ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO I n.1
1 gennaio - 30 giugno 2014

www.archivioartemetafisica.org

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci e Gerd Roos

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

Editing e redazione scientifica
Emiliana Biondi

Progetto Grafico
Lalla Pellegrino per STUDIO23ESIMO.IT

Segreteria
Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 5, 20121 Milano
e-mail info@archivioartemetafisica.org
Tel +39 02 89051406
Fax +39 02 89051554

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO I n.1
1 gennaio - 30 giugno 2014

Sommario

Paolo Baldacci
Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni
p. 1

Nicol M. Mocchi
Alberto Savinio, enigmatica origine di uno pseudonimo: una nuova ipotesi
p. 9

Gerd Roos
Frühling 1914: Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden und das Projekt einer "Giorgio de Chirico"- Ausstellung in der Galerie Der Sturm zu Berlin
p. 17

Paolo Baldacci
L' iconografia del Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914, di Giorgio de Chirico*
p. 24

Gerd Roos
Alberto Savinio und Guillaume Apollinaire: Anmerkung zur Veröffentlichung der Gedichte Epithalame *und* L'Ignorance *in* "Litterature" *vom Juni 1924*
p. 34

Paolo Baldacci

Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni

Nelle *Memorie delle mia vita* (Roma, 1945) de Chirico riserva ad Apollinaire e al circolo artistico e letterario che si riuniva ogni mercoledì nella casa del poeta una descrizione colorita ma sostanzialmente derisoria:

[Guillaume Apollinaire] abitava un piccolo appartamento all'ultimo piano di una vecchia casa borghese del Boulevard Saint Germain; il sabato [recte: mercoledì. NdA], dalle cinque alle otto, riceveva gli amici. Venivano pittori, poeti, letterati, quelli cosiddetti "giovani" e "intelligenti" e che propugnavano le cosiddette "idee nuove". [...] Apollinaire pontificava seduto al suo tavolo di lavoro; individui taciturni e volutamente pensosi sedevano sulle poltrone e sui divani; la maggior parte di essi fumava, secondo la moda di quel tempo e di quegli ambienti, pipe di gesso simili a quelle che nelle fiere si vedono nei baracconi di tiro a segno. Sui muri stavano attaccati quadri di Marie Laurencin, di Picasso e di alcuni oscuri cubisti di cui ho dimenticato il nome. Più tardi furono attaccati anche due o tre quadri metafisici miei, tra i quali c'era anche un ritratto di Apollinaire, raffigurato come una sagoma di tiro a segno che, a quanto pare, profetizzò la ferita che Apollinaire ricevé alla testa nella guerra del 1915-18.
Io andavo quasi sempre a questi sabati di Apollinaire, ma lo facevo perché ero ancora molto giovane, quindi avevo ancora una certa dose d'ingenuità e molte cose non le avevo ancora approfondite; però sin d'allora non nutrivo grande stima e simpatia per quell'ambiente e mi ci annoiavo parecchio; probabilmente questi sentimenti mi si leggevano in faccia perché osservai che, tanto Apollinaire, quanto gli altri componenti il cenacolo, benché mi dimostrassero un certo interesse e una certa cordialità, nutrivano per me della diffidenza e fiutavano in me un individuo assai diverso da loro. Ai famosi sabati veniva anche lo scultore rumeno Brancusi, che portava una barba lunga e ogni tanto diceva, a chi voleva ascoltarlo, che sentiva "molta gioia interna"; la sua scultura consisteva in certe forme ovoidali che poliva e ripuliva a forza di roda di Berlino e che, come superficie, assomigliavano alle sculture di Wildt. Veniva anche Derain, che stava sprofondato in una poltrona, fumando la pipa e senza mai dire una parola. Veniva Max Jacob che, al contrario di Derain, parlava continuamente in modo prezioso, con un fare fra l'ironico e lo scettico e che, per il suo modo di parlare, di vestire e l'aspetto fisico mi faceva pensare a certi chansonniers *di Montmartre che improvvisano versi e canzoni e poi girano fra i tavoli sbeffeggiando i clienti.*

Per quanto fin dal periodo ferrarese sia Giorgio sia Alberto abbiano espresso alcune riserve su molti dei partecipanti alle riunioni dei famosi mercoledì, il rapporto tra de Chirico e Guillaume Apollinaire fu tuttavia improntato a stima e ad amicizia sincere. Esso si può ricostruire dalle cinque lettere del 1914 del pittore al poeta, le uniche rimaste della loro corrispondenza del periodo parigino, distribuite nell'arco del mese che precedette l'ultimo Salone degli Indipendenti prima della Grande Guerra, cosa che dice parecchio sulla casualità della loro conservazione[1]. Sono documenti che ci restituiscono non solo la memoria esatta dell'attività di de Chirico in quel periodo,

1 Guillame Apollinaire, *Correspondance avec les artistes* - 1903-1918, édition établie présentée et annotée par Laurence Campa at Peter Read, Gallimard, Paris 2009, pp. 783-796. Le lettere di de Chirico ad Apollinaire sono in tutto dieci, cinque del periodo di Parigi, concentrate in un solo mese, tra il 21 gennaio e il 21 febbraio 1914, e cinque del periodo di Ferrara, dall'11 luglio al 21 novembre 1916. Basta questo solo particolare per capire che si tratta di una conservazione casuale e che le lettere che i due si scambiarono dovevano essere molte di più (si vedano, alla fine, le mie "Conclusioni").

ma anche il polso preciso dei loro rapporti.
La sera di mercoledì 21 gennaio (**prima lettera)** Giorgio scrisse al poeta invitandolo nel suo studio il pomeriggio di venerdì 23 per mostragli i quadri dipinti negli ultimi tempi. Apollinaire, pur avendo preso nota dell'impegno nella sua agenda non riuscì ad andarci ma gli fece recapitare un biglietto di scuse col quale lo invitava a raggiungerlo a casa sua il venerdì successivo, cioè il 30, alle tre del pomeriggio[2].
Lunedì 26 Giorgio gli rispose **(seconda lettera)** che si sarebbe recato da lui venerdì alle tre con l'intenzione di passare l'intero pomeriggio e la serata insieme e proponendogli di cenare nella sua abitazione di rue de Chaillot perché il fratello e la madre desideravano fare la sua conoscenza. Promette poi che avrebbe cercato di essere presente mercoledì 28 al pomeriggio letterario che si teneva ogni settimana in casa dell'amico, ma prega, qualora non gli fosse stato possibile, di scrivergli un biglietto per dire se accettava l'invito a cena. Anche questo impegno è confermato nell'agenda, dove il poeta annota per venerdì 30 gennaio: "Chirico dîner". Dopo aver chiesto informazioni sulle sue preferenze alimentari, "cosa – sottolinea – molto importante", Giorgio aggiunge di aver creato negli ultimi tempi alcuni dipinti che gli danno grande gioia, uno soprattutto, che si intitola *L'Énigme d'une journée*:

Ho costruito in questi ultimi tempi dei quadri che mi hanno dato gioie molto pure ...
Ce n'è uno soprattutto che penso di esporre agli Indipendenti e col quale credo di aver raggiunto una meta molto lontana. Così lontana che quando lo guardo ora che è finito mi dà l'impressione di essere stato dipinto da qualcun altro, in un altro tempo o in un altro mondo, e altre impressioni ancora più bizzarre, [così] profonde che non posso descriver[le], basta, lo vedrete. Il titolo di questo quadro è L'Énigme d'une journée.
E conclude così:

Ho la ferma certezza che la vostra amicizia mi sarà preziosa nella vita; tra tutte le persone che ho conosciuto qui a Parigi come in Italia e in Germania voi siete la più intelligente; prendo la parola intelligente nel suo senso più largo, beninteso. Siete il solo col quale io possa parlare liberamente e dire delle cose che una sorta di pudore mi impedisce di dire ad altri, ed è una grande sofferenza tenerle chiuse dentro di me; è vero che c'è la pittura ma ...
Arrivederci caro amico. A mercoledì o in ogni caso a venerdì [...].

Parlando di "gioie molto pure" Giorgio si esprime più o meno con le stesse parole che nelle *Memorie*, con forti intenti ironici, avrebbe attribuito a Brancusi (p. 1).
É normale che Giorgio si sentisse in sintonia con una persona del livello di Apollinaire, ma la lettera ci conserva la prima delle tante patenti di intelligenza che de Chirico avrebbe distribuito con generosità nel corso della sua vita, da Paul Guillaume a Soffici, da Carrà a Papini, fino a Isabella Far, confermando un carattere ingenuo e adulatore. Tanto intuitivo e profondo quanto privo di lucidità ed equilibrio, e gli s'innamorava a prima vista delle persone che lo colpivano e che potevano tornargli in qualche modo utili. A questi colpi di fulmine, che spesso lo inducevano a esprimersi in modo esaltato e sopra le righe, potevano seguire, alla prima delusione, o alla minima avvisaglia che le cose non fossero esattamente come se le era immaginate, espressioni disperate o amarissime, e il primitivo amore poteva di colpo tramutarsi in odio o in totale freddezza.

2 *Ancienne Collection Guillaume Apollinaire*, Paris, Hôtel Drouot, 22 avril 1994, ad lot 8: "après déjeuner Giorgio de Chirico 9 rue Campagne Première. Comptoir d'Escompte coupons chèques. Déjeuner Veillet à l'Intran. Midi 1/4. Roger de la Fresnaye 3h 3h 1/2". La nota molto abbreviata significa che quel giorno Apollinaire doveva vedere de Chirico dopo pranzo nel suo studio di rue Campagne-Première, ma doveva anche recarsi alla Banca di Sconto per prendere delle cedole e un libretto di assegni, incontrare per pranzo alle 12 e un quarto alla redazione de "L'Intransigeant", detto anche L'Intran, il pittore Alfred Veillet (di cui parlerà in termini elogiativi nelle recensione al Salone su "L'Intransigeant" del 4 marzo: G. Apollinaire, *Oeuvres en proses complete*, II, Gallimard, Paris 1991, p. 649) e vedere tra le tre e le tre e mezza il pittore Roger de la Fresnaye. Gli impegni erano troppi e quello con de Chirico saltò.

Figura 1.

Le due versioni, riprodotte in scala, de *L'Énigme d'une journée*: a sinistra la prima, cm 83 x 130, eseguita nella seconda metà di gennaio del 1914 (Museo dell'Università di San Paolo, Brasile); a destra la seconda, cm 185 x 140, iniziata il 31 gennaio e terminata prima del 14 febbraio (Museum of Modern Art, New York)

La sera di sabato 31 gennaio (**terza lettera**) de Chirico scrive di aver iniziato un grande quadro di cui il poeta aveva visto il giorno prima il disegno. Apollinaire aveva infatti passato l'intero pomeriggio di venerdì con lui. Dall'abitazione di boulevard Saint Germain 202, dove Giorgio era arrivato puntuale alle tre del pomeriggio, i due si erano spostati nello studio di rue Campagne-Première, per poter vedere ancora con la luce gli ultimi quadri e i disegni, ed erano poi andati a cena in rue de Chaillot 43, attesi da Gemma e Alberto. Di questo pomeriggio si possono ricostruire persino gli orari perché nella cartolina del 21 gennaio Giorgio si era raccomandato che Apollinaire non arrivasse troppo tardi, dato che già alle quattro la luce nello scantinato dell'atelier cominciava a essere molto bassa. Tra le sei e le sette di sera al massimo, secondo gli usi di allora, saranno arrivati in rue de Chaillot per la cena.

