



Chirico
1911

La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle “Piazze d’Italia”

Note sulla ricezione critica di De Chirico tra il 1912 e il 1919

PAOLO BALDACCI

A più di cento anni dalla nascita della Pittura Metafisica, che vide la luce a Milano e a Firenze nei venti mesi che vanno dalla fine di ottobre del 1909 alla fine di giugno del 1911, il dibattito su De Chirico, sul suo ruolo nell’arte del Novecento e sulla validità e tenuta dell’intera sua opera, non cessa di registrare posizioni anche fortemente contrastanti.

Negli ultimi tempi, dopo il revival critico iniziato negli anni Settanta sulla scia del postmodernismo, e dopo la fase delle ricerche storiche, filologiche e iconografiche che caratterizzarono gli anni Ottanta e Novanta, abbiamo assistito, soprattutto ad opera degli eredi legali del Maestro, a un ritorno tanto vigoroso quanto privo di spessore critico delle tesi già sostenute dall’artista negli ultimi decenni della sua vita, che miravano da un lato a decontestualizzare le sue prime opere, privandole della loro enorme rilevanza storica e riducendole a un repertorio di immagini destinate a essere riprodotte a scopi commerciali, e dall’altro a esaltare gli infantili giochetti tecnici degli ultimi anni, affermando che l’importanza e la bellezza di un quadro più che nella sua capacità di trasmettere un contenuto di pensiero o un’emozione poetica risiedono nella qualità della sua materia pittorica.

Senza entrare nel merito di esternazioni che non rientrano nell’arco cronologico della nostra indagine, riteniamo oggi utile fermare invece l’attenzione su un momento chiave della lettura critica di De Chirico e sui motivi che indussero l’artista nel corso del tempo, e proprio in rapporto a quella che egli avvertiva essere la ricezione pubblica della sua opera, a dare diverse interpretazioni della sua pittura metafisica caricandola di significati variabili.

Le vicende esposte nell’“avvertenza” in nota non mi consentono di estendere l’esame a un arco temporale più ampio né di essere dettagliato e metodico come avrei voluto. Mi limiterò quindi a esporre, senza note bibliografiche se non essenziali, i risultati di una più lunga indagine già fatta, che copriva l’intero ventennio tra le due guerre, e che dovrò ricostruire.

La storia della ricezione critica di De Chirico si può dividere per comodità in vari nuclei, sia cronologici sia tematici, ognuno dei quali rivela all’analisi alcune precise caratteristiche che non mancarono di influenzare l’artista stesso.

Il primo nucleo cronologico comprende gli scritti critici che accompagnarono il suo esordio sulla scena parigina tra il Salon d’Automne del 1912 e lo scoppio della Grande Guerra nell’agosto del 1914.

Quando decise di sottoporre le sue opere al giudizio del pubblico e della critica, De Chirico iniziò anche a scrivere degli appunti di poetica, delle note che dovevano costituire una traccia per spiegare i suoi obiettivi artistici e interpretare la sua pittura. Questi appunti – il cui nucleo più importante, misto a frammenti di prose liriche e componimenti poetici, risale a un periodo compreso tra la fine del 1911 e l’inizio del 1914 – sono conosciuti col nome convenzionale di “manoscritti parigini”¹ e furono resi noti per la prima volta in forma parziale e in una traduzione inglese non molto precisa da James Thrall Soby nella seconda edizione della sua monografia del 1955, venendo subito a costituire la base principale per uno studio filologico della Pittura Metafisica.

Non sappiamo se essi siano stati visti o letti da qualcuno nel breve periodo in cui De Chirico, prima della guerra, cominciò a suscitare un certo interesse nel circolo di Apollinaire e delle «Soirées de Paris», mentre è sicuro che furono conosciuti e utilizzati negli ambienti surrealisti

dopo che l'autore li cedette a Paul Éluard nel 1923.² È anche probabile che Guillaume Apollinaire, tra il 1913 e il 1914, abbia avuto la possibilità di leggerne delle parti o di ascoltarne dalla viva voce di De Chirico ragionamenti e considerazioni analoghe, di cui si servì per i suoi brevi interventi critici sui giornali del tempo.

Per quanto si siano fatte tante romanzesche speculazioni sulla “scoperta” della pittura di De Chirico da parte di Picasso e di Apollinaire nei *Salons* della fine del 1912 o della primavera 1913, il primo a notare e a segnalare il giovane italiano al Salon d'Automne del 1912 fu un critico molto conservatore: Louis Vauxcelles, seguito a ruota da Francis de Miomandre e da Roger Allard. Nei primi due casi, il nome di De Chirico figurava senza nessun altro apprezzamento in elenchi di pittori debuttanti ritenuti degni di essere citati, mentre Roger Allard gli dedicava un paio di parole in più ricordando i suoi «*Énigmes*». Ma fu solo in occasione del Salon des Indépendants nel marzo 1913 che sia Allard sia Vauxcelles gli concessero maggiore attenzione, il primo rilevando le sue «*singulières imaginations*» e il secondo definendolo «*harmoniste qui vaut d'être regardé*».³

Il suo nome iniziò a diventare noto nei circoli di avanguardia solo con la mostra personale che egli organizzò nel suo studio di rue Notre-Dame-des-Champs ai primi di ottobre del 1913 con una trentina di quadri, tutto ciò che aveva dipinto dalla fine del 1909 fino a quel momento. Fu in quell'occasione che apparvero le prime indicazioni critiche per la comprensione della sua opera, alcune delle quali veramente notevoli.

Per primo, l'8 ottobre, Adolphe Tabarant, pur non condividendone l'aspetto eccessivamente melanconico, parla di talento e di genio in opere che rivelano una «*morbosa nostalgia del mistero*» e che definisce «*una ricerca architettonica dell'irreale*», cogliendo così in pieno l'aspirazione di De Chirico ad andare oltre la realtà visibile rendendo attraverso le forme architettoniche lo spettro o sembiante interno delle cose.

Il giorno dopo, 9 ottobre, uscì il primo pezzo di Apollinaire (fig. 1), nel quale il poeta e critico, che aveva appena conosciuto De Chirico,⁴ fissò alcuni dei punti salienti della sua lettura critica che resteranno sostanzialmente inalterati. De Chirico – scrive Apollinaire – è un artista originalissimo e del tutto indipendente dalle scuole francesi, non viene né dagli impressionisti né da Matisse o da Picasso; la sua arte è un'arte interiore e cerebrale (noi diremmo concettuale) e non ha nulla a che vedere con tutti gli altri pittori che si sono rivelati in questi anni; le sensazioni da lui espresse sono acute e modernissime e prendono in genere una forma architettonica: stazioni ornate di orologi, torri, statue, grandi piazze deserte, orizzonti percorsi da convogli ferroviari fumanti. I suoi titoli sono molto originali e i suoi dipinti enigmatici e stranamente metafisici. Unico difetto, i colori troppo tristi e autunnali.

Infine, il 16 ottobre, Maurice Raynal, scrittore apertamente schierato per le avanguardie e amico di Picasso, saluta De Chirico come un artista dall'«*intelligenza nuova*» che non teme di dipingere paesaggi antichi, rovine romane e ombrosi chiostri ai quali abbina statue classiche, stazioni munite di orologi e treni con fumanti locomotive. Definendolo un artista «*pienamente francese*» («*che non tarderà a firmarsi semplicemente Chirico*»),⁵ Raynal ricorda che, come Baudelaire, l'artista è assolutamente cosciente che *il genio è fatto dalla banalità* («*le poncif fait le génie*»), consiste cioè nella capacità di trasformare l'aneddotico contingente in assoluto.

Da queste recensioni si capisce che De Chirico, ricevendo i vari visitatori nel suo studio, scambiava qualche parola con loro e rispondeva alle loro domande, ma dei tre critici è sicuramente Apollinaire quello più incline a farsi portavoce della lettura che egli dava dei suoi quadri, introducendo anche, per la prima volta, il termine “metafisica” (*dipinti stranamente metafisici*).

