica è un arte disgustosa, corrottrice, insensata, immorale. Non gli resta che abiurare il proprio passato “*au temps où, sans prévention, je m’abandonnais imprudemment aux enclacements de cette luxure populacière... Les remords m’accablaient... Je me sentais coupable*”. (37) Più tardi la sua musica acquista un carattere di finezza e di humour, che proviene direttamente dai pezzi pianistici del vituperato Satie (38), stile che Alberto non abbandonerà mai. Di questi pezzi esistono, manoscritti o editi, pezzi per piano solo, balletti, opere e operette, opere radiofoniche, voce e piano, etc.

È tempo che un musicologo studi profondamente tutto l’iter musicale di Alberto Savinio, in quanto, credo sia altrettanto interessante quanto la sua pittura e la sua opere letteraria.

Non credo dunque che Alberto abbia avuto alcuna influenza, anche minima, sull’iter artistico di Giorgio, tutt’altro. È più probabile che Giorgio abbia segnato, nel bene o

nel male, l'evoluzione musicale del fratello. Dico "nel male", perché se Alberto non avesse cambiato strada e fosse rimasto un musicista verista, tanto in voga in Italia d'inizio secolo, come Leoncavallo, Giordano, Cilea e altri, probabilmente avrebbe avuto una carriera musicale diversa. Invece, con questa nuova scrittura musicale, rompeva definitivamente con lo stile lirico, compreso con più facilità e amato in Italia d'inizio secolo, estraniandosi definitivamente da ogni esperienza musicale nazionale del suo tempo, con conseguenze sia di carriera e economiche disastrose.

L'atteggiamento paterno di Giorgio nei confronti di Alberto si intuisce anche negli anni seguenti, quando collabora ai suoi balletti come scenografo e costumista e correttore dei suoi testi, e negli aiuti economici. Sarà Giorgio che porterà, il fratello minore, convincendolo delle sue qualità artistiche, ad intraprendere l'arte della pittura, visto che la sua carriera di musicista non dava i frutti sperati. Non possiamo credere che senza l'aiuto di Giorgio, solo un anno dopo l'approccio di Alberto alla pittura, i suoi dipinti si trovassero in tutte le più importanti gallerie di Parigi. (39)

L'allontanamento tra i due fratelli avverrà dopo il loro matrimoni e con l'avvicinamento di Alberto ai surrealisti contro il parere di Giorgio: "*Non bisogna mescolarsi ai surrealisti: sono gente cretina e ostile*". L'esposizione "Art italien moderne" a Parigi, in cui Alberto ha partecipato con altri artisti sostenuti dallo stato fascista, costituì un altro fattore di separazione tra i due, in quanto fu realizzata sempre contro il parere del fratello. (Giorgio, infatti non vi parteciperà).

Infine, vorrei invitare Paolo Baldacci e l'amico Gerd Roos a considerare quanto segue riflettendoci con il rigore della logica: Giorgio è un pittore che sentirà la necessità di esprimersi anche dalla parola scritta, spinto da una forza innata, e l'ha fatto raggiungendo da subito livelli altissimi. Alberto inizia la sua vita artistica prima da musicista, diventerà critico musicale, poi scrittore, per finire pittore, penso spinto dal fratello, che fino a quel momento lo aveva aiutato anche economicamente vista la sua situazione. Sono due strade opposte e non parallele. Anche se nei primi anni esiste una volontà di entrambi a presentarsi come "Dioscuri", (credo che anche questa idea sia di Giorgio) tuttavia, vi è da constatare come la brutta realtà della vita, e della storia che nulla perdona, ha segnato per loro, strade non solo diverse ma collocate anche a un livello diverso. Il primo ha avuto la fortuna dell'immediata ricompensa. Il secondo ha dovuto faticare e non poco, mai arrivando, e in nessuna delle sue fatiche, alle vette sulle quali il fratello stava già seduto dalla prima gioventù. Il minore ha sempre avuto profitto dalla fama e delle esperienze del maggiore e non l'inverso. Anche la necessità di cambiare nome indica questo: è un atto disperato di ricerca di una indipendenza, da parte di Alberto, dalla pesante presenza del nome del

fratello. Tutto ciò non è altro che storia, non potrà essere messo in discussione, ed ogni sforzo per ipotizzare l'inverso è fatica inutile.