In studio, dunque, de Chirico gli aveva mostrato il disegno preparatorio di una grande composizione che il giorno dopo aveva trasferito a carbone sulla tela con il sistema della quadrettatura e fissandola con l'apposita vernice, come usava fare allora. L'abbozzo in grande gli aveva fatto un'impressione ancora maggiore del disegno, infatti gli scrive: "Ho cominciato oggi il grande quadro di cui voi avete visto ieri il disegno; vista così, sulla grande tela, l'immaginazione che ho avuto mi fece un effetto ancora più strano e imprevisto". Da questa e dalle lettere successive sembra si possa concludere che Giorgio aveva realizzato in rapida successione due quadri ai quali sembra avesse dato lo stesso titolo, L'*Énigme d'une journée*. Il primo dei due, di cui parla nella lettera del 26 gennaio, era orizzontale e misurava cm 83 x 130, il secondo, iniziato la mattina di sabato 31, era verticale e molto più grande (cm 185,5 x 140)[3] (Fig. 1). Per essere precisi, non esiste una prova certa che il "grande quadro" iniziato da de Chirico il 31 gennaio fosse proprio questa seconda versione de L'*Énigme d'une journée*, ma io lo ritengo sicuro. A rigor di termini potrebbe anche trattarsi de *La Gare Montparnasse*, l'unica altra tela del 1914 di analoghe dimensioni (cm 140 x 184,5). Ciò che tuttavia mi

3 Il più piccolo dei due conserva il telaio originale col titolo autografo, quello più grande è da sempre conosciuto con questo titolo.

induce a escludere questa possibilità è, da un lato, il fatto che Apollinaire accenni sia pure indirettamente a *La Gare Montparnasse* solo in uno scritto del 25 maggio[4], ma soprattutto la constatazione che de Chirico lavorava per cicli tematici esaurendoli di volta in volta e che i dipinti metafisici con lo stesso titolo, o quasi, sono molto rari, sempre coevi e accomunati da almeno un elemento iconografico, come la ciminiera rossa delle due versioni de *La Surprise* o il manichino femminile di *Le Tourment du poète* e L'*Ennemie du poète*.
La Gare Montparnasse, i cui primo schizzo risale all'inverno 1913-14, penso sia stato dipinto in marzo o aprile.
Si trattava dunque di due "enigmi sabaudi e cavouriani" che proseguivano il ciclo della statua maschile come controparte di Arianna iniziato alla fine del 1912 e sviluppato fino a quel momento in due sole opere: L'*Arrivée* (1912) e la seconda versione de *La Surprise* (1913), regalata a Maurice Raynal. La figura maschile, sotto varie forme, non scompare dai quadri di de Chirico, ma non sarà più una vera e propria statua ambientata in una piazza o comunque in uno spazio urbano ben percepibile.
Il disegno preparatorio visto da Apollinaire non esiste più, ma diversi disegni databili dall'estate all'autunno del 1913 sviluppano in vari modi il tema della statua dell'uomo politico e del militare nelle più diverse ambientazioni cittadine, e si congiungono nell'inverno e all'inizio del nuovo anno con gli schizzi che ci mostrano le prime composizioni ispirate alla solitudine dei segni. Tra questi disegni ve n'è uno che, per il particolare dell'orologio a sinistra, si apparenta strettamente allo studio de *La Conquête du philosophe* (vedi Fig. 3). Pur essendo intitolato L'*Énigme d'une journée,* questo schizzo è solo in vago rapporto con la grande composizione verticale che aveva lo stesso titolo (Fig. 2). La mescolanza degli elementi iconografici testimoniata dai disegni nell'arco di diversi mesi e l'affiorare del nuovo titolo nel momento in cui de Chirico probabilmente poneva mano a *La Conquête du philosophe* ci ragguaglia sulla lunga gestazione di questi temi torinesi e sulla varietà delle "immaginazioni" tra cui l'artista doveva selezionare i soggetti da tradurre su tela.

Figura 2.
L'Énigme d'une journée, inverno 1913-1914, disegno (Musée Picasso, Paris)

Il quadro più piccolo, orizzontale, rappresenta una vastissima piazza vuota col muro e il treno sbuffante sullo sfondo, una torre intonacata di bianco, del tipo "mausoleo arcaico", e una ciminiera rossa. In mezzo, un militare di bronzo su un basso zoccolo marmoreo mostra di spalle la sua sagoma nera appoggiata alla sciabola e con tre palle di cannone al piede.
L'altro quadro, più grande e verticale, essendo appartenuto ad André Breton, ebbe un ruolo importante nel definire l'immagine surrealista della "città di sogno" ed è quindi più famoso del precedente: lunga fuga di arcate sulla sinistra, grande spazio deserto delimitato in fondo da un muro e tagliato in diagonale da una spessa ombra scura, dalla quale emerge una statua di Cavour, ben riconoscibile dagli occhiali rotondi e in posa oratoria col braccio destro teso in avanti. Un carro da trasloco, simile a una bara adagiata sul terreno, e due ci-

4 Apollinaire 1991, cit., *Œuvres*, II, p. 729.

miniere scure, sproporzionate e altissime, gettano un tono sinistro su tutta la composizione. Nella lettera in cui racconta di aver iniziato questo quadro, probabilmente senza ancora sapere quale titolo gli avrebbe dato, Giorgio dichiara di voler fare una mostra nel suo studio, prima dell'apertura del Salone degli Indipendenti, per far vedere i suoi ultimi quadri, e nello stesso tempo promette ad Apollinaire di portargli, "un de ces jours", *L'Énigme d'une journée,* cioè il dipinto appena terminato di cui parlava nella lettera del 26 gennaio. Parla poi di un quadro destinato a Marie Laurencin, per il quale aveva pensato al titolo *Mystère d'un moment*[5].

Si trattava molto probabilmente di due regali, tanto più che poco dopo gli domanda, "in cambio dei quadri che vi ho regalato", di dedicargli una delle poesie che stava per pubblicare in volume. Apollinaire possedeva già *La Grande tour* del 1913, che gli era stata donata in occasione dei suoi primi articoli e questo *Énigme d'une journée* doveva essere un secondo regalo. Più tardi, nella primavera del '14, avrebbe ricevuto anche il suo famoso ritratto come "homme cible".

Anche il quadro per Marie Laurencin doveva essere un dono: che Apollinaire avesse comprato un quadro per la sua ex amica, nel cui amore ancora sperava, è poco probabile; che de Chirico glielo avesse regalato è invece molto più verosimile, ma forse si trattava solo di una promessa, perché un quadro con quel titolo, il cui senso viene poi dettagliatamente spiegato nel corso della lettera, non lo si conosce e in genere non si conoscono opere di de Chirico appartenute a Marie Laurencin.

D'altronde non era la prima volta che, in cambio di un semplice favore o di due righe di menzione su un giornale, Giorgio invitava un critico a scegliere liberamente un quadro tra quelli che aveva in studio. Lo aveva fatto anche all'inizio di novembre del 1913, quando Maurice Raynal, in cambio di una brevissima anticipazione sul "Gil Blas" dei suoi invii al Salon d'Automne, si era portato via un capolavoro come la seconda versione de *La Surprise*[6].

Che questi regali ad Apollinaire e alla sua amica siano stati effettivamente fatti, oltre che promessi, è relativamente poco importante (anche le lettere del periodo ferrarese documentano altri regali e promesse di opere in omaggio in cambio di un po' di aiuto e di interessamento). Quel che più conta è constatare un'attitudine molto generosa da parte di un uomo che, da quel che sappiamo, era piuttosto parsimonioso se non quasi avaro. Una generosità impulsiva che rivelava un gran bisogno di essere amato e accettato, come se dovesse comprarsi persino la stima delle persone che già lo apprezzavano. Slanci di cui più tardi si sarebbe talvolta rammaricato pubblicamente.

In chiusura Giorgio esprime il desiderio di conoscere Marie Laurencin, che evidentemente non aveva ancora incontrato, assicura la sua presenza nella mansarda di Saint Germain per il prossimo mercoledì pomeriggio e dice che sta aspettando "con impazienza" l'arrivo di un mercante di cui Apollinaire gli aveva parlato [Alfred Flechtheim di Düsseldorf di cui si parla nella lettera successiva]: "mi sarebbe molto necessario in questo momento e darebbe un grande sviluppo al mio lavoro".

La **quarta lettera**, genericamente datata dagli editori "fin janvier 1914", è stata scritta di domenica, come documenta l'intestazione della carta, ed è di poco successiva alla precedente perché in essa de Chirico si scusa per non aver ancora portato il quadro promesso, in quanto intende esporlo nel proprio studio *pendant quatre jours (de samedi à mardi pro-*

5 "parce que les différentes choses qui y sont représentées apparaissent dans tout l'imprévu de certains moments où l'essence intime des objets nous apparaît dans toute sa réalité métaphysique".

6 Il quadro (Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica* Leonardo, Milano 1997, p. 184, B41), oggi collezione Leon Black, New York, misurava cm 130 x 41. La lettera del 3 novembre 1913 che documenta l'offerta di de Chirico è pubblicata da Willard Bohn, *de Chirico's early years in Paris*, "The Burlington Magazine", Vol. CXLV, n.1206, September 2003, p. 652. La segnalazione di Raynal uscì puntuale il 7 novembre, otto giorni prima del vernissage del Salone, dando a Giorgio la soddisfazione di essere annoverato tra i pittori più importanti, i cui quadri venivano segnalati in anticipo.

chain) avec les autres peintures nouvelles que j'ai, e aggiunge: J'espère cher ami que vous écrirez quelque chose dans L'Intransigeant *et* Les Soirées de Paris *à propos de ces peintures. J'espère d'ailleurs que vous viendrez dans mon atelier voir cette petite exposition car il [y] aura encore trois tableaux que vous ne connaissez pas.*

È chiaro che la lettera va datata domenica 8 febbraio: sabato 31 Giorgio aveva promesso di portare il quadro ad Apollinaire "un de ces jours" e quindi non può trattarsi della domenica appena successiva, ma di quella seguente. Questo ci permette di datare la breve mostra nell'atelier da sabato 14 a martedì 17. Pochi giorni dopo, venerdì 20, de Chirico avrebbe portato i quadri al Salone, come si apprende dall'ultima missiva.

La lettera si chiude con l'auspicio di poterlo incontrare al solito mercoledì e con la preghiera di avvertirlo con un biglietto da recapitare a casa qualora "il mercante di Düsseldorf" dovesse recarsi nel suo atelier. Il mercante è Alfred Flechtheim (1878-1937), che aveva appena aperto la sua prima galleria nella capitale della Renania-Vestfalia.

La prima parte della lettera era stata invece dedicata a protestare per la critica rivolta da André Salmon ai titoli dei suoi quadri e appena apparsa sulla rivista "Montjoie!"[7]. A questo proposito Giorgio chiede che l'amico scriva qualcosa in sua difesa nel prossimo numero delle "Soirées":

Cela servira à mettre mon nom un peu en vue et en même temps à changer peu[t-]être l'opinion que M. Salmon a de mon intelligence.

Quali erano i tre quadri che Apollinaire ancora non conosceva?

Anzitutto il grande quadro iniziato sabato 31 gennaio e che domenica 8 doveva essere già quasi finito. Cosa che ci chiarisce anche i tempi di esecuzione di de Chirico in quel periodo: il dipinto misurava infatti 185,5 x 139,7 centimetri e se fu esposto in studio il 14 doveva aver richiesto al massimo una decina di giorni di lavoro e due o tre per asciugare. Gli altri dovevano essere *La Promenade du philosophe* e *La Conquête du philosophe*, i due dipinti conclusivi, e i soli datati 1914, del primo ciclo di quattro opere dedicate alla "solitudine dei segni". Nella visita di venerdì 30 gennaio probabilmente Apollinaire non li aveva visti, o perché non erano del tutto finiti, o perché quell'ora passata in studio prima del buio quasi totale era stata dedicata soprattutto ai due *Énigmes d'une journée* (Fig. 3).

La mostra in studio, per quanto di brevissima durata, fu vista dai critici più importanti perché Giorgio, sia per la sua generosità sia per il suo effettivo valore, era ormai sotto i riflettori. Tra coloro che la visitarono vi fu sicuramente Raynal, invitato personalmente con una lettera del 15 febbraio:

Dimanche / Mon cher ami, Voulez-vous voir quelques toiles que j'ai peintes cet hiver et que j'expose dans mon atelier? Vous seriez

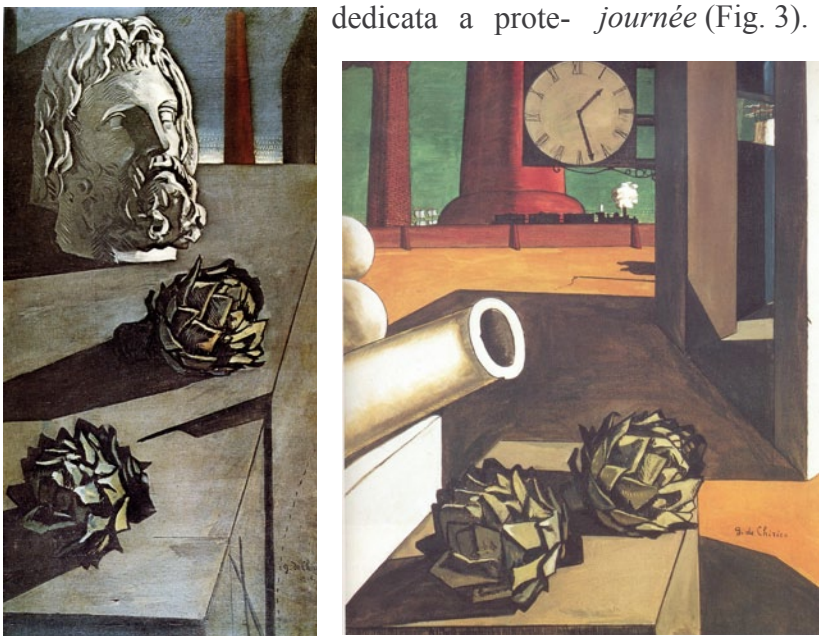


Figura 3.
Da sinistra: *La Promenade du philosophe* (cm 135 x 64), collezione privata, Parigi, e *La Conquête du philosophe* (cm 125,8 x 100,3), The Art Institute of Chicago, dipinti nel gennaio del 1914.

7 André Salmon, *Le Salon d'Automne*, in "Montjoie!", nn. 11-12, Novembre-Décembre 1913. Da questa lettera apprendiamo che la rivista era uscita con oltre un mese di ritardo.

bien aimable de venir demain ou mardi; mercredi ce serait trop tard parce que je dois apporter trois tableaux aux "Indépendants". Je suis à mon atelier de 10h à 12h et de 2h à 4h1/2. Confiant en votre amabilité je vous attends. Mes respects à votre charmante amie. Bonne poignée de main votre / Georgio de Chirico[8].