Nei suoi successivi interventi su De Chirico, tra il 1913 e il 1914, Apollinaire sviluppa un discorso sicuramente influenzato dalle sue conversazioni con l'artista, di cui comincia a penetrare tutte le intenzioni. Ne mette in rilievo la voluta povertà tecnica e “inabilità”, funzionali allo scopo espressivo da raggiungere, la consapevolezza del suo lavoro, privo di ogni forma di casualità e di ingenuità e nutrito di profonde riflessioni e di pensiero, e infine fornisce ai lettori preziosi suggerimenti per familiarizzarsi con la sua iconografia. Avverte infatti che molti elementi dei suoi quadri esprimono una «*concezione plastica della politica del nostro tempo*» (allusione

1. Apollinaire nello studio di Picasso, 1911.



alla presenza di simboli storici e politici dell'Italia risorgimentale e anche della probabile eco delle recenti guerre balcaniche), e divulga con tono molto serio aneddoti sull'amore di De Chirico per certe piazze e edifici di Parigi, come la Gare Montparnasse, o per le insegne dei negozi, e anche sulla sua curiosità per i più strani oggetti che si potevano trovare esposti nelle loro vetrine.⁶

La mostra personale in studio e il Salon d'Automne del 1913 suscitano anche l'attenzione di un intelligente giornalista italiano, Carlo G. Sarti, corrispondente della *Tribuna* di Roma, che a fine novembre dedicò a De Chirico un lungo pezzo elogiativo e piuttosto sofisticato. De Chirico – scrive Sarti – ha un temperamento di poeta, concentrato in se stesso, malinconico, amante della solitudine: «egli compone nel proprio cervello un quadro; poi, quando è convinto che possa esprimere le sensazioni che si è proposto di manifestare, lo dipinge con sicurezza, guardando nella propria mente e nella propria anima come gli altri pittori guardano un paesaggio o un modello». Di fronte ai quadri, Sarti nota che nessuno degli elementi che compongono la visione è falso (cioè non corrispondente a un'immagine reale), ma tutto, pur essendo ben riconoscibile, è profondamente trasformato, nel colore del cielo, degli edifici, del suolo, e che tutta la profonda suggestione di queste pitture – «la loro atmosfera, l'immensa malinconia che contengono» – dipende proprio da questi artifici che l'artista ha usato. Infine egli mette in rilievo il fatto più singolare e cioè che i quadri, pur essendo modernissimi come sensibilità, «sembrano appartenere a un'epoca classica: nessun segno di modernità si trova infatti nello stile né nelle composizioni del de Chirico: la sua pittura pur essendo nuova ha quel carattere vetusto di cui sono rivestiti i porticati o le torri o le vie di campagna o i monumenti che egli mette nelle sue costruzioni».⁷

Sarti, alla fine del 1913, ha già colto alcuni degli elementi fondamentali della poetica di De Chirico e del suo metodo: la caratteristica essenzialmente concettuale e introspettiva della sua visione (bella l'immagine dell'artista che guarda dentro la propria anima), e il metodo messo a punto per dare alle cose rappresentate l'aspetto di somiglianza e nello stesso tempo di diversità rispetto alle cose reali, che De Chirico definisce nei suoi scritti come l'ambiguo rapporto tra una cosa vista in sogno e una cosa vera, che «sono e non sono la stessa cosa»: una *diffinità conforme* che si ottiene operando trasformazioni coscienti dell'immagine nel tradurla in pittura, e che ha lo scopo di rivelare e mettere a nudo l'architettura delle cose, il loro aspetto spettrale e il semi-bianco interiore, non naturalistico ed effimero ma eterno.

Nell'aprile del 1914 Apollinaire ospitò sulla sua rivista «Les Soirées de Paris» un interessante saggio di Alberto Savinio intitolato *Le Drame et la musique*. Pur riguardando esclusivamente i problemi dell'espressione artistica musicale, lo scritto di Savinio si presenta come una prima breve summa teorica dei principi che regolano la poetica metafisica, quasi un “manifesto”, nel quale vengono sviluppati e spiegati i concetti di «fatalità», di «metafisica» e di «completamento del romanticismo» che caratterizzano la nuova forma d'arte: una forza austera e tenebrosa con molti tratti comuni alla “volontà” di Schopenhauer. La nuova concezione metafisica è definita come una «metafisica capovolta» che non cerca la “verità” in un mondo ideale ma in quello terreno e materiale e la fa coincidere con il non senso e l'enigma, cioè con l'assenza della verità stessa. Soluzione materialistica e laica della tensione romantica verso l'assoluto.⁸

Savinio non parla di De Chirico e non cita che marginalmente le arti plastiche – e solo per dire che le teorie da lui esposte incominciavano a trovare un'applicazione in pittura ma non ancora nella musica –, tuttavia il suo contributo è importante per definire quale fosse, nella primavera del 1914, l'orizzonte teorico e concettuale nel quale si muovevano lui e il fratello e quali le idee e le interpretazioni della propria arte che volevano promuovere.

Sono le medesime idee che troviamo espresse in modo esteso e poetico anche nei manoscritti parigini di De Chirico, e di cui cogliamo una lontana eco nelle recensioni giornalistiche che abbiamo citato, frutto sì della perspicacia degli autori ma anche delle loro conversazioni con l'artista. In particolare è opportuno far notare che né in esse né nei manoscritti si fa mai cenno all'Italia, a una nostalgia o al ricordo dell'Italia, mentre si parla di edifici classici, di paesaggi antichi, di rovine romane, di statue, e di un sentore di epoche classiche.

Le cose cominciarono a cambiare con l'uscita del primo articolo di Ardengo Soffici sulla pittura di De Chirico, pubblicato su «Lacerba» il 1° luglio del 1914.

Soffici, giunto a Parigi con Papini e Carrà alla fine di febbraio di quell'anno (fig. 2), si era fermato fino alla metà di giugno e aveva avuto modo di conoscere De Chirico e di ragionare a lungo sulla sua pittura, che aveva visto al Salon des Indépendants, ma soprattutto nel suo studio di Montparnasse. Era quello il momento in cui il gruppo futurista fiorentino stava staccandosi da Marinetti e Boccioni cercando nuove strade meno legate alle sperimentazioni dell'avanguardia e volte a intercettare i segni di quel ripensamento artistico globale al quale la guerra avrebbe di lì a poco dato libero corso.

Soffici, che ancora quarant'anni dopo nei suoi ricordi definirà uno dei quadri da lui visti agli "Indipendenti", *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* (fig. 3), come «una gran piazza deserta di città italiana», nel suo articolo in «Lacerba» stabilì per primo un rapporto tra l'arte di De Chirico e la pittura prospettica del Rinascimento, e soprattutto interpretò i suoi quadri come un'espressione plastica della patetica malinconia delle antiche città italiane, quasi quelle di De Chirico fossero le città morte di D'Annunzio o le spettrali e rosse apparizioni dei *Canti Orfici* di Dino Campana.⁹

Giusta o sbagliata che fosse, la lettura di Soffici era destinata ad avere grande fortuna e a influenzare lo stesso De Chirico. Essa segnò un punto di svolta importante nel definire il legame tra la Pittura Metafisica e la tradizione italiana, e, in termini di politica culturale, costituì la base di molte future speculazioni su quali dovessero essere le caratteristiche specifiche di un'arte moderna italiana e nazionale. È quindi importante capire se la sua interpretazione coglieva nel segno e rispecchiava le reali intenzioni dell'autore dei quadri o se, come spesso succede, le opere, una volta uscite dalle mani dell'artista ed entrate nel mondo, non cominciarono ad avere vita autonoma sprigionando nuove e imprevedute potenzialità.

Che la prima fase della fantasmagoria metafisica di De Chirico, dalla fine del 1909 al maggio del 1915, si insceni su uno sfondo in cui giocano un ruolo importante l'infanzia greca, il Risorgimento e una certa idea dell'Italia è cosa assolutamente certa. Sono i nodi romantici della nostalgia di De Chirico dai quali scaturisce il mondo simbolico dell'arte: fino al suo arrivo a Ferrara l'Italia era stata per lui un luogo idealizzato della mente in cui prendeva forma il desiderio nostalgico di un bene mai posseduto. Questo bisogno, reso più struggente e doloroso dal complesso di inferiorità del senza patria, saldato alla sindrome melanconica seguita alla morte del padre e proiettato su uno sfondo in cui veniva miticamente trasfigurata l'immagine di Torino, città simbolo del Risorgimento e dei legami sabaudi della sua famiglia, nonché luogo della chiarezza di Nietzsche, aveva creato l'humus in cui sarebbero nati i quadri che nelle successive innumerevoli imitazioni ebbero il nome di "Piazze d'Italia". Dipingendo queste composizioni De Chirico aveva trascritto una rappresentazione interiore, una serie di visioni che seguivano un ritmo preciso scandito in metafore e simboli.

Tutto il mondo di immagini della prima Pittura Metafisica deriva infatti dall'oggettivazione in forme plastiche, attraverso il corto circuito intuitivo della "rivelazione", di meditazioni filosofiche profondamente interiorizzate e dei fantasmi generati dalla nostalgia per qualcosa di perduto (il padre) o di mai posseduto (la patria, ovvero una precisa identità nazionale). L'enigma del tempo, l'immobilità dell'eterno presente, il mistero della creazione artistica che sgorga da una perenne tensione tra dionisiaco e apollineo sono vissuti da De Chirico come problemi personali la cui soluzione gli è stata assegnata dal destino. Tutte le circostanze della sua vita, dalla nascita in una Grecia ancora preistorica ai terrori dell'infanzia, dai turbamenti dell'adolescenza alla morte del padre, dalla mancanza di una patria, se non immateriale e ideale, fino agli incontri coi poeti e i filosofi che segnarono profondamente il suo pensiero, convergono a prepararlo per questa sua missione e nello stesso tempo diventano elementi costitutivi di un percorso di conoscenza che possiamo seguire attraverso le proiezioni simboliche della sua arte.