Considerazioni finali sotto forma di epilogo.

Non conoscendo i fatti, non posso occuparmi della seconda parte della "*Lettera aperta*" di Paolo Baldacci, ma a me sembra la reazione tipica del "prete spretato" che una volta lasciato il monastero amato, riversa un livore ingiustificato nei confronti del posto in cui ha lavorato e del "Santo" che ha creduto. Credo che ognuno possa avere le sue idee sull'autenticità o meno di un dipinto, sulla sua datazione e sulle sue qualità, ma la polemica deve rimanere su un livello dialettico che non comprenda insulti. Per giunta oggi, la tecnica e la scienza, possono spingersi molto più avanti e più a fondo dei pareri dei critici, spesso persi in inutili battaglie fondate solo su intuizioni. Penso, in ogni caso, che si debba far tesoro degli scritti che Giorgio ha lasciato, in quanto, fonti documentali veramente attendibili. Se dovessimo accusare de Chirico di un difetto, dovremmo accusarlo di superbia, a mio parere giustificata, dal fatto che lui era consapevole che con le sue opere stava scrivendo la storia dell'arte, mentre tanti suoi contemporanei dipingevano insignificanti quadretti. Anche i suoi scritti sono di altissimo livello! Il suo disprezzo per gli artisti, mercanti d'arte, collezionisti, e particolarmente per i critici e gli "esperti", era ben risaputo. "*Voleva prenderli in giro*" e ci riusciva con grande soddisfazione personale, provocando così, un enorme scompiglio tra gli studiosi posteriori. Oppure voleva lasciarci un altro sublime messaggio: **Importante è il dipinto, l'idea che esprime, la sua qualità, non la data!**

Più studio la vita e l'arte di Giorgio de Chirico e più mi rendo conto di questo assioma. Per esempio, trovo la "Seconda Metafisica", quella degli ultimi anni, molto più profonda, ricercata, piena di messaggi, elaborata, essenziale ed altrettanto importante della "Prima". Quella "Prima", è esteticamente piacevole ma ancora ingenua e non approfondita, vista l'età (aveva solo 22 anni nel 1910) e la poca esperienza di vita del giovane Giorgio, rispetto alla "Seconda" che porta in sé l'esperienza straordinaria di tutta la sua vita. Questo, però, sarà un altro capitolo di un libro tutto da scrivere. In ogni caso non potrò mai accettare l'idea insensata, tipica dei mercanti d'arte, secondo cui solo le prime opere del Maestro hanno un grande valore artistico ed economico, sminuendo così, il suo ultimo lavoro, dichiarando, con maliziosa faciloneria, che l'arte di de Chirico debba dividersi in due periodi. Quello che arriva al 1928/29, periodo di genialità, di qualità, di creazione sana e ispirata, momento magico. Quello successivo, segnato da un progressivo, se non repentino declino e decadimento che riguarda l'ispirazione, l'esecuzione tecnica delle opere tarde, il carattere dell'artista e la sua vita negli ultimi anni. Trovo, altrettanto interessante, tutto

il periodo dopo la seconda Guerra mondiale che, per quando riguarda la mia esperienza, è molto importante ma poco studiato per permettere di capire, realmente, tutto l'iter evolutivo dell'arte di Giorgio de Chirico.