La **quinta e ultima lettera**, è intestata "Samedi" e fu scritta sabato 21 febbraio. De Chirico informa Apollinaire di aver portato "ieri" al Salone degli Indipendenti tre quadri (la ricevuta con i titoli è conservata nel taccuino Eluard-Picasso) e dice di non aver portato quello grande temendo che fosse esposto male a causa delle sue dimensioni[9]. Gli chiede di usare la sua influenza presso la commissione di allestimento "pour que mes peintures ne soient pas trop sacrifiées, réunies ensemble autant que possible et placées dans une compagnie pas trop ridicule", e dice che per il momento si trovano nella Sala IX ma non sa se sarà quello il posto dove verranno esposte.

Apprendiamo poi che Apollinaire era stato a visitare la breve mostra allestita nello studio tra il 14 e il 17 febbraio, perché de Chirico gli chiede se ha intenzione di parlarne su "L'Intransigeant". Il poeta parlerà nuovamente di lui, ma subito dopo l'apertura del Salone, sia sul giornale sia sulle Soirées. Da una breve citazione apparsa il 18 febbraio nella rubrica Les Arts del "Gil Blas" (p. 4: in un'anteprima dei principali invii al Salon des Indépendants vengono citate "de M. G. de Chirico, deux grandes compositions mystérieuses et raffinées")[10] capiamo che anche altri critici avevano vistato la breve esposizione nello studio, e tra questi Luis Vauxcelles[11] del "Gil Blas". A questi visitatori de Chirico disse che avrebbe sicuramente inviato al Salone *La nostalgie de l'infini* (1912, cm 135,5 x 64,8) e *Les Joies et les énigmes d'un heure étrange* (1913, cm 83,7 x 129,5); per il terzo quadro non aveva ancora preso una decisione ed era incerto tra le due versioni de *L'Énigme d'une journée*. Si decise solo all'ultimo momento e scelse la prima versione, quella orizzontale, per via delle dimensioni (cm 83 x 130) più equilibrate rispetto agli altri due quadri: la parete avrebbe avuto due quadri orizzontali della stessa dimensione e un quadro verticale che in altezza misurava solo qualche centimetro in più degli altri due in larghezza (Fig. 4).

La lettera si conclude con queste frasi:

Se vedete il signor Iribe vi prego di dirgli che

Figura 4.
La parete di de Chirico al Salon des Indépendants del 1914, da sinistra: *Les Joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913, *La Nostalgie de l'infini*, fine 1912, *L'Énigme d'une journée n.1*, gennaio 1914

8 Bohn 2003, cit. p. 652.
9 I quadri esposti furono dunque *La nostalgie de l'infini* (1912), *Les Joies et les énigmes d'un heure étrange* (1913) e la prima versione, orizzontale e meno grande, de *L'Énigme d'une journée* (1914), tre tele quasi delle stesse dimensioni, due orizzontali e una verticale.
10 Tutte le annate del "Gil Blas" sono consultabili on line sul sito *Gallica* della Bibliothèque Nationale de France.
11 Il pezzo non è firmato, ma Vauxcelles era il titolare della rubrica, e soprattutto la fraseologia echeggia quella già da lui usata altre volte per de Chirico.

ha torto a fare l'inafferrabile con persone che non hanno alcuna intenzione di afferrarlo. Ad ogni modo lo trovo più maleducato che inafferrabile.
Al momento voi siete la mia sola consolazione. Ve lo dico come lo direi a una donna di cui fossi innamorato. Abbiamo parlato ieri sera, con mio fratello, a lungo di voi. Vi stringo cordialmente la mano.

Non sappiamo a quale episodio specifico faccia riferimento de Chirico a proposito di Paul Iribe (1883-1935), decoratore e disegnatore di moda di origine basca, già allora notissimo in quanto collaboratore del famoso couturier Paul Poiret.

Conclusioni

Ci sono rimaste solo cinque lettere di de Chirico ad Apollinaire del periodo parigino, tutte distribuite nell'arco di un solo mese, dal 21 gennaio al 21 febbraio del 1914. Ciò conferma da un lato l'assoluta casualità della loro conservazione e dall'altro che dovevano essercene molte altre: è infatti poco credibile che in una relazione sviluppatasi a Parigi in modo continuato dalla primavera inoltrata del 1913 alla fine di agosto del 1914 (Apollinaire partì per il fronte il 3 settembre) i due si siano scambiati delle lettere solo in quel brevissimo arco di tempo, e con quella frequenza. Ciò indica anche che la datazione delle lettere rimaste non porta nessun contributo per stabilire correttamente quando i due si siano conosciuti. Ugualmente casuale sembra la conservazione delle lettere del periodo ferrarese.
L'importanza di queste carte, oltre al fatto che permettono di costruire una precisissima cronologia degli eventi e del lavoro di de Chirico nel mese che precede il secondo Salone degli Indipendenti al quale egli partecipò a Parigi, consiste soprattutto nel fatto che esse ci confermano attitudini dell'artista che gli furono poi dannose e che sono documentate anche da altri fatti. Tra queste: la continua *captatio benevolentiae* affettiva di un carattere fragile, sensitivo e insicuro; una sostanziale incapacità di capire l'indole e l'affidabilità delle persone, così come di giudicare con equilibrio il valore della propria opera e quindi di difenderla. Incapacità che lo induceva quasi a barattare i suoi quadri (sotto forma di regalo) per poche lodi, o a cederli – come accadde con Paul Guillaume – con contratti assolutamente svantaggiosi. Non che Giorgio non fosse cosciente della propria grandezza, anzi, talvolta lo era in modo estremo e quasi esagerato, ma non sapeva difendersi con lucidità perché i suoi scompensi di carattere affettivo prendevano il sopravvento.
La sua avventata prodigalità è solo in parte spiegabile col fatto che egli doveva allora sottostare alle dure leggi del mercato in quanto ancora poco conosciuto: è vero invece che la sua ingenuità fu alla base di molti problemi che si sarebbero verificati in futuro.
Infine, come de Chirico stesso ricorda nelle *Memorie*, le lettere confermano che a quell'epoca egli fu un assiduo frequentatore dei mercoledì artistico letterari che si tenevano nel salotto di boulevard Saint Germain. Ultime importanti informazioni sono quelle che ci permettono di ricostruire quali furono esattamente i tre quadri esposti al Salone, di invertire la cronologia dei due *Énigmes d'une journée*, di venire a conoscenza di una seconda piccola mostra personale nello studio dopo quella dell'ottobre del 1913, e di stabilire che Alberto Savinio conobbe Apollinaire, presentatogli da suo fratello, solo il 30 gennaio del 1914.
Un problema rimane aperto, ed è quello della prima versione de *L'Énigme d'une journée*, che de Chirico sembra aver promesso in regalo ad Apollinaire. Subito dopo la chiusura del Salone degli Indipendenti, dal 16 maggio al 27 giugno, la Galerie Georges Giroux di Bruxelles espose una selezione di opere provenienti dal Salone[12]. In genere le opere erano le stesse già esposte a Parigi, ma di de Chirico non figura più *L'Énigme d'une journée*, sostituito da un *Le Retour* che rimane a tutt'oggi un dipinto sconosciuto. De Chirico aveva mantenuto la sua promessa e portato in dono il quadro ad Apollinaire. Nella prima metà degli anni Venti fu ceduto, probabilmente dalla vedova di Apollinaire, Jacqueline, alla pittrice modernista brasiliana Tarsila do Amaral.

12 *Œuvres du Salon des Artistes Indépendants*, Bruxelles, Galerie Georges Giroux, du 16 mai au 27 juin 1914.

Nicol M. Mocchi

*Alberto Savinio, enigmatica origine di uno pseudonimo: una nuova ipotesi**

* *Desidero ringraziare Paolo Baldacci, Paola Italia, Gerd Roos e Martin Weidlich per la paziente rilettura e i preziosi consigli nella stesura di questo saggio.*

L'opinione che Alberto Savinio (pseudonimo di Andrea Francesco Alberto de Chirico, Atene 25 agosto 1891-Roma 5 maggio 1952) abbia desunto il suo nome dal traduttore e editore francese Albert Savine (Aigues-Mortes 20 aprile 1859-Parigi 6 giugno 1927), è così radicata nei regesti critici, da essere ormai accettata da gran parte degli studiosi. In effetti, tutte le fonti storiografiche riportano, sia pure con minime varianti, la stessa versione: il giovane e ambizioso Alberto de Chirico, alle prese col suo debutto come scrittore e musicista nel circolo delle "Soirées de Paris" nel mese di aprile del 1914, si sarebbe deliberatamente impadronito, italianizzandolo, del nome di un poligrafo francese dai trascorsi piuttosto burrascosi[1].

L'intenzione di Alberto era di distinguere la propria identità di letterato e artista da quella del fratello pittore Giorgio, il cui nome cominciava già a circolare negli ambienti culturali parigini. Voleva proporre un'immagine di sé del tutto autonoma, con un nome che suonasse bene, senza essere storpiato (lo "Sciricò" su cui protestava pure Giorgio), nella lingua del Paese in cui si apprestava a operare come artista[2].

Sappiamo che negli anni a venire Savinio avrebbe attribuito ai nomi, e quindi anche ai soprannomi e alla loro scelta, una valenza simbolica fatidica, quasi divinatoria, in grado di influire sul destino delle persone (e celebri sono i suoi alter ego Aniceto, Nivasio Dolcemare, Il signor Dido, Innocenzo Paleari, ecc.), come è dato leggere in numerosi passi della sua opera letteraria[3].

"Io ho così poca fiducia nel potere magico del nome e del cognome", confessava commentando la *Città del Sole* di Campanella (1944), "che mi sono cambiato l'uno e l'altro". Per poi sconfessarsi, lo stesso anno, nel suo saggio su *Maupassant e l'altro*: "Il destino di noi uomini 'civili' è nei nostri nomi e nei nostri cognomi", precisava Savinio:

1 Il primo articolo firmato "Albert Savinio" è *Le drame et la musique*, "Les Soirées de Paris", a. III, n. 25, 15 aprile 1914, pp. 240-244. Confronta anche la cartolina del 18 maggio 1914 in cui Giorgio de Chirico scriveva all'amico Fritz Gartz: "Ich schicke Ihnen eine Revue 'Les Soirées de Paris'. Es ist die Revue der modernen Bewegung in Malerei, Dichtung und Musik. Der letzte Artikel ist meines Bruders der als Komponist den Namen von *Savinio* hat." ("Metafisica", 2008, nn. 7/8, p. 571). Lo pseudonimo "Alberto Savinio" compare anche sul dattiloscritto *Deux Amours dans la nuit. Ballet en Deux Actes & Six Tableaux* datato "Paris, Novembre 1913" ma è stato aggiunto a matita in un secondo tempo (Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux, Fondo Savinio, AS. Lib. 5).

2 A tal proposito cfr.: "lo Sciricò che viene pronunciato de Chirico", Giorgio de Chirico, *Commedia dell'Arte moderna* (1945), in *Scritti/I. 1911-1945 Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 401; e le *Memorie della mia vita* di de Chirico: "alla fine del balletto il pubblico plaudente cominciò a gridare: 'Sciricò! Sciricò!'" (Astrolabio, Roma 1945, p. 194). Sulla fortuna parigina di de Chirico nel 1913 rimando ancora alle sue *Memorie* (1945), cit., p. 103: "Vedevo che l'interesse per la mia pittura aumentava; vedevo che le riviste ed i giornali riproducevano le mie opere; riscuotevo un po' di soldi e di complimenti; ero felice".

3 Sul significato del nome si vedano alcuni articoli di Alberto Savinio: *Come nascono i nomi*, "La Stampa", 8 febbraio 1934; *Importanza del nome*, "La Stampa", 8 maggio 1940: "Dalla fede nella potenza del verbo, gli Egizii trassero la grande importanza del nome […]. Per gli Egizii, il nome era parte integrante del Ka dell'individuo, costituiva in certo modo la sintesi psichica di Lui, riassorbiva tutta la sua forza magnetica. […] per vietare che nemici potessero servirsene per attentare al Ka e distruggerlo, l'egizio nascondeva il proprio nome sotto un soprannome" (ora in *Torre di guardia*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 205-206, qui p. 205); *Il nome*, "Corriere della Sera", 26 dicembre 1949.

"Molto rari gli uomini che non 'somigliano' al loro nome e al loro cognome. Molto rari gli uomini il cui destino non è scritto nel loro nome e prescritto nel loro cognome"[4].

A questo proposito c'è un brano illuminante sul Pulci - del quale Savinio apprezzava la pirotecnia linguistica, pur contestandogli di non avere quella genialità intuitiva tipica dei "grandi" - che ci conferma quanto egli fosse convinto delle implicazioni sociali, politiche e ideologiche del nome che ciascuno portava: "Per sfuggire alla fatalità del nome", scriveva Savinio, "certuni si coprono di uno pseudonimo; e traggono questo scudo, questo domino, dal mondo ideale"; e proseguiva col suo tipico estro ironico: "In nessun altro, quanto Luigi Pulci, è più stretta somiglianza tra uomo e nome. […] Non sentì bisogno di cambiarlo. Vuol dire che non sentiva bisogno di nascondersi. Poteva farsi un nome geografico, come usava nel suo tempo. Chiamarsi Luigi da Firenze, dato che a Firenze egli era nato il 15 agosto 1432. Invece no: continuò a chiamarsi Luigi Pulci. Che è un nome meschino. Accettò la 'sorte' del proprio nome. Accettò la meschinità del proprio nome. Vuol dire che tra sé e il nome, tra il proprio nome e la propria poesia, non sentiva sproporzione. E, infatti, sproporzione non c'è. Tutto in Luigi Pulci è Pulci"[5].