In questo "sistema" l'Italia e il Risorgimento hanno un loro posto importante perché sono elementi costitutivi della sua identità.

I De Chirico, di lingua italiana e originari della Dalmazia, erano vissuti per quasi due secoli a Costantinopoli, dove, nel corso dell'Ottocento, erano diventati rappresentanti diplomatici del Regno di Sardegna acquistando poi la cittadinanza italiana con le guerre risorgimentali che ave-



2. Serge Férat (Jastreboff), Giovanni Papini e Ardengo Soffici a Parigi, 1914.



vano unificato il Paese. La figura del padre ingegnere era da sempre stata assimilata dai figli a quella degli eroi del Risorgimento, e le figure dei re sabaudi e degli artefici dell'unità del Paese, come Cavour, hanno un posto di rilievo nell'iconografia di De Chirico perché simboleggiano in concreto il legame dei suoi avi con la storia italiana e ancorano l'identità della famiglia. Ma l'Italia, come ho detto, fino a quando non vi si stabilì per un lungo periodo dal 1915 al 1925, rimase per lui un luogo ideale più che reale.

Dalla Grecia, dove la presenza di una patria lontana si manifestava talvolta con l'invio di una nave da guerra o di un corpo di garibaldini, oppure con l'arrivo di materiali necessari e altrimenti introvabili come il burro, l'acqua potabile o la cancelleria, l'Italia era vagheggiata e circoscusa di sogni. Dei nove anni che vanno dalla partenza da Atene all'arrivo a Ferrara, due Giorgio li passò tra Milano e Firenze, e gli altri sette a Monaco e a Parigi. Troppo poco per estinguere il complesso dell'apolide e soddisfare il bisogno di appartenenza tipico di un'epoca segnata da forti nazionalismi.

Per quanto tutto ciò sia innegabile, non si può tuttavia dire che i primi quadri di De Chirico, sia quelli dipinti a Milano e Firenze sia quelli dipinti a Parigi, rappresentino l'Italia o un ricordo dell'Italia, e nemmeno che ad essa materialmente si ispirino.

Ho spesso scritto che l'idea di Italia che troviamo nei quadri della prima Metafisica assomiglia all'Italia vera come le giungle del doganiere Rousseau, ispirate al Jardin des Plantes, assomigliano alla giungla vera. Ma vorrei aggiungere che nel nostro caso non importa tanto la somiglianza quanto l'intenzione. Nei primissimi dipinti, per quanto uno di essi sia stato concepito in una piazza di Firenze e in un altro si trovi forse un'eco della loggia che sovrasta il portale antistante la Cappella Pazzi, De Chirico cerca solo di rendere sensazioni primordiali attraverso masse architettoniche geometricamente semplici. Egli dipinge concetti e non ricordi, e se vi sono analogie esse rinviano alla Grecia arcaica o a una romanità tenebrosa e preistorica piuttosto che all'Italia gotica o rinascimentale.

Viene poi, nel primo anno di Parigi, una serie di quadri ispirati a Torino, la *ville carrée*, ma, come è stato più volte dimostrato, questi dipinti, prototipi delle successive "Piazze d'Italia" seriali, contengono soprattutto ricordi visivi dell'infanzia greca, come i lontani muri di cinta, i tre-

3. Giorgio de Chirico,
Les joies et les énigmes d'une heure étrange
[*Le gioie e gli enigmi di un'ora strana*], 1913.
Collezione privata.



ni e le palme, e formalmente si ispirano all'architettura citazionista del primo Ottocento bavarese: piazze di Monaco (figg. 4-5) più che piazze italiane. La stessa Mole Antonelliana (*La nostalgia de l'infini*, 1912, cat. 10), ammesso e non concesso che possa considerarsi un simbolo di italianità architettonica, viene completamente trasfigurata in qualcosa che ricorda semmai certi edifici composti del classicismo del tardo Seicento francese. Più avanti ancora, le ciminiere sono trascrizioni fedeli delle *cheminées d'usines* della *banlieue* parigina, mentre le torri – combinazione alternata di due tipologie di edifici rotondi con differenti significati simbolici, il mausoleo di Cecilia Metella e il tempio di Vesta, non senza l'influsso formale delle torri di Porta San Sebastiano (figg. 7-9) – rispondono al medesimo intellettualismo compositivo che abbina concetti in forma architettonica. Le matrici sono romane, così come le sagome dei monumenti equestri sono torinesi, ma l'Italia, intesa come complesso di eredità formale estetica e culturale, non c'entra per nulla e non vi si rispecchia. E anzi, nel 1914, sarà la Gare Montparnasse di Parigi a ispira-

4. Giorgio de Chirico,
Mystère et mélancolie d'une rue
[*Mistero e melancolia di una strada*], 1914.
Collezione privata.

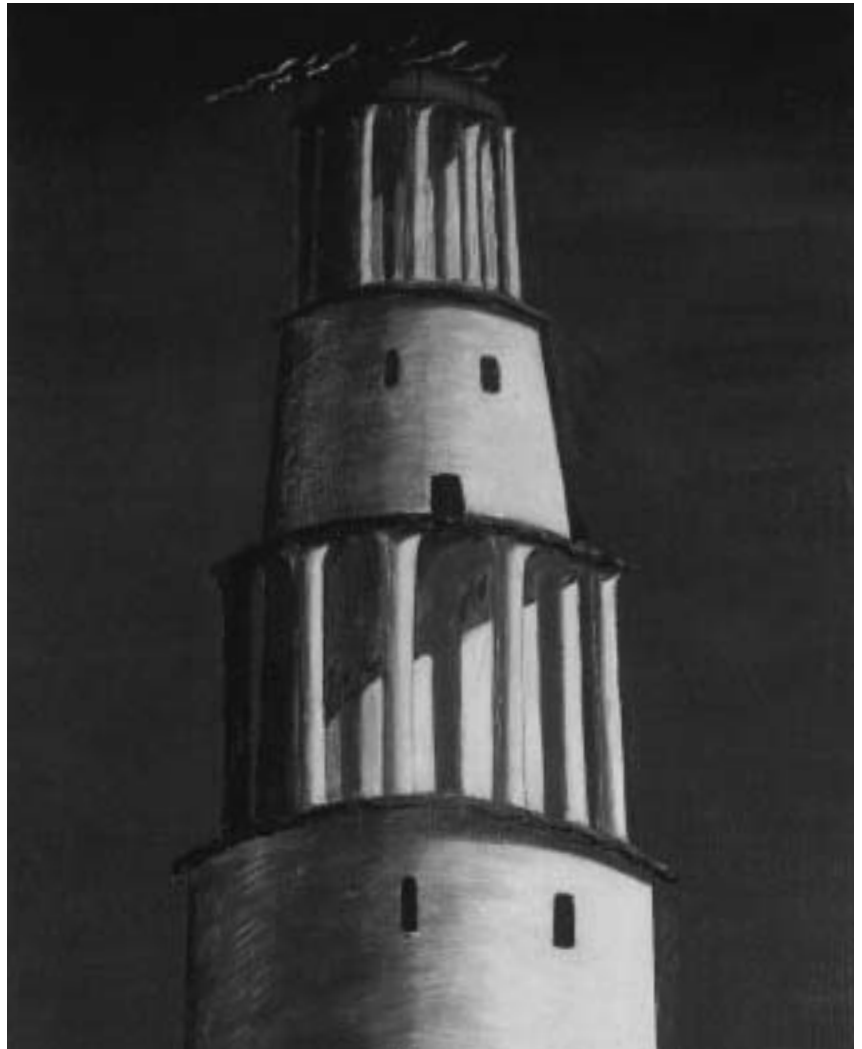
5. Monaco di Baviera, Hofgarten.

6. Giorgio de Chirico,
La grande tour [*La grande torre*],
1913, particolare.
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen.

7. Roma, Mausoleo di Cecilia Metella.

8. Roma, Tempio di Vesta.

9. Roma, Porta San Sebastiano.





re una delle più grandi composizioni di De Chirico, mentre nei due quadri che evocano la follia di Nietzsche come ultimo confine della chiaroveggenza il Palazzo Carignano di Torino è reso una prima volta con le forme turrificate della Conciergerie (figg. 10-11), edificio che si trova sulla riva destra dell'Île de la Cité, e una seconda volta con quelle di un edificio a pianta triangolare chiuso in punta da un elemento rotondo coperto da un tetto a calotta che, se si guarda dalla statua di Enrico IV situata a metà del Pont Neuf, si scorge avanzare a mo' di prua di nave dalla riva destra proiettandosi verso l'imboccatura del ponte.