Sicuramente Lui era felice così, ha vissuto ridendo delle “mezze calze” che cercavano di frequentarlo, giocando con loro con un sano e spesso crudele piacere, quello che Monicelli descriverà nel film “I soliti ignoti”. Quando, di fronte ad un suo dipinto con un cavallo, un critico d'arte gli chiese: «*Maestro, lei ama veramente i cavalli?*» de Chirico rispose: «*No, no, per niente, li odio, sono così nervosi, amo solo gli asini*». Non vorrei, dunque, che due cavalli di razza come Baldacci e Roos, passino alla seconda categoria, solo perché certi loro pregiudizi che, non so da dove provengano, oscurino la loro vista e tappino le loro orecchie. Chiusi in un castello di carta che molto facilmente crollerà, per il semplice motivo che nessuno è e mai sarà, custode della verità se quella non è ben documentata.

Volos, Aprile 2012
Nikolaos Velissiotis

1. Nikolaos Velissiotis: La nascita della “Metafisica” nell'arte di Giorgio de Chirico. Edizioni Centro Ellenico di Cultura, Milano 2011
2. Gerd Roos – Wieland Schmied: Giorgio de Chirico. Munchen 1906-1909.
3. Paolo Baldacci: La metafisica 1888-1919, Edizioni Leonardo Arte, Milano 1977.
4. Gerd Roos: Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti. Edizioni Bora, 1999.
5. Quaderni “Metafisica” N. 7/8. Edizioni Pictor O srl, 2007-2008.
6. Paolo Picozza: Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910. Quaderni “Metafisica” N. 7/8. Edizioni Pictor O srl, 2007-2008. Paolo Picozza: Betraying de Chirico: La falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni. Quaderni “Metafisica” N. 9/10. Edizioni Pictor O srl, 2010.
7. Paola Italia: Leggevamo e studiamo molto: Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense. Atti del convegno di studi 28-29 ottobre 2010. Edizioni Archivio dell'arte metafisica, Milano 2011.
8. Alberto Savinio: Infanzia di Nivasio Dolcemare. Edizioni Einaudi, Torino 1990.
9. Gerd Roos: Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti. Edizioni Bora, 1999. Pagina 283-285.

10. Dimitri Pikionis. Note autobiografiche: “Fui il primo artista a Parigi al quale mostrò queste opere ispirate dalla sua concezione metafisica”. Ma anche Giorgio de Chirico nella sua lettera a Pikionis scrive: “Sento la necessità di vederti e parlare con te, perché succede una cosa nuova nella mia vita...”
11. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
12. S.S.F.: Il Compositore quindicenne, Corriere della Sera, Milano, 19 ottobre 1907.
13. Alberto Savinio: Narrate, uomini la vostra storia. Edizioni Bompiani 1942.
14. Alberto Savinio: Narrate, uomini la vostra storia. Edizioni Bompiani 1942.
15. Gerd Roos: Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti. Edizioni Bora, 1999. Pagina 27.
16. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
17. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
18. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
19. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
20. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
21. Alberto Savinio: Un'autobiografia inedita. Realtà, Napoli novembre-dicembre 1954
22. S.S.F.: Il Compositore quindicenne, Corriere della Sera, Milano, 19 ottobre 1907.
23. S.S.F.: Il Compositore quindicenne, Corriere della Sera, Milano, 19 ottobre 1907.
24. Gregorio Nardi: La musica più profonda. Ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911. Atti del convegno di studi 28-29 ottobre 2010, Edizioni Archivio dell'arte metafisica, Milano 2011.
25. Una conversazione con Tito Ricordi. Corriere della Sera, Milano, 17 ottobre 1907.
26. Quaderni “Metafisica” N. 9/10. Edizioni Pictor O srl, 2010.
27. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
28. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
29. Paola Italia: Leggevamo e studiamo molto: Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense. Atti del convegno di studi 28-29 ottobre 2010, Edizioni Archivio dell'arte metafisica, Milano 2011. Paolo Baldacci nello stesso volume e nell'articolo suo: “La nostra poesia metafisica. Genesi, cronologia e fondi di un'estetica globale”, sostiene, ed ha ragione, che anche Giorgio de Chirico aveva un taccuino di appunti come Alberto. Ma non si rende conto che Alberto nel suo taccuino trascrive