Per non subire passivamente il proprio destino, ma circonfonderlo invece dei migliori auspici, Savinio decise di appropriarsi di un *nom de plume* secondo una strategia identitaria precisa, forse incoraggiata da Apollinaire o dal cerchio di amicizie tessute attorno all'amico poeta (che a sua volta si chiamava Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky)[6]. Ma è lecito domandarsi con quali intenzioni un artista così colto, così ansioso di cambiamento come lui, dovesse ricorrere al cognome di Albert Savine - giacché il nome, per quanto terzo nell'atto di battesimo, era quello con cui veniva abitualmente chiamato in famiglia -, un letterato francese piuttosto irrilevante, convinto antisemita e apparentemente sprovvisto di un messaggio forte, innovativo, in ambito culturale.

A ripercorrere la breve carriera di questo poligrafo francese (fondatore di una casa editrice poi caduta in rovina; traduttore di opere letterarie, specie inglesi, molto apprezzate nei circoli artistici parigini), non mi pare vi si trovi nulla, salvo forse le traduzioni di De Quincey e di pochi altri, di così determinate da aver attratto il giovane Savinio al punto di attuare una specie di "gioco di ruolo" (peraltro così definitivo e radicale da esser adottato anche dai figli, indipendentemente dagli atti anagrafici)[7]. Se è

4 Cfr. il commento di Savinio a *La città del Sole* di Tommaso Campanella, Colombo, Roma 1944, p. 141; *Maupassant e l'altro* (1944), Adelphi, Milano 1975, p. 126, nota 100.

5 Savinio, *Luigi Pulci* (1951), in *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Classici Bompiani, Milano 1989, pp. 1343-1364, qui p. 1344.

6 Così Savinio: "Si chiamava Guglielmo Apollinaire Kostrowizki, ma per rendere più chiara la sua firma e toglierle il barbarico del cognome Kostrowizki, aveva promosso a cognome il suo nome Apollinaire, che per un poeta sembra fatto su misura" (*Nuova Enciclopedia,* sotto la voce *Apollinaire*, Adelphi, Milano 1977, pp. 45-49, qui p. 46).

7 Jean-Louis Albert Savine fondò a Parigi l'omonima casa editrice "Nouvelle Librairie parisienne, Albert Savine éditeur", che però chiuse presto i battenti, nel 1897, a causa di numerosi scandali che lo coinvolsero (scontò un periodo in carcere per aver pubblicato un dossier sulla deputata Numa Gilly), e del conseguente crollo finanziario. Si diede quindi alla traduzione, scoprendo diversi talenti letterari e promuovendone altri, specie inglesi, molto amati dagli artisti parigini (tradusse i libri di R. L. Stevenson, R. Kipling, A. Conan Doyle, O. Wilde e soprattutto i *Souvenirs autobiographiques du mangeur d'opium* di Thomas de Quincey, oltre al teatro di H. Ibsen e A. Strinberg). Compirà, infine, per conto di Louis Michaud un colossale lavoro storiografico che verrà pubblicato in trentasei volumi nella *Collection historique illustrée* (1906-1914). Per un profilo biografico su Albert Savine si vedano in particolare: *Mort d'Albert Savine*, "Mercure de France", 1 luglio 1927; L. Borel du Bez, *Albert Savine 1859-1927, éditeur, homme de lettres et historien*, Impr. Éditeurs Jean, Gap 1928; J.-D. Wagneur & Françoise Cestor, *Savine, Albert* in *Dictionnaire encyclopédique du Livre*,Vol. 3, Cercle de la Librairie, Paris 2007, pp. 667-668. Albert Savine dirigeva la "Bibliothèque Antisémitique", una nota collana di pubblicazioni antisemite, tra cui *La France juive* di E. Drumont (1886) e *Les Brigandages historiques* di A. Chirac (1888). Non esiste a tutt'oggi uno studio specialistico che prenda in considerazione nel suo insieme il rapporto di Savinio con la cultura ebraica e soprattutto il suo non infrequente riferirsi, negli scritti degli anni 1915-1925, ai complessi problemi di natura sociale, etica e politica suscitati da sionismo e antisemitismo. Ritengo quindi impossibile giudicare se il dichiarato antisemitismo di Albert Savine possa aver avuto un ruolo di qualunque genere nella scelta di uno pseudonimo che noi riteniamo comunque ispirato da altre fonti.

pur vero che nella Parigi del 1914, e nel mondo letterario frequentato da Savinio, il binomio "Albert Savine" avrebbe difficilmente eluso il richiamo a una figura alquanto conosciuta nella cerchia avanguardista, non si possono escludere aprioristicamente altre fonti, magari più vicine ai suoi gusti e al suo pensiero di quegli anni.

Appare piuttosto evidente che le origini di questa "leggenda", se di leggenda si tratta, vadano ricercate altrove o quantomeno ridiscusse nel quadro di un più ampio esame di spunti e di ipotesi inedite[8].

Figura 1. Scheda di catalogazione del libro preso in prestito da Savinio presso la Biblioteca Nazionale Braidense, 9 dicembre 1909

Alcuni materiali documentari recentemente riscoperti e studiati contribuiscono ad aprire nuovi spiragli sullo pseudonimo di Savinio. Si tratta dei registri dei prestiti librari delle biblioteche nazionali di Milano e di Firenze, frequentate dai due fratelli de Chirico continuativamente dal 1909 al 1911[9].

Del cosiddetto "cantiere intellettuale" inaugurato dai Dioscuri a Milano (Savinio vi approdò nel luglio del 1907; Giorgio lo raggiunse solo verso la fine della primavera del 1909, per poi trasferirsi entrambi a Firenze nella primavera del 1910), ha scritto brillantemente Paola Italia, sviluppando alcuni aspetti degli studi di Gerd Roos e di Paolo Baldacci sui loro primi interessi letterari e storico-filosofici. Basandosi sulle nuove scoperte librarie alla Biblioteca Nazionale Braidense, e sulle notizie sparse negli appunti autografi conservati nel Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, la studiosa ha potuto distinguere nell'itinerario formativo del minore dei due fratelli almeno tre filoni di ricerca: le letture funzionali alle opere musicali composte o progettate (Boito, il teatro di Maeterlinck, le biografie per il *Poema Fantastico*), quelle di formazione filosofica (Vico, Voltaire, Hegel, Bacone) e quelle di ordine linguistico-letterario (Pulci, Apollonio Rodio, Tirteo).

Tra le letture di tipo letterario figurava anche il celebre *remake* che Edmond Rostand aveva dedicato al fantasioso spadaccino-poeta seicentesco Hercule Savinien Cyrano de Bergerac, sicuramente letto da Savinio nel dicembre del 1909, come documentano i prestiti librari (Fig. 1).

Non si trattò, a dire il vero, di un incontro del tutto casuale: la commedia eroica in cinque atti, messa in scena per la prima volta al teatro della Porte-Saint-Martin di Parigi nel dicembre 1897, godeva di un'enorme fortuna, ed era presto diventata una delle pietre miliari della letteratura francese, capace di ispirare numerosi letterati, prosatori di teatro e poeti. Lo stesso Savinio dava un giudizio

8 Alcuni spunti interessanti sullo pseudonimo di Savinio si trovano nel saggio di Marco Sabbatini, *Alberto Savinio: anatomie d'un pseudonyme*, "Cahiers de la Faculté des Lettres", a. IV, n. 1, 1991, pp. 29-32.

9 Sulle letture milanesi si veda anzitutto il contributo di Paola Italia, *Leggevamo e studiavamo molto: Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922* (Atti del Convegno di Studi, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Scalpendi Editore, Milano 2011, pp. 11-23; sugli studi affrontati dai giovani Dioscuri a Milano e a Firenze è in corso di pubblicazione, a nome dell'autrice di questo saggio, *La cultura dei fratelli de Chirico*, *1909-1911*.

10 Si veda quanto scrisse Savinio nella cronaca teatrale dedicata a *I pompieri* (12 marzo 1938), ora in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1982, pp. 198-201, qui p. 199: "Il culto della bellezza, che è l'alimento principale del pompierismo, in Rostand non si vela […], ma si esprime liberamente, e in bei versi sonori e martellanti"; p. 200: "coloro che assieme con noi hanno assistito alcune sere fa, nel magnifico quadro dell'Argentina, al *Cirano di Bergerac* […], sono usciti da teatro convinti di essere abbeverati di poesia"; e ancora, *Nane, nana e nanino* (16 luglio 1938), in *Palchetti romani*, cit., pp. 266-269, qui p. 267: "chi ha sete di poesia aspetta che Gualtiero Tumiati riporti in giro *Cyrano de Bergerac*".

sostanzialmente positivo sull'opera di Rostand[10], soprattutto perché ne apprezzava il grande talento letterario e linguistico, pur mantenendo alcune riserve sul piano puramente poetico[11].

Il *Cyrano* di Rostand era per Savinio anzitutto un'alta prova di pompierismo letterario da cui pescare nel ricco flusso dei barocchismi linguistici e concettuali di stampo rabelaisiano; lo definiva uno stile "fertile, adorno, grazioso, arricciato, buccolato; pompierismo di gusto, di trovate, di battute spiritose, di galanteria; pompierismo 'geniale'" (*I pompieri* datato 12 marzo 1938), giudicato vincente rispetto alla retorica vuota e "spoetata" di cui abbondavano gli ambienti aristocratici e borghesi di fine Otto e primo Novecento[12].

"Fra gl'insegnamenti di cui ci è stata prodiga la rappresentazione del *Cirano*", scriveva ancora Savinio, "c'è di averci rivelato la vera funzione della rima, che non è, come tutti credono, di rendere il verso più bello e sonante, ma di far passare con eleganza e dignità, come Rossana e il Conte di Guiche sotto le spade dei cadetti di Guascogna, le sciocchezze più smaccate". E pure Rostand faceva esclamare al suo *Cyrano*: "Sì ... il Poeta s'impiglia nei suoi artifici, è il suo bello!"[13].

In uno scritto degli anni Trenta, Savinio rievocava persino un rocambolesco incontro con il figlio di Edmond Rostand avvenuto proprio nella "primavera del 1914", quando il "bel Maurizio", che a sua volta era poeta, precipitò dalle scalette che conducevano allo studiolo parigino di Apollinaire, cadendo ai suoi piedi; lo qualificava poeticamente come un "efebo radioso: occhi di gazzella, faccia cosmeticata, un fumo di riccioli rossi a sommo il capo, e nella voce la nasalità agreste del corno inglese […] non avemmo occasione di poi di rivedere il bel Maurizio. Ma non perdemmo le sue tracce"[14].

Ancor più del personaggio letterario creato da Rostand, a colpire la fantasia del giovane Savinio doveva però essere il vero Hercule Savinien Cyrano de Bergerac (Parigi, 6 marzo 1619-Sannois 28 luglio 1655), bollato come genio rissoso e solitario, un volto deturpato da un naso pinocchiesco, eppure capace di parlare ai suoi lettori "con esperienza e dottrina" come ricordava lo stesso Savinio[15]. (Fig. 2)

---

11 "Lo stesso giorno [di Apollinaire] morì anche Edmondo Rostand. Due giorni dopo, due funerali di poeti traversavano a passo d'uomo le strade di Parigi. Vestita da carnevale, la polacca seguiva il feretro del figlio. Agli ingenui che cercavano di confortarla, essa ribatteva: 'Mio figlio un poeta? Dite piuttosto un fannullone. Rostand: ecco un poeta!'", così Savinio nel capitolo dedicato ad *Apollinaire* (1934) dalla raccolta *Souvenirs*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 73-77, qui p. 77. Confronta anche quanto scrisse Giuseppe Ungaretti in una lettera a Giovanni Papini, s.d., ma da collocare nel settembre 1919, cit. in G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, Mondadori, Milano 1998, pp. 280-281: "oggi chi vive non è Lamartine o Hugo è Maurice de Guérin, non è Coppée è Rimbaud, non è Richepin è Laforgue, non è Rostand è Apollinaire; ho la sicurezza che anche per la mia patria verrà l'ora dell'intelligenza e della sensibilità, un po' meno grosse e solenni di quelle che la commuovono".

12 Cfr. Savinio, *Hermaphrodito* (1918), Einaudi, Torino 1977, p. 182.

13 Savinio 12 marzo 1938, cit., pp. 199-201. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 214.

14 Savinio, *Caterina Imperatore* (11 dicembre 1937), in *Palchetti romani*, cit., pp. 157-159, qui p. 157.

15 Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1944, p. 262: "Aristofane parlò degli uomini uccelli con eleganza attica, e Cyrano di Bergerac con esperienza e dottrina". Per una bibliografia essenziale degli studi critici sulla vita e l'opera di Savinien Cyrano de Bergerac si vedano in particolare: P.-A. Brun, *Savinien de Cyrano Bergerac: sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, Colin, Paris 1893; F. Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Cyrano de Bergerac, parisien (1619-1655)*, Champion, Paris 1921; M. Alcover, *La pensée phylosopique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Droz, Paris-Genève 1970; e il recente *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*, a cura di L. Calvié, Anacharsis, Toulouse 2004. In Italia si segnalano gli studi di Luciano Erba, tra cui *L'incidenza della magia nell'opera di Cyrano de Bergerac*, Vita e Pensiero, Milano 1959; e *Magia e invenzione. Note e ricerche su Cyrano de Bergerac e altri autori del primo Seicento francese*, Scheiwiller, Milano 1967.