Se un'eco di italianità poteva casualmente affacciarsi nei quadri del 1912 e 1913 attraverso i filtri classici del concettualismo architettonico francese o tedesco, è proprio dalla fine del 1913 e per tutto il 1914 che l'influenza dell'ambiente urbano di Parigi si fa sentire più forte, con le sue desolate *banlieues* irte di ciminiere che «ingravidano le nubi» e i tristi carri da trasloco, con le gran-

10. Giorgio de Chirico, *Le destin du poète* [*Il destino del poeta*], 1914. Collezione privata.

11. Parigi, Conciergerie.

12. Parigi, Gare Montparnasse, 1914.

13. Giorgio de Chirico, *La gare Montparnasse*, 1914. New York, Museum of Modern Art, Gift of James Thrall Soby.

di piazze in salita, come quella della Gare Montparnasse, un edificio ottocentesco in ferro e vetro che De Chirico trasformò in uno scheletro di cemento prorazionalista delimitato da una fuga prospettica di pilastri sulla destra (figg. 12-13), o con le sue vetrine piene di oggetti inquietanti e misteriosi, «segni ermetici di una nuova melanconia».

Soffici, dunque, vide in questi quadri non quello che veramente c'era e che l'autore aveva inteso metterci, ma quello che forse voleva vederci lui, e che De Chirico, lusingato dalla sua attenzione, non gli impedì certo di vedere: un aspetto nuovo – cioè l'analogia con le masse architettoniche semplici e compatte della pittura toscana del Tre e del Quattrocento – di cui non si può negare la presenza, almeno nel più remoto sottofondo, ma che non sappiamo se venga per influenza diretta o indiretta, dal momento che potrebbe essere mediato dall'architettura di Leo von Klenze e del classicismo manierista bavarese, e non derivare, come si è spesso affermato, dalle pitture murali viste in Santa Croce. Ma soprattutto, ed è quel che più ci interessa sottolineare, Soffici interpretò le composizioni architettoniche di De Chirico come «ritratti evocativi» di antiche città italiane, depurati come immagini di sogno e ridotti ad archetipi spettrali. «Ricordi d'Italia», cosa che assolutamente non erano.

Habent sua fata libelli: uscite dalle mani dell'artista le opere vivono una vita propria e piena di sorprese.

Giunti a Ferrara alla fine di maggio del 1915, De Chirico e Savinio, spaesati e scossi, reduci da una Parigi resa deserta dalla guerra, trovarono il primo appoggio italiano in Soffici, e attraverso di lui e i suoi amici ricostituirono un cerchio di relazioni intellettuali che teneva comunque una porta aperta verso la Francia, corrispondendo regolarmente con Paul Guillaume e con Apollinaire. L'analisi degli eventi e della ricchissima corrispondenza del periodo ferrarese dimostra che De Chirico, dopo un periodo di smarrimento e di fortissima nostalgia per Parigi, cominciò a essere conquistato dalla lenta bellezza di Ferrara e delle città italiane che man mano veniva conoscendo, ma anche a farsi contagiare dall'acceso nazionalismo dei suoi amici e sostenitori del momento, uomini sicuramente di valore, più anziani di lui e già molto noti: Ardengo Soffici e Giovanni Papini.



Già alla fine del 1915, in una sincera lettera a Soffici, egli cerca di far coincidere la sua personale mitologia del Risorgimento, ispiratrice dei quadri di Parigi, con un sentimento nuovo di appartenenza condizionato dalla profondità e dalla bellezza che vedeva attorno a sé emergere da una realtà nazionale di cui però lo sorprendevo i contrasti e gli squilibri e soprattutto la mancanza di modernità. Per far piacere all'amico, noto come artista futurista, egli chiamò in quel momento tutto il complesso di questi elementi positivi col nome di «sentimento futurista italiano».¹⁰

Tra il 1916 e il 1917, quando l'intesa coi nuovi amici sembrava perfetta, prese corpo il progetto di tornare dopo la guerra a Parigi e di dar vita, con Savinio, Apollinaire, Carrà, Soffici «e pochi altri», a un nuovo circolo artistico. Ma nel novembre 1918 la morte improvvisa del poeta fece svanire il progetto e sembrò quasi assumere la piega di un evento fatale destinato a chiudere un'epoca. Gli avvenimenti di quei pochi mesi, e tutto ciò che essi significarono per De Chirico sul piano psicologico e nell'evoluzione dei suoi rapporti culturali e umani, cambiarono rapidamente le prospettive e introdussero elementi nuovi nella sua strategia. Alla decisione di restare in Italia e di farsi, almeno per il momento, completamente italiano contribuirono però anche altri fattori.

Il Paese che aveva conosciuto negli anni solitari di Milano e Firenze (1909-1911) era apparso a De Chirico distante dalle correnti moderne del pensiero e dell'arte e inadatto alle sue aspirazioni di artista, mentre quello che la vittoria militare pareva aver elevato al rango di grande potenza e reso pari alla Francia sembrava offrire un terreno più adatto al dispiegamento delle sue capacità. Questo era anche il sentimento di suo fratello, che anzi tornava dalla Macedonia oltremodo deciso a scendere in campo come intellettuale impegnato nel dibattito culturale italiano.¹¹ Il continuo contatto in quegli anni con Soffici e Papini aveva sicuramente esercitato un effetto trainante sui Dioscuri, ma li aveva anche indotti ad allinearsi in modo non sempre ragionato alle loro posizioni, contagiandoli con un nazionalismo che trovava un terreno fertilissimo nel loro complesso di «senza patria». Savinio, in particolare, aveva sviluppato nei confronti di Soffici, artista ed eroico combattente, un vero e proprio sentimento di emulazione che gli aveva fatto cercare prima un più diretto impegno in guerra e poi, non riuscendovi a causa della miopia, aveva indotto in lui pesanti rimorsi di cui voleva a tutti i costi liberarsi.¹² Ma anche De Chirico, per quanto più scettico, non era rimasto immune dall'eccitazione nazionalista che la guerra e la vittoria avevano portato al culmine in tutto il paese.

A Ferrara egli non aveva più trattato gli stessi temi di Parigi e aveva incominciato ad aprirsi maggiormente alle influenze della pittura antica. Scompaiono le file di arcate, le piazze e i grandi spazi aperti con le statue, le torri, le ciminiere e i treni, e compaiono le prime citazioni precise di piazze e di edifici italiani: la piazza Ariostea che circonda il *Grande metafisico*, il rosso Castello Estense che emerge dal vertiginoso palcoscenico delle *Muse inquietanti* (figg. 14-15). Anche l'edificio rinascimentale che chiude a sinistra la composizione del *Trovatore* (cat. 17), pur non avendo un preciso modello, evoca i palazzi di Ferrara. Sarebbero queste, a rigor di termini, le uniche vere «Piazze d'Italia» dipinte da De Chirico nel periodo della Metafisica «storica».

Fu sul finire della guerra e nell'anno successivo che De Chirico, in tandem col fratello – allora solo letterato – iniziò a prendere apertamente posizione nell'agone artistico nazionale misurandosi con la critica e col pubblico.

In quegli anni, salvo partecipazioni sporadiche, egli espose solo due volte, sempre a Roma: sei dipinti e alcuni disegni alla «Mostra d'arte indipendente» alla Galleria dell'Epoca, nel maggio 1918, e trenta quadri e venticinque disegni in una personale alla Casa d'Arte Bragaglia nel febbraio del 1919 (in occasione della quale pubblicò, sulla rivista di Bragaglia «Cronache di Attualità», un importante scritto di attacco e di difesa intitolato *Noi metafisici*). Nel frattempo, il 15 novembre 1918, era uscito il primo numero della rivista «Valori Plastici», e poco prima (il 3 novembre) a Parigi Paul Guillaume aveva presentato sul palcoscenico del Théâtre du Vieux-Colombier dodici tele di De Chirico pronunciando una conferenza scritta espressamente per l'occasione da Savinio.¹³

Una rapida analisi delle reazioni critiche alle due mostre sopra citate e all'uscita del primo numero di «Valori Plastici», così come un succinto esame del testo inviato da Savinio a Guillaume, di quello, sempre di Savinio, pubblicato su «Valori Plastici» e di *Noi metafisici* di De Chirico, ci



14. Giorgio de Chirico, *Il grande metafisico*, 1917.
Collezione privata.



15. Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918.
Collezione privata.

permette di capire con quale rapidità le cose stavano cambiando e come sia De Chirico sia Savinio, che era in quel momento il suo principale alfiere, stessero cercando di riposizionarsi sulla scacchiera della grande partita in corso nell'arte europea e italiana.

Andando in ordine cronologico, la mostra di maggio alla Galleria dell'Epoca non aveva dato luogo a interventi critici di grande rilievo o profondità. L'esito principale era stato quello di far prevalere l'apprezzamento per Carrà rispetto a De Chirico, considerato troppo cupo e tragico, e, in secondo luogo, di offrire l'occasione perché si manifestasse da più parti un deciso rifiuto dell'arte metafisica, considerata intellettualistica, disumana, raccapricciante, apocalittica ecc.¹⁴

Il testo preparato da Savinio per Guillaume, redatto in uno stile studiato più per stupire l'uditorio che per spiegare il contenuto dei quadri, era imperniato su pochi elementari concetti: l'artista creatore è un uomo superiore capace di intendere voci che nessun altro è in grado di udire, è un profeta e un mago; le immagini dipinte sono tranquille, chiare e serene, ma, come nel mare, la calma della superficie nasconde abissi di misteri insospettabili; in molti suoi quadri De Chirico mostra un'Italia nuova («une Italie nouvelle»), e le sue immagini celano un mistero che egli ha portato «dalla sua terra italiana». In sintesi: a una concezione elitaria e romantica dell'artista creatore e a una stringata descrizione della principale caratteristica dell'arte metafisica

(rappresentare il mistero e l'enigma che non appare a tutti ma che sta oltre la superficie del visibile) si associa, per la prima volta da parte di suo fratello, l'affermazione di una specificità italiana della pittura di De Chirico.