solo parole che servono alle sue composizioni operistiche, invece Giorgio trascrive intere poesie e commenti. Ma anche sul questo punto dobbiamo fare attenzione. Baldacci crede che l'opera pittorica di Giorgio de Chirico ha fondamenti letterari. Nulla di più errato. Lo stesso de Chirico ci illumina nel suo scritto "La forma nell'arte e nella natura": *"Il pensiero umano non si esprime, come molti erroneamente credono, per mezzo di parole. (Caratteristica da questo lato è la classica domanda rivolta a chi conosce correntemente diverse lingue: in quale lingua pensate? Domanda senza senso, poichè non si pensa in nessuna lingua.) I pensieri sono invece tutto un seguito d'immagini, o di raffigurazioni, che passano nel cervello degli uomini con una rapidità straordinaria... l'uomo ha cercato di esprimere il suo pensiero [nel antichità] senza doversi servire di un intermediario che, in questo caso sarebbe la parola... La forma riflessa dal nostro cervello ci ha dato la possibilità di pensare... La filosofia, la musica, le scienze, "tutto è nato dalla forma". Dunque una strada opposta a quella che crede Baldacci.*

30. Alberto Savinio: Un'autobiografia inedita. Realtà, Napoli novembre-dicembre 1954
31. Gregorio Nardi: "La musica più profonda. Ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911". Atti del convegno di studi 28-29 ottobre 2010, Edizioni Archivio dell'arte metafisica, Milano 2011. Gerd Roos: Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti. Edizioni Bora, 1999.
32. Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita. Edizioni Rizzoli.
33. Giornale: Graecia del 15 aprile 1911: Le monde e la ville. Parigi.
34. Lettera di Alberto Savinio a Lionello Fiumi. Parigi, 5 novembre 1927, 2, rue Henri Bocquillon.
35. Il disco è pubblicato nel catalogo Pathe. Sto ricercando una copia fra i collezionisti per poter ascoltare il giovane Alberto, anche come interprete delle sue opere.
36. Alberto Savinio: Scatola sonora. *"...sospirava il giorno in cui lo spirito della sua opera illustrato in copertina da Metlicovitz sarebbe apparso nella vetrina di Ricordi, sognava la prima al Dal Verme con chiamate a ognuno dei tre atti sacramentali e articolo di elogi l'intomani sul "Corriere". La triste epoca del melodrama verista è finita per sempre, è finito insieme e il tipo del giovane operista che "promete bene". Poi Alberto Savinio: Souvenirs: "Ho una ripugnanza ingenita – è bene che il lettore lo sappia – per il teatro in genere e per quello lirico in specie. Ecco perchè, da anni e anni che sto a Parigi, non ho ancora messo piede ne alla Comédie Française, nè all'Odeon, nè in tanti altri gloriosi institute, Quando all'Operà, due volte sole ci sono andato nello spazio di quindici anni: la prima, nel 1912, per istigazione del tenore dalla maialesca mole, e la seconda l'altro ieri sera (maggio 1929), per deferenza al mio amico e collaboratore M.D. Calvocoressi"*.
37. Alberto Savinio: Un vomissement musical. Dada n. 1. Zurigo luglio 1917.

38. Alberto Savinio: Scatola Sonora. “ *Se qualcuno fosse riuscito a far confessare a Erik Satie il suo segreto, egli avrebbe ditto: “Voglio ma non posso”... “Erik Satie e un amante di Euterpe che, non corrisposto da lei, tenta di uccidere l’ingrata”.*

39. Lettera di Alberto Savinio a Lionello Fiumi. Parigi, 5 novembre 1927, 2, rue Henri Bocquillon.