Figura 2. *Ritratto di Savinien Cyrano de Bergerac* (XVII sec.), incisione di Le Doyen da un dipinto di Zacharie Heince

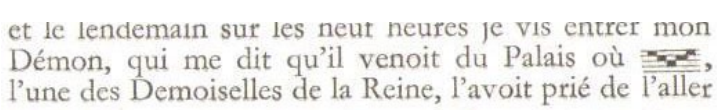
Intellettuale appassionato di Omero e Copernico, ma anche "Filosofo, fisico, poeta, schermidore, musico e viaggiator del cielo, di rime campione […] che tutto fu e fu niente", Savinien si arruolò nella compagnia delle guardie di Carbon, aggiungendo al cognome patronimico "de Bergerac" la qualifica nobiliare che gli consentì di assimilarsi alla aristocratica compagnia dei cadetti guasconi, distinguendosi come formidabile spadaccino[16]. Rimasto ferito durante un duello, Savinien lasciò la carriera militare per dedicarsi allo studio della danza, della musica, come anche della filosofia e della fisica, morendo appena trentaseienne nella più grande miseria (si legge nel *Cyrano* di Rostand: "Lavorare senza preoccuparsi di gloria e fortuna, per quel viaggio tanto pensato sulla luna!")[17].

Fosse anche solo per il profilo biografico di questo poliedrico spadaccino-poeta, sono già molti gli spunti che avrebbero potuto far breccia sulla mente giovane e vorace del "cadetto" Savinio, alla faticosa ricerca di una propria fisionomia artistica che si distaccasse da quella del fratello maggiore. Se si aggiunge poi il richiamo nel nome alla mitologia erculea, sembra ovvio un collegamento per simpatia a quei "muscolosi idealisti", tra i quali appunto l'Alcide, che iniziarono a purgare la terra dai mostri passando poi il loro compito agli artisti e ai letterati[18]. Non si dimentichi la successiva scelta di Savinio pittore di ritrarsi metaforicamente come Ercole bambino che ha appena strozzato i serpenti (dal disegno del famoso *Répertoire* di Salomon Reinach) accanto ai ritratti raggelati e come spaesati della madre Gemma e del padre Evaristo (Fig. 3)[19].

---

16 Rostand (1897) 2009, cit., p. 273. Il passo integrale, nell'edizione consultata da Savinio (Fasquelle, Paris 1900, p. 213), suonava: "Philosophe, physicien, Rimeur, bretteur, musicien, Et voyageur aérien, Grand riposteur du tac au tac, Amant aussi - pas pour son bien! - Ci-gît Hercule- Savinien De Cyrano de Bergerac Qui fut tout, et qui ne fut rien."

17 Ivi, p. 134; p.151: "Sono musicista, discepolo nel nome di Gassendi!". L'abate Pierre Gassend, detto Gassendi (Champtercier 22 gennaio 1592-Parigi 24 ottobre 1655) fu musicista, matematico, filosofo, teologo e astronomo, di cui Savinien seguì le lezioni. Notiamo poi che nella versione originale di *L'Altro Mondo* Savinien usava indicare alcuni nomi (come quello del re, del fiume, della principessa) con un segno grafico analogo a delle note musicali.


et le lendemain sur les neuf heures je vis entrer mon Démon, qui me dit qu'il venoit du Palais où l'une des Demoiselles de la Reine, l'avoit prié de l'aller

18 Savinio, *Nuova Enciclopedia*, sotto la voce *Tragedia*, cit., p. 367; cfr. anche *Ercole, oggi* (1948), ora in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 2004, pp. 717-718.

19 Il quadro è *Senza titolo - Couple et enfant* del 1927 (*Alberto Savinio: catalogo generale*, a cura di P. Vivarelli, Electa, Milano 1996, p. 34). Sul dipinto si veda anche il ricordo di Filippo de Pisis, *La tela di Savinio,* datato 24 gennaio 1928: "[…] Nella tela che al marchesino faceva pensare alle pitture pompeiane eran tre figure bianche su un fondo verdiccio che non arrivava però ai limiti della tela, ma si sfumava irregolarmente attorno in un semicircolo. Tre figure: una opulenta signora seduta su una poltrona, un signore barbuto appoggiato con le natiche a un tavolo e un ragazzo erculeo, nudo, seduto per terra e levante il braccio verso la madre" (De Pisis, *Il Marchesino Pittore: romanzo autobiografico*, Longanesi & C., Milano 1969, pp. 123-124).

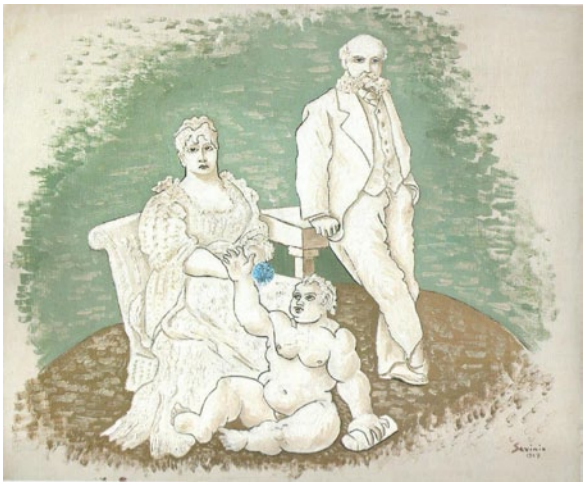


Figura 3. Savinio, *Couple et enfant*, 1927

Le profonde analogie non si esauriscono con la vicenda privata del personaggio Savinien, ma paiono estendersi anche alla sua pittoresca attività di poeta e letterato.

Appassionato della *Storia Vera* di Luciano di Samosata di cui avrebbe curato e illustrato nel 1944 l'edizione tradotta da Settembrini, Savinio si entusiasmò per l'opera letteraria più celebre di Savinien, *Voyage dans la lune* (*L'Autre monde ou Les États et Empires de la Lune* del 1650, pubblicato postumo nel 1657), romanzo fantascientifico a sfondo utopistico, dove ogni principio autoritario, colto nei suoi aspetti filosofici, morali, scientifici e religiosi, veniva rovesciato da alcune teorie decisamente audaci per l'epoca[20]. Esse andavano dalle metamorfosi degli uomini-uccello a una più generale critica dell'antropocentrismo, dal tema della partenza e del volo all'allontanamento dalla terra infestata da demoni, dalla metafora dell'universo come immenso animale (che risuona nella *Città del Sole* di Campanella, altra fonte quasi contemporanea a Savinien e molto amata da Savinio) alle utopie urbanistiche delle case-torri "sedentarie" e dei palazzi "mobili" dotati di ruote e di vele "per cambiare d'aria tutte le stagioni" popolati dagli abitanti della luna. Costoro, ci racconta ancora Savinien, avevano abitudini alquanto stravaganti: oltre a nutrirsi esclusivamente di odori e scambiarsi dei versi poetici al posto delle monete, "Con i denti fanno un quadrante così preciso che, quando vogliono dire l'ora, schiudono le labbra, in modo che l'ombra del naso, cadendovi sopra, indichi il tempo alla persona che vuol saperlo"[21]. Il tutto, poi, era infarcito da sofisticatissime divagazioni sulla consistenza della materia, sull'ermafroditismo (con allusione alla sua omosessualità), sulla eterna origine del mondo, che spinsero Savinien a sbirciare dentro le leggi fisiche che presiedevano l'armonia delle cose esistenti, a scrutarne "metafisicamente" il demone (o l'anima) interiore"[22]. (Figg. 4-5).

Certe pagine del visionario Savinien potrebbero aver persino avuto qualche riflesso sui dipinti di Savinio degli anni seguenti (Fig. 6).

Non può nemmeno dirsi casuale che nei

20 Savinio, *L'utopia incanta proprio i pessimisti* (1950), ora in *Scritti dispersi*, cit., pp. 1376-1377: "Quanto a Cirano di Bergerac, questi è o nella Luna, o nel Sole, oppure nel Paese degli Uccelli che va a cercare l'ipotesi del benessere umano". Sul tema del viaggio confronta quanto scrisse Savinio, *Scatola sonora* (1941), Einaudi, Torino 1955, p. 37: "Io non desidero viaggiare. Sempre più strettamente mi vado implicando in me; sempre più profondamente mi vado calando nel mio essere; e il mio anelito di romantico insaziato e insaziabile sempre maggiori soddisfacimenti trova nei miei orizzonti interni, nelle mie foreste, nelle mie pianure, nelle mie montagne, nei miei cieli."

21 Cirano di Bergerac, *L'Altro mondo o Stati e Imperi della Luna*, cura e trad. di F. Cuomo, Newton Compton, Roma 2014, p. 182.

22 In chiusura della *Storia comica degli Stati e Imperi del Sole* (*Les États et Empires du Soleil* pubblicato postumo nel 1662), altro celebre romanzo di Savinien, l'autore domandava a Campanella, che aveva misteriosamente presagito l'avvicinarsi di Cartesio, di rivelargli il suo "segreto di predire le cose": "Si esalano, da tutto il corpo, delle specie, vale a dire im[m]agini corporali che aleggiano nell'aria. Ora, queste im[m]agini, conservano sempre, malgrado la loro agitazione, la figura, il colore e tutte le altre proporzioni dell'oggetto di cui parlano; ma siccome esse sono sottilissime e molto snelle, passano attraverso i nostri organi, senza causarvi alcuna sensazione; esse vanno fino all'anima, dove s'imprimono a causa della delicatezza della loro sostanza, e le fanno così vedere delle cose lontanissime, che i sensi solamente non possono scoprire." (trad. di Nino De Sanctis, Sonzogno, Milano 1901, pp. 101-102, edizione posseduta dalla Biblioteca Nazionale Braidense).

Figura 4. Savinien Cyrano de Bergerac, *Voyage dans la Lune*, 1657

Figura 5. Savinien Cyrano de Bergerac, *Voyage sur le Soleil*, 1662

Figura 6. Savinio, *Fedeltà*, 1949 (particolare)

ricordi di Savinio corressero delle analogie "curiose", ma lampanti a suo dire, tra la *Storia Vera* di Luciano di Samosata "e i Viaggi di Cyrano di Bergerac, e soprattutto le Avventure di Pinocchio" (esibite anche nel *Cyrano* di Rostand: "Il mio naso si sta forse movendo? Allora, dovrebbe essere una menzogna senza ritegno!"), dove sopravvive l'incanto di un paradiso perduto dell'infanzia, depositario di una verità profonda e ancestrale comune agli esseri viventi di ogni epoca[23].

Il *Cyrano* di Rostand, lo confermano i prestiti, Savinio lo aveva preso in biblioteca nel dicembre del 1909 e sicuramente ben letto: è quindi appurato l'interesse scaturito per quello scrittore misterioso e surreale, un po' ariostesco e che di nome faceva proprio Savinien. Gli sembrò, forse, che le sue intuizioni avessero una profonda sintonia con quel personaggio intellettualmente libero, copernicano, modello eccellente di "Grande Dilettante" che fu insieme filosofo, fisico, poeta, spadaccino, musico, con cui condividere il medesimo destino di viaggiatore perpetuo (argonauta/astronauta) partito alla ricerca di una propria identità[24].

Più che di influenze dirette col vero Savinien Cyrano de Bergerac forse difficili da stabilire, si potrebbe quindi parlare di consonanze e analogie certe: a Savinio non poteva affatto sfuggire il tema dell'identità o della conciliazione dei contrari, colto da Savinien nei suoi accenti più esoterici e mistici, che convergeva nel puro non senso dell'illusione metafisica; come metafisica appare a tutta prima l'idea ciraniana della fantasia (e dell'ironia) per esorcizzare l'invisibile che inonda l'ambiente presente nel suo dialogo incessante col passato.

Un ricordo di Maria Savinio permette forse di avvicinarsi alla verità dei fatti e a come realmente si svolsero. Giorgio de Chirico, stando a quanto riferisce la moglie di Savinio, avocava a sé il merito della scoperta dello pseudonimo che rese celebre il fratello:

"Fui io, a Parigi, quando decidemmo di 'diversificarci', che gli trovai lo pseudonimo con cui divenne poi noto: Alberto Savinio.

Avrei fatto meglio a tenermi Savinio per me e a lasciare de Chirico a lui, se penso a come storpiano il mio cognome all'estero. In

23 Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984, p. 199; Rostand (1897) 2009, cit., p. 107.

24 Si legge nella prefazione di Savinio al *Luciano di Samosata* (1944) raccolto nelle *Opere,* cit., 1989, pp. 56-57: "Luciano sta nella compagnia dei Grandi Dilettanti: nella compagnia di Montaigne, di Stendhal, di Nietzsche: in quella compagnia nella quale noi stessi aspiriamo di entrare […]; nella compagnia di quegli uomini che si sono sciolti dalle tristi necessità e tutte le ragioni della vita hanno risolto in forma di diletto: quegli uomini che hanno 'traversato' la profondità".