Molto simile a questo è il contenuto del primo testo di Savinio su «Valori Plastici», che si può ridurre alle seguenti affermazioni: primato dell'artista e dell'arte; coincidenza dell'arte con lo stato di intelligenza filosofica; l'arte, come nel caso di De Chirico, deve andare al di là della «visibilità muta» dell'oggetto, deve «mettere a nudo l'anatomia metafisica del dramma»; l'originalità delle forme non ha nessun peso in arte, quello che conta è il contenuto di pensiero. Nessun accenno, tuttavia, al problema dell'«italianità» della metafisica.

Alla mostra personale da Bragaglia rimangono associati due dei testi più straordinari della cronaca e della critica d'arte del Novecento: la difesa e l'esegesi della Pittura Metafisica svolta da De Chirico in *Noi metafisici* e la stroncatura di Roberto Longhi intitolata *Al dio ortopedico*. Testi troppo noti perché vi si ritorni ora, anche sinteticamente, e che meriterebbero un intero saggio a parte. Basterà dire che Longhi, con uno stile di scrittura straordinario e grondante velenosa ironia, demolì l'arte metafisica di De Chirico dimostrando di averla perfettamente capita e rivolgendole contro le sue stesse armi. Semplicemente, egli difese i valori formali, si dichiarò contrario a un'arte di contenuti filosofici e letterari e la accusò di esterofilia e disumanità. De Chirico, dal canto suo, con uno stile forse ancora più incisivo di Longhi perché meno snobisticamente ironico e denso di accorato *pathos*, espose in modo straordinario le ragioni e i contenuti della sua pittura, e si preoccupò soprattutto di dissipare il sospetto che essa avesse matrici culturali straniere e meno che mai germaniche. A questo scopo egli non esitò a servirsi della vecchia lettura dei suoi quadri data da Soffici, presentandosi come un artista che fin dagli anni precedenti la guerra, pur vivendo in Francia, aveva costruito una pittura profondamente nazionale e fondata su una riflessione estetica attorno alla tradizione italiana:

Prima di questi lirismi [degli oggetti ferraresi] altri ne costruii in Francia; fui il primo che dimostrò la metafisica dell'architettura e delle città italiane.

Il clima del momento era quello di un attacco generalizzato contro le avanguardie dell'arte moderna e contro la Pittura Metafisica, che di esse era considerata parte e prodotto dell'odiata cultura tedesca. Non essendo possibile, nel breve spazio di questo saggio, dare un più ampio resoconto di queste polemiche, rinvio alla sintesi che ne ha fatto Giovanni Lista nel suo ultimo sintetico saggio su De Chirico.¹⁵ Era in atto un mutamento radicale che prendeva le forme di una reazione a livello europeo. In Francia e in Italia molti erano convinti che il disastro della guerra fosse stato preparato o addirittura provocato dall'atteggiamento distruttivo degli artisti moderni. E il fatto che la pittura d'avanguardia avesse trovato clientela e accoglienza soprattutto in Germania faceva sì che a Parigi apprezzare il Cubismo fosse considerato quasi un tradimento nazionale (si scatenò infatti una vera e propria caccia ai cubisti «germanofili»), mentre in Italia la tendenza conservatrice o reazionaria trovava un humus fertilissimo non solo nella cronica arretratezza della nostra cultura artistica e letteraria, ma anche in gran parte delle élites culturali più avanzate ma affette dal virus nazionalista, cosicché tutto ciò che rifletteva la drammaticità e la complessità dello spirito moderno era tacciato di decadenza rammollitrice, diffusa e alimentata da chissà quali centrali rivoluzionarie giudaico-massoniche.

Sia De Chirico che Savinio, il cui primo libro dall'ambiguo e non certo innocuo titolo *Hermaphrodito* era fresco di stampa, sentivano di poter essere tra le vittime predestinate di questo riflusso se non si fossero al più presto adoperati per tagliare alcuni ponti con il passato e liberare il campo da molti pregiudizi, dimostrando di non avere e di non aver mai avuto nulla a che fare con lo spirito internazionalista e corrosivo delle avanguardie e inserendosi a pieno titolo nella corrente neoconservatrice e nazionalista degli ex ribelli Carrà, Papini e Soffici. A questa strategia corrisponde il violento attacco di Savinio contro il dadaismo, di cui era stato solo due anni prima un entusiasta fiancheggiatore, scritto per il quotidiano di Mussolini *Il Popolo d'Italia* e pubblicato in prima pagina il 28 luglio del 1919.¹⁶

Anche se questa ventata antiavanguardistica non poteva dispiacere troppo a un artista come lui, che fin dall'inizio della sua carriera si era mostrato scettico verso le novità formali e verso gli atteggiamenti iconoclastici e distruttivi delle correnti moderne, De Chirico sapeva bene che la teoria da lui predicata, secondo la quale erano i contenuti e non le forme esteriori a dover essere nuovi e rivoluzionari, era forse più pericolosa e sospetta. Ma facendosi forte di quell'apparente legame con la tradizione italiana notato da Soffici nella sua pittura fin dal 1914 si avviò a commettere l'ingenuità di ritenersi il primo possibile beneficiario del rivolgimento in corso.

Nel suo fanciullesco entusiasmo, De Chirico non aveva esitato fin dal 1918 a descriversi come «il principale azionista della società anonima di fresco fondata», il titolare del copyright metafisico che sembrava promettere di avere tanto successo.¹⁷ Ma l'unico a crederci era il suo amico Filippo de Pisis: tutti gli altri sapevano che il vero beneficiario sarebbe stato Carrà, che si trovava su posizioni realmente conservatrici, neospiritualiste e innocue nei contenuti.

Fu questo errore di prospettiva, probabilmente inevitabile perché affonda le radici nelle relazioni intrecciate a Ferrara, a indurre e guidare De Chirico in una manovra di propaganda culturale destinata a non avere successo in Italia, dove i fondati sospetti sul contenuto destabilizzante della sua arte non si dissiparono mai, e che nel contempo lo pose in cattiva luce in Francia, cioè nel paese più disposto ad accogliere il suo messaggio.

Le reazioni negative alla mostra da Bragaglia, e soprattutto la recensione di Longhi, giocarono un ruolo determinante anche nel cambiamento di indirizzo pittorico che, per quanto messo in atto nella primavera del 1919, all'improvviso e in modo così brusco da sembrar quasi segno di una disaffezione verso il suo stile precedente,¹⁸ veniva tuttavia da lontano, maturando almeno dalla metà del 1918, ed era determinato da vari fattori.

Nella improvvisa *démarche* che lo condusse fuori dallo "stile metafisico" e lo portò ad esplorare nuove formule espressive con mezzi in realtà solo apparentemente tradizionali e molto impropriamente classificabili con gli stereotipi del neoclassicismo e del neoromanticismo, De Chirico fu sostenuto da un temperamento curioso e versatile, facilitato da un grande talento e aiutato da una vivissima sensibilità e intelligenza. È facile rilevare, a distanza di tempo, gli aspetti che potrebbero sembrare opportunistici e nello stesso tempo inopportuni del suo cambiamento di rotta, ma sono stupefacenti il coraggio e il senso d'avventura che egli dimostrò gettandosi alle spalle con noncuranza un decennio di straordinarie conquiste per inoltrarsi in una nuova esperienza basata, come d'altronde era in gran parte anche la precedente, quasi solo sulla citazione e la rielaborazione di materiali visivi tratti dai repertori della memoria e della cultura pittorica.

Un tipo di arte che è stato capito solo in epoca recente e nel quale De Chirico, senza tradire la sua indole intimamente visionaria e romantica, traccia un percorso solitario, come solitario era stato il percorso della Metafisica e solo suo il nuovo linguaggio conquistato.

E qui chiudiamo il nostro cerchio concentrandoci su un episodio della storia dell'arte europea poco noto ma gravido di sviluppi, cioè la riqualificazione dei contenuti e degli obiettivi della Metafisica, che iniziò in sordina a Ferrara e si concluse a Roma nel 1919, e che potremmo chiamare la "nazionalizzazione delle Piazze d'Italia".