Francia, per esempio, dicono 'Sciricò'"[25].
È difficile pensare a questa affermazione di de Chirico senza immaginarsi almeno una sua partecipazione alla ricerca e alla scelta del nuovo nome. Sappiamo che fu Giorgio a presentare Apollinaire al fratello e alla madre la sera del 30 gennaio 1914. Dopo una giornata passata insieme, essi si recarono la sera a cena in rue de Chaillot dove il poeta ebbe modo di conoscere Alberto[26]. Poco più di due mesi dopo Alberto collaborava col nuovo pseudonimo alle "Soirées" ed è quindi chiaro che, non appena stretta l'amicizia e attratto Apollinaire nel suo mondo poetico, qualcuno dei tre pose il problema del nome. Un problema che altri a Parigi avevano risolto nei modi più vari, come ad esempio i tre fratelli Duchamp (Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon), utilizzando il nome della madre o altri nomi di famiglia, oppure scegliendo pseudonimi che naturalmente dovevano essere indicativi di particolari ideali e aspirazioni. Questo era soprattutto il caso dei diversi soprannomi che alcuni scrittori utilizzavano nella loro multiforme attività pubblicistica. Scartati i nomi familiari i tre amici giunsero probabilmente a esaminare con interesse la misteriosa figura di Hercule Savinien Cyrano de Bergerac, che nella sua forma più nota di Cyrano era un *nom de plume* probabilmente già usato da Apollinaire come collaboratore della rivista satirica parigina "Tabarin"[27]. Il nome più immediatamente riconoscibile e reso famoso da Rostand fu ovviamente scartato, ma quello più sobrio, un po' italianizzante, che si abbinava a "Hercule", figura mitologica che non dispiaceva affatto ad Alberto per la sua attività di "mondatore della terra dai mostri", parve assolutamente adatto e fu quindi scelto. Firmandosi Savinio, il pensiero non poteva non correre ad Albert Savine, l'editore e poligrafo, ma la coincidenza non venne considerata un impedimento o comunque un motivo sufficiente per sbarazzarsi del visionario Savinien.

25 Maria Savinio, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di Angelica Savinio, Sellerio, Palermo 1987, p. 37.
26 Su questo vedi il saggio di Paolo Baldacci, *L'iconografia del Portrait de Guillaume Apollinaire, 1914, di Giorgio de Chirico*, "Studi OnLine", a. I, n.1, 1 gennaio-30 giugno 2014.
27 Cfr. Pierre Caizergues, *Apollinaire Journaliste: les débuts et la formation du journaliste, 1900-1909*, Vol. III, Lille 1979, p. 408. Caizergues elencava una quindicina di pseudonimi, tra cui "Du Ralex", "Hieronimo", "Matapan", "Cyrano". Ringrazio Gerd Roos per avermi segnalato questa notizia.

Gerd Roos

Frühling 1914: Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden und das Projekt einer "Giorgio de Chirico"-Ausstellung in der Galerie Der Sturm zu Berlin.

In der von Guillaume Apollinaire herausgegebenen Zeitschrift "Les Soirées de Paris" war die Rubrik "Les Expositions" bzw. "A Voir" nur einigen wenigen, dafür aber umso bemerkenswerteren Ereignissen vorbehalten. Das Heft vom 15. April 1914 hielt lediglich sechs realisierte oder projektierte Ausstellungen im In - und Ausland für mitteilenswert:

A Paris, à la Galerie Groult*, une exposition d'aquarelles de Gleizes, de dessins de Metzinger, de sculptures de Duchamp-Villon.*
A la Galerie Levesque, l'exposition de Roger de La Fresnaye.
A Berlin, à la Galerie de la revue Der Sturm *l'ensemble des œuvres de Chagall.*
On espère, pour l'automne prochain, les expositions suivantes: A Paris, au Salon d'Automne*, un ensemble du grand architecte autrichien Loos; à la Galerie Rosenberg, une exposition de Mlle Marie Laurencin; à Berlin, Galerie de la revue* Der Sturm*, une exposition de G. de Chirico*[1].

Der letzte Hinweis lässt noch heute aufmerken, so unglaublich klingt er im ersten Moment: Das Werk des *pictor metaphysicus* sollte 1914 in der europäischen Zentrale des Expressionismus und der Abstraktion, im deutschen Zentrum des italienischen Futurismus gezeigt werden? Es wäre außerdem die erste Einzelschau des jungen Künstlers außerhalb seines Ateliers gewesen - und dann auch gleich im Olymp der damaligen Avantgarde!

Die knappe Notiz blieb im Grunde bis heute rätselhaft - obwohl eine entsprechende Ausstellung seit den 20er Jahren in verschiedenen biographischen Skizzen als tatsächlich verwirklicht verzeichnet wird. So lesen wir zum Beispiel in der "Nota biografica" in der von Boris Ternovetz 1928 besorgten *De-Chirico*-Monographie:

*L'artista ha partecipato al "*salon des artistes indépendants*" del 1913; all'esposizione nella galleria "Der Sturm" di H. Walden a Berlino nel 1915 [sic]; alle Biennali di Venezia,* [...][2].

De facto findet sich weder in der Zeitschrift "Der Sturm" noch in der Literatur zu Herwarth Walden irgendein Hinweis darauf, dass es jemals eine Einzelschau von de Chirico oder eine Gruppenausstellung mit seiner Beteiligung in Berlin gegeben hat. Dennoch war die Ankündigung vom April 1914 kein bloßes Wunschdenken oder gar eine pure Erfindung von Apollinaire - ihm nämlich ist diese Information zu verdanken.
Die ersten Ansätze, die hier zu erzählende Geschichte zu erhellen, stammen von 1997: Paolo Baldacci[3] und Willard Bohn[4] publizierten damals ihre Studien zu de Chirico bzw. zu Apollinaire - allerdings nahezu zeitgleich,

1 X [?], "A Voir" in: "Les Soirées de Paris", Paris, N° 23, 15 Avril 1914, S. 192.
2 Boris Ternovetz, *Giorgio De Chirico*, Ulrico Hoepli, Milano 1928, S. 25. Die Quelle - de Chirico selbst? - der seither in vielen Publikationen tradierten und nur gelegentlich mit einem Fragezeichen versehenen Angabe ist nicht geklärt.
3 Vgl. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, S. 269; die Nummern dieses Werkverzeichnisses dienen im Folgenden als Referenz.
4 Vgl. Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York Press, New York 1997, S. 97-99.

so dass sie nicht mehr von den Quellen und Hinweisen des je anderen profitieren konnten. Weitere Dokumente enthält der Briefwechsel zwischen Walden und Apollinaire, der 2007 von Philipp Rehage[5] ediert worden ist. Fügen wir heute die wenigen überkommenen Mosaiksteine zusammen, so lässt sich wenigstens die Chronologie des - am Ende gescheiterten - Projekts recht gut konturieren.

Im Herbst 1913 stellte de Chirico in einem eigens angemieteten Studio in Paris alle seine bislang entstandenen "metaphysischen" Gemälde aus, etwa 30 an der Zahl. Diese Präsentation fand in der Publizistik ein positives Echo. Jetzt schien die Zeit gekommen, den nächsten Schritt zu wagen: sich auf dem Kunstmarkt zu behaupten. Dabei taucht 'Deutschland' von Beginn an als eine Option auf. Anfang November 1913 berichtet de Chirico dem Maler Fritz Gartz, mit dem er seit seiner Zeit an der Akademie in München befreundet war:

[...]. *Ich habe mit zwei Kaufleuten, die Gallerien hier haben zu thun. Einer davon wird eine grosse Austellung von meinen Bildern in Frühling machen. - Der andere wird Werke von mir in Berlin, Wien, London, und Russland austellen.* [...][6].

Der erste der beiden Kunsthändler war Paul Guillaume, ein Freund von Apollinaire, der auch den Kontakt vermittelt hatte. Guillaume war jedoch gerade erst dabei, eine Galerie zu eröffnen. Ende 1913 konnte er fraglos noch nicht über die weitgespannten internationalen Kontakte verfügen, wie sie dem zweiten zugeschrieben wurden. Dessen Identität konnte jedoch noch nicht eindeutig geklärt werden. Meinte de Chirico etwa den Impresario Serge Diaghilew, der sich zur gleichen Zeit um die Mitarbeit von Savinio bemühte? Diaghilew besaß zwar keine Galerie, bereitete aber gerade mit den *Balletts Russes* eine Tournee vor, die durch dieselben Städte führen sollte. Sollte also die Idee im Gespräch gewesen sein, die Theaterinszenierungen durch eine Art Wanderschau moderner Kunst zu flankieren?

Auf jeden Fall stoßen wir immer wieder auf Apollinaire, wenn es in jenen Monaten um die Unterstützung des jungen Malers geht. Tag für Tag knüpfte der Dichter sein europäisches Netzwerk dichter und dichter. Anfang 1914 bahnte er einen neuen geschäftlichen Kontakt an, der diesmal direkt nach Deutschland wies. Ende Januar insistiert de Chirico bei ihm:

[...]. J'attends avec impatience la venue du marchand dont vous m'avez parlé. Il me serait très nécessaire en ce moment et donnerait un grand développement à mon travail. [...].

Der zweite Brief datiert vom 8. Februar und enthält die eindringliche Bitte:

[...]. *N'oubliez pas, je vous prie, si le marchand de Düsseldorf doit venir à mon atelier de m'avertir par un mot que vous seriez bien aimable d'adresser 43 rue de Chaillot.* [...][7].

Der "marchand de Düsseldorf" ist unschwer als Alfred Flechtheim zu identifizieren. Jedoch scheint es in jenen Tagen zu keiner Begegnung zwischen ihm und de Chirico gekommen zu sein, von der Anbahnung geschäftlicher Beziehungen ganz zu schweigen. Dafür war offensichtlich die Zeit noch nicht reif.

---

5 Vgl. Philipp Rehage, *Correspondance Guillaume Apollinaire - Herwarth Walden - (Der Sturm) - 1913-1914*, Lettres Modernes Minard, Caen 2007. Um meinen Text nicht mit unnötigen Fußnoten zu belasten, wird hinter jedem Zitat aus diesem Briefwechsel in eckigen Klammern die fortlaufende Nummer des entsprechenden Dokuments bei Rehage angegeben.

6 Die hier und im Folgenden zitierten Schreiben von de Chirico an Gartz sind transkribiert in: *Lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz, Parigi 1912-1914*, in: "Metafisica", N° 7/8, 2007-2008 [jedoch erst im August 2009 publiziert], S. 568-571.

7 Die beiden Briefe sind vollständig abgedruckt in: Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Gallimard, Paris 2009, S. 786-788; vgl. dazu den Beitrag: P. Baldacci, *Le lettere di de Chirico ad Apollinaire. Analisi e conclusioni*, in: "Studi OnLine, a. I, N°1, 1 gennaio - 30 giugno 2014.

Das entscheidende Bindeglied zwischen "Berlin" und "Paris", zwischen der französischen und der deutschen Avantgarde, war wiederum Apollinaire. Er unterhielt seit Ende 1912 enge Kontakte zu Herwarth Walden, die im Januar 1913 durch seinen Besuch in Berlin noch vertieft worden waren. Im Mittelpunkt standen die wechselseitige Publikation literarischer Texte und die gegenseitigen Verweise auf ihre vielfältige Aktivität. Diese kreiste um die beiden Zeitschriften "Les Soirées de Paris" und "Der Sturm" - laut Apollinaire "l'impétueuse revue, si bien dirigée par Herwarth Walden, le musicien bien connu"[8]. Daneben bemühte sich der Dichter intensiv, befreundeten Malern zu einer Ausstellung in der Galerie Der Sturm zu verhelfen.

Der - auf Deutsch geführte - Briefwechsel zwischen diesen beiden Protagonisten der Moderne hat sich leider nur in rudimentärer Form erhalten. Wenigstens zwei der für uns relevanten Schreiben sind bislang nicht wieder aufgefunden worden, sodass wir deren konkreten Inhalt nur indirekt erschließen können. Unsere Geschichte beginnt indes mit einer erhaltenen Postkarte von Walden an Apollinaire, die vom 9. März 1914 datiert:

[...]. *Ich treffe mit meiner Frau am Dienstag den 17. 3. in Paris ein, und hoffe Sie möglichst noch am Dienstag zu sprechen.* [...]. (Rehage 25)

Zurück in Berlin, schreibt der Galerist dem Dichter am 26. März:

[...]. *Ich habe sehr bedauert, Sie nicht mehr in Paris getroffen zu haben.* [...]. (Rehage 26)

Die ungenaue Formulierung dieses Satzes lässt eine zweifache Lesart zu: Einerseits könnte gemeint sein, dass es leider *kein* Treffen gegeben habe. Andererseits könnte es auch bedeuten, dass es nur *ein* Treffen gegeben habe, wobei Walden im Nachhinein bedauert, dass es zu keiner *zweiten* Begegnung gekommen sei.