Abbiamo visto che già nelle lettere del periodo ferrarese aveva iniziato a farsi strada un sentimento di italianità, per certi versi romantico e sincero, per altri invece sicuramente accentuato al fine di compiacere i suoi interlocutori, soprattutto quando assume toni polemici forzati nei confronti di Parigi e della cultura artistica francese. Ora, negli scritti dell'immediato dopoguerra vediamo prendere forma un'interpretazione delle vecchie composizioni metafisiche più semplice da capire e da comunicare ma anche più in linea coi tempi nuovi. Interpretazione che aveva la sua radice nella lettura data da Soffici nel 1914 e come obiettivo quello di presentarne l'autore come il campione e il precursore di una tendenza artistica sana, slegata dalle fumisterie e dagli eccessi rivoluzionari delle avanguardie e collegata invece alla grande tradizione plastica della "razza" italiana, che avrebbe ben presto avuto il sopravvento sui movimenti che derivavano dall'impressionismo francese. La necessità di riformulare vari giudizi, soprattutto su movimenti come il Futurismo e il Cubismo, in base a questo nuovo indirizzo e avendo cura ai rapporti con personaggi

potenti e influenti come Soffici, Papini e Carrà spiega le oscillazioni e le contraddizioni che De Chirico manifesta in questi anni nel delineare una posizione per altro sempre più chiara.

Già nel giugno del 1918, scrivendo sulla *Gazzetta Ferrarese* in margine alla mostra alla Galleria dell'Epoca, dopo aver affermato che la nuova arte italiana non era «una scimmiettatura idiota della moderna pittura francese» e tributato l'obbligatorio omaggio al vecchio futurismo di Carrà e Soffici, si era inoltrato in una definizione dell'arte nuova («severa e cerebrale, ascetica e lirica») improntata a una sorta di misticismo delle radici nazionali, rivelato dalle frasi in cui parla di un'arte «che dalla magna terra ove nasce succhia lo spirito migliore», di opere che esprimono «il lato migliore dello spirito nostro peninsulare», cotte «alla luce del solleone restauratore», e che naturalmente sorpassa il Cubismo francese «tanto per la forma, quanto per lo spirito». ¹⁹

All'inizio del 1919 usciva sul numero di marzo della rivista in lingua francese «La Vraie Italie» il pezzo anonimo *Giorgio de Chirico*, già varie volte attribuito a Papini, che era il direttore della pubblicazione, ma in realtà scritto da De Chirico stesso. In esso veniva decisamente affermato il legame della sua pittura con «la grande tradizione italiana», e a proposito dei quadri realizzati a Parigi tra il 1911 e il 1915 si faceva notare che uno dei motivi in essi ricorrente era quello dell'«aspetto sorprendente e fatale, solitario e lirico delle città d'Italia: aspetto che si può cogliere nelle composizioni di certi primitivi in cui le scene bibliche o pagane sorgono solidamente inquadrare tra le masse architettoniche». E più avanti accennava al «terribile mistero» da lui scorto nelle città della Penisola. È evidente che questo mistero, rispetto alla sua complessità filosofica iniziale, di non facile formulazione ma mirabilmente esposta nei manoscritti parigini, così ridotto a mera interpretazione estetica di un certo spirito nazionale, veniva piuttosto banalizzato. Ma forse era proprio ciò che De Chirico voleva, perché ne facilitava la comprensione.

In un contemporaneo articolo su Carrà, sempre inviato alla «Vraie Italie» nel marzo 1919, ²⁰ ribadita la «necessità fatale e ormai indiscutibile» del Futurismo, scrive che la pittura dell'amico già allora rivelava un «fondo impregnato di melanconia profondamente italiana», e aggiunge: «non si insisterà mai troppo su questo carattere predominante della nostra razza». Poi, non riuscendo a parlare della Metafisica di Carrà se non con gli stessi termini con cui avrebbe parlato della propria, riprende a enumerare le caratteristiche «fatali» di clima e di spirito dell'arte italiana (luce e orizzonti, profili esatti di paesaggi e città, senso nostalgico e canoro del popolo e dolcemente animalesco delle donne: la nebbia non ha intaccato il nostro spirito e da noi non potrebbero nascere un Turner o un Monet). E infine, con la scusa che Carrà era piemontese, introduce come chiave di lettura della sua arte lo «spirito del Risorgimento», che attraverso i suoi protagonisti ha «sollevato il sipario sulla vera scena della nostra anima peninsulare»!

Nello scritto *Sull'arte metafisica* uscito nel maggio dello stesso anno su «Valori Plastici» è dedicata all'italianità della (sua) pittura metafisica parte dei paragrafi «Fatalità geografica» e «Estetica metafisica»:

Dal punto di vista geografico era fatale che una prima manifestazione cosciente di grande pittura metafisica nascesse in Italia ... La nostra inveterata *gaucherie* e lo sforzo che di continuo dobbiamo fare per assuefarci ad una condizione di leggerezza spirituale hanno come conseguenza diretta il peso della nostra cronica tristezza. Pertanto risulterebbe vero che solo tra simile gregge possono sorgere i grandi pastori, così come i più monumentali profeti che noveri la storia spuntarono d'infrà le tribù e i popoli più infelici nel destino.

...

Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. I Greci ebbero un certo scrupolo in tali costruzioni, guidati dal loro senso estetico-filosofico: i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi i grandi spettacoli della natura (Omero, Eschilo); la tragedia della serenità. In Italia abbiamo moderni e mirabili esempi di tali costruzioni. Per ciò che riguarda l'Italia l'origine psicologica loro è per me oscura; ho molto meditato su questo problema della metafisica architettonica italiana e tutta la mia pittura degli anni 1910, 11, 12, 13 e 14 riguarda questo problema. ²¹

Il passaggio definitivo alla formulazione dei dipinti parigini come ricordi d'Italia avviene alla metà del 1919, nel frammento autobiografico destinato alla monografia di «Valori Plastici», nel quale viene anche radicalmente inventata una inesistente tappa fiorentina nella sua formazione accademica²² e si mettono abilmente in rilievo tutti gli elementi capaci di collegare la sua pittura a forme di classicismo:

In quel tempo de Chirico dipingeva l'Italia. Dalle rive della Senna, d'infra le pareti del suo *atelier*, o nelle sale solenni del Louvre, il suo pensiero riandava alle città d'Italia, alla severa malinconia, ed al geometrico lirismo delle piazze, dei porticati, dei palazzi, dei viali, di Torino, di Bologna, di Firenze, di Roma. Venne così tutto un mondo di poesia architettonica definito dal pittore stesso: *architettura metafisica*. Ardengo Soffici, che in quel tempo aveva visto a Parigi dei quadri di de Chirico, gli dedica alcune intelligenti righe nel suo recente libro *Scoperte e Massacri*.²³

Questo testo tuttavia rimase inedito, insieme con l'*Autopresentazione* scritta poco dopo e nella quale si esprimono gli stessi concetti.²⁴

La definizione ufficiale della Metafisica del periodo di Parigi come «metafisica architettonica italiana» resta perciò sostanzialmente affidata alle due dichiarazioni poetiche del febbraio e maggio 1919 su «Cronache di Attualità» (*Noi metafisici*) e su «Valori Plastici» (*Sull'arte metafisica*), nelle quali appariva stemperato l'aspetto di rivisitazione nostalgica, quasi da esule in terra straniera, mentre venivano messi in rilievo due aspetti che risalgono veramente alle prime riflessioni sulla Metafisica registrate nei manoscritti parigini, quello della «fatalità geografica» e quello della «fatalità psicologica» di certe caratteristiche dell'arte e dell'architettura dei vari popoli.

Ed è proprio qui che si manifesta la sottigliezza dell'operazione di editing messa in atto da De Chirico in questo periodo. Alcune cose vengono accantonate e messe in ombra, forse anche perché al momento meno sentite, e altre invece sottolineate e arricchite. L'attitudine nietzscheana a cogliere intuitivamente lo spirito nascosto delle cose, che aveva poi trovato conferma nel «simbolismo psicologico universale» di Weininger, è certamente solo una delle angolature da cui si può guardare alle composizioni architettoniche del periodo parigino, ma è quella che a De Chirico interessa mettere in risalto in questo momento, accentuandola in senso nazionalista e applicandola anche, seguendo il vezzo di superiorità un po' provinciale comune ai suoi amici, alle «elucubrazioni fantasiste» dei Preraffaelliti, alle «nebbie» degli inglesi, alle «stilizzazioni» slavo-tedesche, allo «spiritismo coloristico» dell'impressionismo e alla «talentuosità facilona» dei francesi.

Questo aggiustamento di rotta si traduce anche, in modo molto più efficace e immediato, nel cambiamento dei titoli di molti quadri che verranno d'ora in avanti presentati, appena possibile, non con i loro titoli originali, di difficile interpretazione o troppo riconducibili a una vicenda interiore che egli ora intende accantonare, ma con titoli riformati tipo «Ricordo d'Italia» e così via. Lo stesso tipo di titoli che, a partire dai secondi anni Venti, De Chirico darà alle sue numerose repliche e riedizioni.