Die letztere Lesart erscheint mir plausibler, denn de facto muss Walden in jenen Tagen mit Apollinaire mündlich über die Möglichkeit diskutiert haben, in der nächsten Saison zwei Ausstellungen in seiner Galerie Der Sturm zu veranstalten: *Francis Picabia* und *Giorgio de Chirico*. Anders ist nämlich nicht zu erklären, dass Apollinaire die eingangs zitierte Notiz dann in "Les Soirées de Paris" vom 15. April placiert hatte, also in der ersten Ausgabe der monatlich erscheinenden Zeitschrift, die nach den Paris-Besuch von Walden im März publiziert wurde[9]. Man könnte sogar darüber spekulieren, ob der Dichter die Ankündigung nicht sogar mit der Absicht lanciert hat, das vielleicht nur unscharf skizzierte Projekt zu forcieren oder den möglicherweise zögerlichen Walden nochmals zu bestärken.

Es ist nicht bekannt, ob der deutsche Expressionist während jener Märztage versucht hat, mit dem italienischen Metaphysiker in direkten Kontakt zu treten. Sicherlich aber studierte er während seiner Besichtigung des Salon des Indépendants - Hauptgrund seines Paris-Besuchs - intensiv die drei Gemälde, die de Chirico eingeliefert hatte: Die zwei 1913 entstandenen Bilder *La nostalgie de l'infini*[10] und *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*[11] sowie *L'énigme d'une journée*[12] von Anfang 1914. Apollinaire hatte die drei Werke im Rahmen

8 Die Charakteristik formulierte Apollinaire für das "Paris Journal" vom 23. Mai 1914; hier zitiert nach: G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1991, hier S. 722.

9 In ihrer Korrespondenz vom März und April findet sich kein einziger Hinweis auf die zwei Projekte.

10 Baldacci 1997, cit., N° 23, Öl auf Leinwand, 135,5 x 64,8 cm, heute *The Museum of Modern Art* [Inv. 87.1936. Purchase 1936], New York.

11 Baldacci 1997, cit., N° 30, Öl auf Leinwand, 83,7 x 129,5 cm, heute Privatsammlung.

12 Baldacci 1997, cit., N° 51, Öl auf Leinwand, 83 x 130 cm, heute *Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo*, São Paulo.

zweier längerer Besprechungen gewürdigt und bereits am 3. März in "L'Intransigeant" analysiert:

G. de Chirico construit dans le calme et la méditation des compositions harmonieuses et mystérieuses. Conception plastique de la politique du temps. Ces études purement désintéressées et dont l'expression esthétique est très impressionnante méritent d'attirer l'attention[13].

Und in "Les Soirées de Paris" vom 15. März formulierte er die prägnante Definition:

L'étrangeté des énigmes plastiques que nous propose M. De Chirico échappe encore au plus grand nombre. C'est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes[14].

Das publizistische Engagement des Dichters für seinen Malerfreund stieß allerdings nicht nur auf Zustimmung, sondern rief auch eine heftige Polemik aus der Feder von Carl Einstein hervor. In dem Bericht über die *Ausklänge der Hypermoderne auf dem Pariser Salon der Unabhängigen* für die in Wien erscheinende "Zeit Im Bild" demonstriert der deutsche Kritiker und Essayist seinen unfehlbaren Blick für künstlerische Qualität. Seine ironischen Spitzen treffen nahezu ausschließlich die *crème de la crème* der 1914 präsenten Avantgarde, deren Namen er indes zu "Schagal" und "Moindran", zu "L'Hote und Zegonzag" verballhornt. Von seinem Spott blieb auch de Chirico nicht verschont:

Herr Apollinaire müht sich, jeweilig den letzten Schrei zu kreieren, im vorigen Jahr war es Delaunay, den er in diesem scheu verleugnet. Apollinaire, der angebliche Sohn eines römischen Kardinals, salbt ungemein daneben und sein Öl glimmt schmutzig trübe vor den leer stumpfsinnigen Dekorationen Schirikos [sic], die ihren Hymnengurgler sichtlich und weitausgeholt blamieren[15].

Immerhin - das Debut des jungen Malers in der deutschsprachigen Publizistik ist mit dem Namen eines bedeutenden Kritikers[16] verbunden...
Der Fortgang unseres Projekts zeigt im Übrigen, dass Walden dem Urteil von Apollinaire offensichtlich mehr vertraute als demjenigen seines Landsmanns Carl Einstein.

Anfang Mai haben die Planungen für die zwei Ausstellungen in Berlin offenbar konkrete Formen angenommen. Im Mittelpunkt des ersten verlorenen Briefes von Walden stand dabei wohl nicht die Auswahl der Werke, sondern die Klärung der Termine. Dies lässt sich aus einem Brieffragment von Apollinaire an Picabia entnehmen, das vom 7. Mai datiert:

[...] *le directeur du Sturm m'écrit pour me dire qu'il vous réserve janvier et qu'il voudrait bien savoir si vous êtes d'accord [...] pour le principe de l'exposition* [...]. (Rehage 29)

Apollinaire ging ferner davon aus, dass nicht mehr er, sondern Picabia sich jetzt selbst mit Walden in Verbindung setzen würde - was dieser offenbar aber nicht getan hat. Bezüglich de Chirico, so dürfen wir vermuten, wird

13 Apollinaire 1991, cit., *Œuvres,* II, S. 648.
14 Apollinaire 1991, cit, *Œuvres,* II, S. 654.
15 Carl Einstein, *Ausklänge der Hypermoderne auf dem Pariser Salon der Unabhängigen*, in: "Zeit im Bild", Wien, 26. März 1914; die Rezension wurde wiederentdeckt von: Andreas Kramer, *Zwischen Klassik und Avantgarde. Zwei unbekannte Texte Carl Einsteins aus den Jahren 1913 und 1914*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1999, S. 33-48.
16 Einstein revidierte bekanntlich gegen Mitte der 20er Jahre seine Meinung über de Chirico und räumte ihm in seinem Standardwerk einen bedeutenden Platz ein; vgl. C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen-Kunstgeschichte, Im Propyläen-Verlag, Berlin 1926.

Walden ebenfalls einen Termin genannt haben. Der zweite verlorene Brief ist gegen Mitte Mai in Berlin verfasst worden. Darin mahnte Walden bei Apollinaire erneut Nachrichten über die Reaktion von Picabia bezüglich seines Terminvorschlags an. Zugleich bestätigte er offensichtlich die Daten für die Einzelschau von de Chirico im Herbst, was Apollinaire dem Italiener umgehend mitgeteilt hat.
Tatsächlich schreibt de Chirico am 18. Mai einen längeren Brief an Fritz Gartz, den er seit Anfang 1909 nicht mehr wiedergesehen hat. Gartz lebte zwar in München, hielt sich aber dank familiärer Bindungen des Öfteren in der preußischen Metropole auf:

[...]. *Ich glaube daß wir uns sicher im Herbst treffen werden, weil ich im November eine Austellung in Berlin haben werde. Es ist eine deutsche Revue "Der Sturm" die diese Austellung organiesiert.* [...].

Aufwiedersehen im November Ihr Freund / G.de Chirico
Dass er selbst zur Eröffnung nach Deutschland reisen wollte, zeigt symptomatisch, welche Bedeutung die Schau inzwischen für ihn gewonnen hatte. Und die Verabredung mit Gartz für den November belegt, dass er keine Zweifel mehr an ihrem Zustandekommen hegte.

Kurioserweise am selben Tag, dem 18. Mai, unterrichtete Apollinaire seinen Partner in Berlin über die eigenen Bemühungen in Paris:

Lieber Freund. Ia natürlich, ich habe mit Picabia gesprochen und er war bestimmt für Januar von 15ten ab eine Ausstellung von ihn zu machen. Wenn er noch nicht ~~gesprochen~~ geschrieben hat schreiben sie ihn. Schicken sie mir doch etwas fur die Soirèes, aber keine déclaration. Ich schicke bald Artikel für Chirico, nachher ein ander für Picabia und sende auch bald adresse von eine sehr gute mahlerin die noch ganz jung ist. [...]. (Rehage 30)

Es liegt auf der Hand, dass der versprochene "Artikel für Chirico" dem konkreten Zweck dienen sollte, die mittlerweile fest vereinbarte Ausstellung in Berlin publizistisch vorzubereiten. Wir werden darauf noch zurückkommen.

In seiner prompten Antwort vom 22. Mai teilte Walden unvermittelt und ohne jegliche Diskussion eine keineswegs unerhebliche Terminverschiebung mit:

Lieber Herr Apollinaire.
Vielen Dank für Ihre Karte. Die neuen Ausstellungen beginnen bei uns stets am 1. eines jeden Monats. Die Kollektion Picabia muß also spätestens Ende Dezember in Berlin sein, die Kollektion Chirico spätestens Ende Januar oder umgekehrt. Bitte geben Sie mir hierüber gleich Nachricht, welche von den beiden Kollektionen zuerst kommt, oder ob die eine oder die andere bestimmt spätestens Ende Dezember in Berlin ist. [...]. (Rehage 31)

Es ist bemerkenswert, dass Walden immer noch keine Präferenzen bezüglich der Exponate artikuliert hat. Offensichtlich überließ er seinem Agenten - denn in diese Rolle war Apollinaire mittlerweile hineingewachsen - die freie Auswahl der Werke bzw. verließ sich darauf, dass der Dichter mit jedem der beiden Künstler eine repräsentative "Kollektion" zusammenstellen würde. Dass Picabia und de Chirico den direkten Kontakt zu ihm suchten, scheint Walden nicht für notwendig erachtet zu haben. Apollinaire hingegen könnte davon ausgegangen sein, dass sich die zwei Maler ab jetzt selbst um den Fortgang ihrer Projekte kümmern würden.

Auf jeden Fall scheint in Berlin fast einen Monat lang keinerlei verbindliche Reaktion aus Paris eingetroffen zu sein. Deshalb ergriff Walden am 20. Juni wiederum die Initiative und mahnte erneut eine Bestätigung seiner Terminvorschläge an:

Lieber Herr Apollinaire.
Da ich eine grosse Propaganda für die Ausstellungen des nächsten Winters vorbereite, muss ich jetzt unbedingt genau wissen, wann wir hier die Ausstellungen Picabia und Chirico haben werden. Mir wäre es am liebsten, wenn ich Picabia für Januar und Chirico für März hätte. Ich muss mich aber darauf verlassen können, dass die Kollektionen entsprechend so rechtzeitig eintreffen, dass die Ausstellungen genau am 1. des festgesetzten Monats eröffnet werden können.
Da Sie zur Ausstellung Picabia nach Berlin kommen wollen[17]*, möchte ich sehr gern, dass Sie aus Ihren Dichtungen im Rahmen des Vereins für Kunst in den Ausstellungsräumen vorlesen. Ihr Abend würde dann am Donnerstag den 28. Januar sein.*
Bitte wollen Sie mir über alle diese Punkte genau und postwendend antworten. [...]. (Rehage 32)

Ob der Dichter tatsächlich noch umgehend eine Antwort formuliert hat, wissen wir nicht. Mit dem Schreiben vom 20. Juni endet nämlich der Briefwechsel zwischen Apollinaire und Walden, soweit er bekannt geworden ist. Und da auch keine anderen Dokumente überkommen sind, muss eine wesentliche Frage unbeantwortet bleiben: Platzten die zwei Projekte - aus welchen Gründen auch immer - noch Ende Juni oder im Laufe des Juli? Oder sorgte erst der Ausbruch des Weltkriegs am 1. August 1914 dafür, dass sie nicht mehr realisiert werden konnten?

Und was ist aus dem "Artikel für Chirico" geworden, den Apollinaire am 18. Mai Walden angekündigt hatte? Von dem Manuskript - wenn es denn jemals niedergeschrieben wurde - fehlt jede Spur. Mit Blick auf dessen potentiellen Inhalt eröffnet sich freilich eine spekulative Möglichkeit. Im Oktober 1919 erschien in Rom die Monographie *Giorgio de Chirico - 12 tavole in fototipia - Con vari giudizi critici*, die von Mario Broglio gemeinsam mit dem Maler realisiert worden war. Apollinaire ist in den "vari giudizi critici" mit gleich zwei separat angeführten Zitaten vertreten. Zum einen wird ihm der Satz zugeschrieben:

(De Chirico) c'est le peintre le plus étonnant de la jeune génération.

Zum anderen wird er mit den Bemerkungen zitiert:

... Je ne saurais vraiment à qui comparer Giorgio de Chirico. La première fois que je vis de ses tableaux je pensai instinctivement au douanier, surtout pour la religiosité qu'il met à peindre les ciels.
Aujourd'hui pourtant je dois avouer que c'est là une comparaison hasardée; de Chirico est avant tout un artiste profondément conscient de ce qu'il fait. Il connaît plus d'une façon de voir *et de* peindre.
On peut beaucoup attendre de lui[18].

Im Korpus der *Œuvres complètes* von Apollinaire sind beide Zitate nicht nachzuweisen - dies eröffnet immerhin die Möglichkeit, dass sie aus demselben, bislang aber unbekannt gebliebenen Text stammen könnten. Die Quelle und damit der Kontext der zwei in der Literatur auf 1913-1914 datierten Fragmente haben sich allerdings nicht ermitteln lassen[19].