Nelle prime monografie a lui dedicate dopo quella di «Valori Plastici», che riproduce solo quadri ferraresi, il grande dipinto del 1913 originariamente intitolato *La récompense du devin* (fig. 16) prende il titolo di *Ricordo d'Italia/Souvenir d'Italie*,²⁵ e così anche *Le départ du poète* (fig. 17),²⁶ un altro capolavoro del 1914, mentre *Mystère et mélancolie d'une rue* (fig. 4) diventa *Rue italiana*.²⁷ Lo stesso destino tocca a *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* del 1913, che si vede prima abolire una parte del titolo diventando semplicemente *L'heure étrange* e poi si trasforma ora in *Città solitaria*, ora in *Souvenir d'Italie*, ora in *Paesaggio classico*.²⁸ Le parole «enigma» e «mistero»²⁹ vengono, infine, quasi sempre abolite, per evitare ogni possibile riferimento ad aspetti criptici o ermetici delle ideologie d'avanguardia e soprattutto la famosa accusa di «letteratura», avanzata da Longhi e da molti altri quasi sempre con un preciso riferimento ai titoli.

A conclusione di questa parabola di *restyling* troviamo il testo autobiografico del 1929 pubblicato nei Cahiers di «Sélection» con lo pseudonimo di Angelo Bardi, ma i problemi posti da questo scritto, che non modifica quanto si è finora detto, sono di tale portata che esulano dagli attuali limiti di questo saggio.

La titolazione “Piazza d’Italia”, che poi diventerà canonica, compare per la prima volta negli anni Trenta e solo per i quadri di nuovissima produzione.

Non sarebbe giusto attribuire solo a un calcolo o a una scelta opportunistica questa metamorfosi nella lettura delle composizioni parigine. È vero che la nuova interpretazione rispondeva alla necessità di rendere tutto più semplice e accessibile, smontando l’accusa di indulgere a contenuti eccessivamente letterari, ma tutto ciò corrispondeva a un mutamento profondo che si era avviato in De Chirico fin dal periodo ferrarese e che ora stava per giungere a compimento.

Già i quadri eseguiti a Ferrara erano stati una svolta radicale rispetto alla ferrea concatenazione visionaria che aveva caratterizzato gli anni dal 1912 al 1914. Improvvisamente, giunto in Italia, De Chirico aveva abbandonato i temi a sfondo decisamente autobiografico: fatte salve poche eccezioni, i ricordi del padre, i monumenti risorgimentali, gli incubi di un’educazione repressiva e i segni profondi della sofferenza e della melanconia non sono più i protagonisti delle tele ferraresi, nelle quali sono sostituiti da un più libero, ironico e intellettualistico gioco di associazioni basato sulla metafisica degli oggetti comuni e che ha per sfondo quasi costante l’annuncio (*evangelium*) giocondo di un’arte nuova, che «dietro il paravento inesorabile della materia», rappresentata con meticolosa e fredda precisione, intravede orizzonti sconfinati.

De Chirico stesso, molti anni dopo, rievocerà questo cambiamento collegandolo all’attuarsi dei suoi incubi e delle sue sofferenze psichiche e fisiche.

Come succede a tutti i malati, uscito dalla convalescenza, la sua tendenza fu quella di rimuovere persino il ricordo della condizione precedente, anche se era quella che gli aveva permesso di creare un’ineguagliata serie di impressionanti capolavori. Indulgendo all’interpretazione dei suoi quadri come “ricordi”, De Chirico non rinnega ma piuttosto cerca di dimenticare per sempre una parte della sua storia interiore e psichica, le sofferenze e gli incubi che avevano ispirato la straordinaria sequenza di visioni giunta al culmine nel 1914.

Che il nuovo indirizzo di De Chirico non si possa imputare solo a una scelta opportunistica è dimostrato anche da ciò che riusciamo a capire delle sue posizioni politiche. Mentre suo fratello, irretito da Carrà e Soffici, si lega sempre più al fascismo, movimento di cui ingenuamente aspira a diventare un “intellettuale organico”,³⁰ Giorgio, fin dalla seconda metà del 1919, abbandona gli eccessi nazionalistici e dichiara la sua avversione al Futurismo e alla guerra, oltre che, in modo implicito ma chiarissimo, al nascente movimento fascista: politicamente si presenta ora come un puro giollittiano, e anche i suoi rapporti successivi col regime saranno estremamente ambigui.³¹

Quello che De Chirico salva e ricorda della precedente stagione metafisica, trasportandola nelle nuove vedute di architettura e paesaggio dei primi anni Venti, è l’attitudine a cogliere lo spirito magico e misterioso delle cose e dei luoghi, dove l’eco delle vicende intime e personali cede il passo a un vasto sentimento della Storia e del mito.

Le “Piazze d’Italia” stereotipe, dipinte per sfruttare, spacciandole per vecchie, il crescente successo della formula metafisica, sono un fenomeno che risale agli anni Trenta; mentre quelle seriali e ripetitive destinate solo a sfruttare commercialmente un copyright di sicuro richiamo appartengono al secondo dopoguerra, quando l’uomo e l’artista erano profondamente cambiati.

Non sarà, questo della Pittura Metafisica e delle “Piazze d’Italia”, l’unico cambiamento ideologico di De Chirico destinato a far discutere, perché una sua caratteristica costante sarà quella di unire una forte inclinazione opportunistica a un’assoluta incapacità di calcolo strategico e a una grande e quasi disarmante ingenuità. Ma questa è una storia che ha un lungo seguito.

16. Giorgio de Chirico, *La récompense du devin*
[*La ricompensa dell'indovino*], 1913.
Filadelfia, Pa., Philadelphia Museum of Art,
Louise and Walter Arensberg Collection.

17. Giorgio de Chirico, *Le départ du poète*
[*La partenza del poeta*], 1914.
Collezione privata.



AVVERTENZA. Il testo di questo saggio, molto più esteso dell'attuale e quindi con un titolo diverso, era praticamente terminato ai primi di ottobre del 2009, con note e apparati bibliografici che esaminavano tutta la principale letteratura critica su De Chirico dagli esordi agli anni Quaranta. Il lavoro è andato completamente perduto, insieme a molti altri, nel furto del mio computer e di una memoria di *backup*, avvenuto in seguito a effrazione di un'autovettura parcheggiata nel centro di Milano il pomeriggio del 12 ottobre. Questo fatto, e altri eventi che hanno enormemente aggravato il mio lavoro in occasione della chiusura di questa mostra e del suo catalogo, non mi consentono di proporre ai lettori altro che una sintesi parziale dei risultati ai quali ero giunto con la mia ricerca, il cui testo completo mi ripropongo tuttavia di ricostituire al più presto. Si tratta di una serie di spunti per riflessioni che non mi risulta siano mai state fatte finora. Nel frattempo colgo l'occasione per ringraziare gli ignoti autori del furto sperando che abbiano tratto almeno un piccolo vantaggio dall'enorme danno che mi hanno provocato.

1 P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, Milano 1997, pp. 148-152.

2 Sicuramente dal 1924 in poi nei circoli surrealisti; più ipotetica la conoscenza da parte di pochi prima del 1915.

3 Un completo esame della critica su De Chirico tra il 1912 e il 1914 è stato svolto da Gerd Roos in un lavoro rimasto inedito e sul quale mi sono basato in Baldacci 1997, cit., pp. 153, 195 sgg. (con bibliografia sui passi citati).

4 L'incontro tra i due, oggetto in passato di valutazioni e localizzazioni cronologiche contrastanti, avvenne solo in occasione di una mostra, prima della quale è probabile che Apollinaire non avesse neanche notato nei *Salons* la pittura di De Chirico. Nel 1997 avevo ritenuto di poterlo anticipare all'inizio del 1913, ma la corrispondenza oggi nota esclude questa possibilità.

5 Vale la pena soffermarsi brevemente sulla dizione e grafia corretta del cognome di De Chirico. In italiano, il cognome originario della famiglia era Chirico, un nome di etimologia greca molto diffuso nel meridione. Nel secolo XVII, in seguito alla concessione di una baronia da parte dell'Impero d'Austria, vi si aggiunse la particella nobiliare "de", che va pertanto sempre scritta minuscola, come d'altronde la scriveva De Chirico stesso, molto attento a questi particolari. In francese vale la stessa regola del minuscolo e maiuscolo: Charles De Gaulle è un nome borghese, e il "De" si scrive con la maiuscola perché ne fa parte senza costituire particella nobiliare; Henry de Montherlant, René de Chateaubriand, Alfred de Musset, Henri de Toulouse-Lautrec ecc. sono cognomi nei quali il "de" costituisce particella nobiliare (Enrico, marchese di Montherlant ecc.), deve essere scritto minuscolo e, in mancanza del nome proprio, viene generalmente omissso. Infatti si dice e si scrive correttamente Montherlant, Chateaubriand, Musset, Toulouse-Lautrec ecc. ma col nome proprio o addirittura col semplice "Monsieur" si deve aggiungere il de: Monsieur de Montherlant, Alfred de Musset, René de Chateaubriand ecc. La stessa regola vale in francese per Chirico, di-

zione corretta se non accompagnata da Georges o da Monsieur, e "de Chirico" negli altri casi. In italiano invece non esiste una regola precisa che riguardi l'omissione della particella: si dice "il Savoia" e "Umberto di Savoia", ma anche "di Rudini" e non "Rudini" per indicare il marchese Antonio Starabba di Rudini, due volte capo del governo italiano negli ultimi anni dell'Ottocento. Che poi De Chirico abbia spesso ironizzato o polemicizzato sulla (corretta) dizione Chirico adottata in Francia e in America fa parte del suo carattere bizzarro e polemicamente burlesco.

6 Per la trascrizione dei passi e i riferimenti bibliografici si veda Baldacci 1997, cit., pp. 195-200, 215 sgg.

7 Ivi, pp. 200-201.

8 Ivi, pp. 221-223.

9 Ivi, p. 224 (con trascrizione del pezzo di Soffici).

10 Ivi, pp. 298-305.

11 P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore, 1915-1925*, Palermo 2004, pp. 100-104. Gli ultimi testi inviati al fratello in ottobre, prima di lasciare Salonicco, manifestano l'intenzione di Savinio, poi più volte ribadita, di «continuare la guerra con altri mezzi». Nella lettera a Soffici del 18 dicembre 1918 esprime l'intenzione di impegnarsi anche in campi non strettamente artistici (*Alberto Savinio: Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M.C. Papini, «Paradigma», n. 4, 1982, pp. 323-373: 362); si veda anche Italia 2004, cit., p. 148.

12 Italia 2004, cit., pp. 70-71, 128-129. Sono questi rimorsi, secondo Paola Italia, a giocare un ruolo non secondario nell'impegno politico di Savinio accanto a Soffici come fiancheggiatore del primo fascismo.

13 Autore del testo è Savinio e non Paul Guillaume, al quale è erroneamente attribuito da Katherine Robinson in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», nn. 7-8, 2007-2008, pp. 371 sgg. Il dattiloscritto, intitolato e corretto a mano, si trova nel Fondo Walter-Guillaume al Musée de l'Orangerie di Parigi. La prova che si tratta di uno scritto di Savinio è data dalla lettera di accompagnamento del testo stesso, inviata da Savinio a Guillaume e conservata sempre all'Orangerie, con precisi consigli su come comportarsi verso il pubblico e su come recitare il testo. La lettera, ignorata dalla Robinson, è stata pubblicata da Antonella Montenovesi (*Il gradevole non ci sfiora più*, «L'Arena», 2 febbraio 1991, p. 9; si veda Italia 2004, pp. 103-104), che tuttavia ignorava la conferenza di Guillaume e la riteneva pertinente a un altro testo coevo di Savinio. Il corretto riferimento della lettera alla conferenza su De Chirico è stato ristabilito da Giovanni Lista (*Giorgio de Chirico*, Paris 2009, pp. 153-154). Basta osservare le parti scritte a mano del testo per capire che la calligrafia è di Savinio e non di Guillaume, di cui la Robinson riproduce a p. 372 un manoscritto che si sarebbe potuto facilmente confrontare.

14 Si veda Baldacci 1997, cit., pp. 390-391.

15 Lista 2009, cit., pp. 166-170.

16 Si veda P. Baldacci, *Savinio e il surrealismo*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 2002-2003), a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Milano 2002, pp. 19-34: 22-25.

17 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985, p. 52. Con questa frase De Chirico indicava, nell'aprile del 1918, il gruppo di amici artisti che si accingeva a esporre, sotto le generiche insegne di un superamento del Futurismo, alla Galleria dell'Epoca, e sostanzialmente il gruppo che si sarebbe poi ritrovato attorno alla rivista «Valori Plastici». Di fatto si trattava della prima uscita pubblica dell'arte metafisica.

18 Un importante autoritratto dell'inizio del 1919 (M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico, 1908-1924*, Milano 1984, n. 141) è dipinto sopra una precedente composizione metafisica che potrebbe essere lo scomparso *Cassandra*, descritto da De Pisis ed esposto alla mostra dell'Epoca e successivamente da Bragaglia (ringrazio Luigi Cavallo per la comunicazione).

19 In *Il meccanismo del pensiero* 1985, cit., pp. 57-58.

20 Ivi, pp. 72-73.

21 Ivi, rispettivamente pp. 85 e 87.

22 Ivi, pp. 74-76. Questo è anche il primo testo nel quale De Chirico parla del padre, nato a Costantinopoli, come fiorentino e della madre, nata a Smirne, come genovese.

23 Ivi, p. 75. Il rinvio a Soffici, che aveva appena ripubblicato in *Scoperte e Massacri* (Firenze 1919) l'articolo per «Lacerba» del 1914, conferma che all'origine della formulazione ideologica del concetto di "piazza d'Italia" adottata d'ora in poi da De Chirico c'è proprio l'interpretazione nazionalistica di Soffici. Gli stessi concetti sono ribaditi nell'*Autopresentazione* di poco posteriore (in *Il meccanismo del pensiero* 1985, cit., p. 77): «in quel tempo de Chirico, su terra straniera, mentre i migliori italiani in Italia si infranciosavano, costruiva una pittura d'una italianità così potente che pochissimi artisti italiani (non solo pittori) rivelarono sino ad oggi. Dalla sua paletta scaturì un aspetto nuovo della poesia e della metafisica delle nostre città; una nuova interpretazione di tutto quel nostro *pittore nazionale*, di preistorica memoria, che fece tanto chiacchierare e sgangarare [sic] i poeti del continente europeo».

24 Si veda la nota precedente.

25 Rispettivamente in B. Ternovetz, *Giorgio de Chirico*, Milano 1928, e in *Giorgio de Chirico*, «Sélection. Chronique de la vie artistique», cahier n. 8, 1929, p. 38.

26 In R. Vitrac, *Georges de Chirico*, Paris 1927.

27 In *Giorgio de Chirico* 1929, cit., p. 40.

28 Baldacci 1997, cit., p. 168, al n. 30.

29 Si vedano ivi, p. 431 i titoli dei quadri metafisici nella mostra personale alla Galleria Arte, Milano 1921 e nella Seconda Biennale Romana 1923-1924, dove *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* diviene prima *La meditazione del pomeriggio* e poi, semplicemente, *Il pomeriggio d'autunno*.

30 La famosa tesi di Leonardo Sciascia su Savinio «naturalmente non fascista» è smentita da tutti gli studi più seri e documentati. Per quanto l'etica di Savinio e il suo credo artistico e *sui generis* filosofico siano alquanto lontani dall'ideologia fascista, il suo acceso patriottismo nazionalista e la sua ambizione di contribuire alla nascita culturale e intellettuale di un "nuova Italia" lo resero, tra il 1919 e il 1924 e successivamente tra il 1932 e il 1940, un convin-

to sostenitore del regime, a favore del quale spese, rimanendo sempre frustrato, non poche energie intellettuali e organizzative. Su questi aspetti si vedano gli importanti lavori di Paola Italia (2004, cit.) e Martin Weidlich (*De revolutionibus ordinum caelestium terrestriumque. Savinio zwischen Kopernikus und Prolemäus*, Wilhelmsfeld 2006 (prossima traduzione italiana per le edizioni Milano, Archivio dell'Arte Metafisica-Firenze, Idea Books).

31 Nell'articolo *Il ritorno al mestiere*, uscito nel fascicolo di novembre-dicembre 1919 di «Valori Plastici», si legge questa frase: «La politica insegna. Gl'isterismi e le cialtronerie sono condannati nelle urne. Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche» (pp. 15-19: 19). Affermazione che va interpreta-

ta alla luce dei risultati delle elezioni politiche del 16 novembre 1919, le prime con la nuova legge elettorale proporzionale, che videro la solenne sconfitta dei fascisti, che non entrarono in parlamento, e una grande affermazione dei socialisti, del Partito Popolare di don Sturzo e dei liberaldemocratici. I successivi rapporti di De Chirico col fascismo sono estremamente ambigui: naturalmente e psicologicamente estraneo alla retorica del regime, conservatore ma molto scettico in politica e per nulla portato agli estremismi, durante il secondo periodo di Parigi assunse atteggiamenti anche fortemente polemicamente verso l'Italia, ma ritenne conveniente tollerare che critici come Waldemar George o il suo stesso mercante Léonce Rosenberg dessero di lui e della sua pittura un'interpretazione

nel quadro della allora assai apprezzata restaurazione culturale di Mussolini. Interpretazione errata e priva di fondamento che ancora oggi ha i suoi strascichi nella cultura francese e americana. Iscrittosi al fascio di Firenze nel 1933 per poter lavorare in Italia, mentre suo fratello si inseriva in modo organico nell'intellettualità più vicina al regime, De Chirico ne restava ai margini, e fu solo dopo il rientro dal lungo soggiorno americano (agosto 1936-gennaio 1938) che egli iniziò, constatato il suo isolamento internazionale, e in assoluta mala fede, un lungo corteggiamento a Mussolini e alle autorità fasciste che lo portò a essere il pittore di corte di Galeazzo Ciano e il trionfatore della Biennale 1942. Una storia psicologicamente affascinante ancora tutta da scrivere.