17 Hatte Apollinaire diese Idee bereits in dem mutmaßlichen Gespräch vom März angedeutet? Oder bezog sich Walden auf einen - verschollenen - Brief des Dichters, der dann zwischen dem 22. Mai und dem 20. Juni geschrieben worden sein müsste?
18 [Giorgio de Chirico / Mario Broglio], *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia. Con vari giudizi critici*, Edizioni di "Valori Plastici", Roma 1919, nicht paginiert.
19 Es ist sogar fraglich, ob Apollinaire den ersten ihm zugeschriebenen Satz überhaupt jemals schriftlich niedergelegt hat. Ende Oktober 1927 antwortete de Chirico auf die Bitte seines Verlegers Giovanni Scheiwiller um Texte des Dichters über ihn: "Ciò che Apollinaire [h]a scritto di me non so proprio dove rintracciarlo. Del resto non ha grande importanza. Può mettere una frase di lui che ricordo: «*C'est le peintre le plus étonnant de la jeune generation*» soleva dire parlando di me". Der Brief ist vollständig abgedruckt in: Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, a cura di Jole de Sanna, Libri Scheiwiller, Milano 2001, S. 109.

Inhaltlich würden jene Sätze durchaus zu einem Essay passen, mit dem Apollinaire das Debut eines jungen, aber vielsprechenden Künstlers in Deutschland zu begleiten dachte. Dort war der *pictor metaphysicus* 1914 noch völlig unbekannt - anders als Henri Rousseau. Walden selbst hatte eine kompakte Werkgruppe des Zöllners Ende 1913 in dem von ihm organisierten *Ersten Deutschen Herbstsalon* ausgestellt. Für "Les Soirées de Paris" unterstreicht Apollinaire sogar ausdrücklich dessen herausgehobene Präsentation:

[...]. *La place d'honneur a été réservée au regretté Henri Rousseau qui figure ici avec vingt et une toiles et un dessin à la plume. Cet hommage des Berlinois à la peinture française me paraît extrêmement touchant*. [...][20].

Bei dem "Artikel für Chirico" hätte er also die Vertrautheit des Berliner Publikums mit der Bildwelt des Zöllners voraussetzen können. Didaktisch geschickt, nimmt er in dem obigen Zitat durch den Verweis auf Rousseau den potentiellen Bezugspunkt eines unbefangenen Betrachters vorweg, um auch dessen erste Assoziation in Worte zu fassen. Dann aber wird dieser primäre Eindruck revidiert, um die Differenz und damit die Eigenart des "erstaunlichsten" Malers der jungen Generation umso prägnanter herauszuarbeiten.
Besaß de Chirico aber 1919 tatsächlich eine Abschrift oder gar das Original des Manuskriptes von Apollinaire, um einen Auszug daraus in der *Valori-Plastici*-Monographie abdrucken lassen zu können?

Auf jeden Fall demonstriert die hier geschilderte Episode wieder einmal das vielfältige und unschätzbare Engagement, das Apollinaire für de Chirico aufgebracht hat. Die im März verabredete und erst für November 1914, später dann für Januar 1915 vorgesehene Schau in der Galerie Der Sturm wäre der krönende Abschluss der frühen Karriere des *pictor metaphysicus* gewesen. Diese Karriere - man muss es sich stets vergegenwärtigen - hatte erst mit seiner Beteiligung am Pariser Salon d'Automne von 1912 begonnen. Tatsächlich sollten noch 15 Jahre vergehen, bevor de Chirico dem deutschen Publikum endlich in einer repräsentativen Einzelausstellung - 1930 in der Galerie Alfred Flechtheim in Berlin[21] - vorgestellt werden konnte. Aber das ist ein anderes Thema.

20 Apollinaire 1991, cit., *Œuvres,* II, S. 621-624; hier S. 621.
21 Vgl. *Giorgio de Chirico*. [Katalog. Text von Carl Einstein]. Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 19. Oktober bis Anfang November 1930.

Paolo Baldacci

L' iconografia del Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914, di Giorgio de Chirico**

* *Ringrazio Martin Weidlich e Gerd Roos per aver riletto il testo, per i loro preziosi suggerimenti e per i controlli effettuati.*
La lettera B seguita da numero fa riferimento al volume dell'autore del 1997.

Nell'ultimo numero della rivista "*Metafisica*" della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Willard Bohn[1] ripropone una vecchia teoria, già da lui riesumata nel 2005 e recentemente accolta anche da altri studiosi, secondo la quale la sagoma nera col cerchio sulla tempia che si trova nel fondo del *Portrait de Guillaume Apollinaire* (Fig. 1), non va identificata col profilo del poeta, rappresentato come "uomo bersaglio", ma con quello di Dante Alighieri tratto dalla sua cosiddetta maschera mortuaria. Tale ipotesi non si può accogliere per i motivi che ora esporremo.

Figura 1.

Figura 2.

Figura 3.

Nei primi due decenni del secolo, la maschera di Dante era nota a Firenze in due versioni, nessuna delle quali è una vera maschera mortuaria originale. La prima, donata nel 1865 dal marchese Carlo Torrigiani ed esposta nel museo del Bargello, era riprodotta in una Foto Alinari realizzata nel 1890 circa (Fig. 2), la seconda, appartenuta alla collezione dell'eccentrico "barone" Seymour Stocker Kirkup (1788-1880) e pervenuta dopo la sua morte alla Società Dantesca che la conservava nel propria sede nel Palazzo dell'Arte della Lana, era riprodotta in una foto Alinari realizzata tra il 1915 e il 1920 (Fig. 3 Archivio Alinari, rif. ACA-F.017175-0000). È molto probabile che de Chirico, durante il soggiorno del 1910-11 a Firenze, abbia potuto vedere il primo dei due ritratti, conservato al Bargello, mentre è meno sicuro che conoscesse il secondo. Sicuramente, comunque, al momento della realizzazione del dipinto (marzo-aprile 1914), egli non poteva conoscere la foto Alinari che riproduceva la maschera Kirkup di fronte e di profilo e che Bohn pubblica come modello per la silhouette sul fondo.

Quella ripresa da Bohn è una vecchia diceria, già raccolta da Pierre Marcel Adema nella sua monografia del 1968 su Apollinaire[2]. Essa deriva in parte da generiche chiacchiere

1 Willard Bohn, *Giorgio de Chirico, Apollinaire e la ritrattistica metafisica,* "Metafisica", 2013, nn. 11/13 (Roma, maggio 2014), pp. 67-74; Id., *Giorgio de Chirico's* '*Portrait of Guillaume Apollinaire*' *of 1914*, "Burlington Magazine", 147, n. 1232, November 2005, pp. 753 e segg. Ultimamente l'ipotesi di Bohn è stata accolta da Emily Braun in *De Chirico. The Song of Love,* The Museum of Modern Art, New York 2014.

2 Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire,* La Table Ronde, Paris 1968, p. 249.

parigine diffuse nel tempo, e in parte da una serie di conversazioni avvenute tra il 1943 e il 1944 tra Adema stesso e il pittore Pierre Roy, amico di de Chirico nonché autore della xilografia che doveva riprodurre il quadro sul frontespizio della raccolta poetica di Apollinaire intitolata *Et moi aussi je suis peintre*, la cui pubblicazione fu interrotta dallo scoppio della guerra nell'agosto 1914. In una di queste conversazioni, Pierre Roy avrebbe dichiarato: *Savez-vous que le tableau de Giorgio de Chirico [...] n'était pas son portrait* [di Apollinaire] *lorsqu'il fut peint? Chirico, alors dans sa période que Guillaume appelait métaphysique, peignait des tableaux dont le thème était un poète imaginaire, parfois affublé de lunettes noires. C'est l'un de ceux- là que choisit Apollinaire, sans doute parce que, au-dessus du poète, figurait une silhouette où il disait reconnaître son profil*[3].
Non ci sarebbe un particolare motivo di dubitare del racconto di Pierre Roy, amico tanto dei due fratelli de Chirico quanto di Apollinaire, se non per il fatto che da sempre col tempo le cose si sfumano e anche nei racconti dei testimoni migliori si insinua un po' di romanzo o di mitologia, in questo caso determinata dal fatto che il quadro, oggi famosissimo, era allora pressoché sconosciuto e che l'iconografia dechirichiana di Apollinaire era tramandata solo dalle xilografie di Pierre Roy, copiate anche da Max Ernst in uno dei suoi rari *pastiches* alla de Chirico. Niente di più normale, per sottolineare l'eccezionalità e la predestinazione di quell'immagine, che diffondere la storia di Apollinaire che "riconosce" il proprio profilo in un quadro che non era nato per essere il suo ritratto ma solo una generica metafora della poesia, e che egli invece adotta come tale: gli avvenimenti successivi, la ferita in guerra e la leggenda del ritratto profetico, fatta propria anche da de Chirico nel 1929, si sarebbero poi fissati per sempre nell'immaginario dei circoli surrealisti attraverso le xilografie di Pierre Roy che tramandavano quell'immagine.

Il punto principale su cui si basa il ragionamento di Bohn è che in quell'epoca i "ritratti" di de Chirico erano completamente diversi[4], e che quindi questo quadro non sarebbe un ritratto, e soprattutto che il profilo nero non somiglia affatto ad Apollinaire.
Lo studio più approfondito uscito su questo tema dopo l'articolo di Bohn è quello di Dieter Schwarz per la mostra di Winterthur del 2008[5]. In modo molto equilibrato, Schwarz mette in discussione la possibilità di definire questo quadro un vero e proprio "ritratto", ma non accoglie l'identificazione di Bohn con la maschera di Dante, e neanche tenta di identificare la silhouette, dal momento che il suo studio verte, più che sull'originale di de Chirico, sulla versione / copia di Pierre Roy e sulla storia emblematica di questo tema iconografico. Dopo avere messo fortemente in dubbio la somiglianza tra Apollinaire e l'ombra sul fondo, Schwarz scrive:
Indipendentemente dalla validità del ricordo di Pierre Roy, questo ritratto non è un vero ritratto, come de Chirico li dipingeva allora [...], ma solo un ritratto dichiarato come tale dall'artista o dal dedicatario, in quanto traeva il suo significato indipendentemente dalla somiglianza: è l'azione retorica che fa del pittore e del poeta una cosa sola. Se dunque il ritratto è stato solo in un secondo tempo messo in relazione col suo modello, questo vale anche per il cerchio disegnato sulla testa, che corrisponde ai segni bianchi tracciati in altri quadri sulle lavagne o sulle figure. Il cerchio fu dallo stesso Apollinaire inteso come un bersaglio da tiro a segno e quindi come una premonizione della sua grave ferita al cranio del 1916, e questo significato si diffuse nella cerchia dei suoi amici[6].

3 P.-M. Adéma, *Entretiens avec Pierre Roy sur Guillaume Apollinaire 1943-1944*, in *Guillaume Apollinaire, Pierre Roy et le Surréalisme* (Actes du Colloque, Nantes, 1er Avril 1995), Chaillé-sous-Les-Ormeaux, Le Dé Bleu, 1997, p. 36.
4 Bohn 2005, cit., p. 752, Braun 2014, cit. p. 23.
5 Cfr. Dieter Schwarz, *Das Bildnis von Guillaume Apollinaire von Pierre Roy nach Giorgio de Chirico*, in *Giorgio de Chirico Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra (Winterthur, Kunstmuseum, 23 August-23 November 2008), a cura di G. Roos, D. Schwarz, Richter Verlag, Düsseldorf 2008, pp. 51-68.

Per Schwarz, dunque, il quadro era una metafora dell'attività poetica che accomunava poesia e pittura e solo in un secondo tempo si trasformò in "ritratto di Apollinaire", col singolare destino di diventarne ben presto il "ritratto profetico". Interpretazione tipicamente "surrealista" che Giorgio si guardò bene dallo smentire, ma che anzi avvalorò nella ben nota autobiografia scritta nel 1929 con lo pseudonimo di Angelo Bardi[7]. Schwarz pubblica tuttavia, su indicazione de Gerd Roos, un singolare e illuminante disegno tracciato da de Chirico sulla copia dell'edizione di lusso (1930) dei *Calligrammes* di Apollinaire da lui illustrata e recata in dono a René Gaffé in occasione di una visita a Bruxelles nel dicembre del 1931[8]. Il disegno è un autoritratto, dietro il quale si staglia verso destra , come emergendo dalle nebbie del passato, il profilo in penombra di un uomo tarchiato come un lottatore e dal naso adunco sporgente verso il basso (Fig. 4): l'ombra di Apollinaire, senza dubbio alcuno, dato che il disegno decora e commenta l'edizione dei *Calligrammes*. Si può legittimamente sostenere che ormai, nel 1931, anche lo stesso de Chirico si era impadronito della leggenda che tanto gli avrebbe giovato e che quindi il disegno fu tracciato proprio con lo scopo di innestarsi su questa tradizione. Una tradizione che, come s'è visto, aveva indotto il pittore stesso ad affermare di aver raffigurato sull'ombra di Apollinaire non tanto il cerchio del tiro a segno ma addirittura il buco della pallottola (nota 7) e che si concluderà attorno al 1934 con il carboncino di Max Ernst, a lungo erroneamente ritenuto opera di de Chirico, in quanto esposto e pubblicato come un originale tra il 1936 e il 1942 [9]. Il disegno non solo non era autentico, ma era stato eseguito da Max Ernst, che non conosceva il quadro originale, copiandolo dalla xilografia di Pierre Roy (Fig. 5) pubblicata su "Minotaure" nel maggio del 1934 a corredo di un testo inedito di de Chirico (*Sur le silence*) senza indicare chi fosse il vero autore e quindi lasciando credere che anch'essa fosse opera di de Chirico[10]. Ma Max Ernst era stato più realista del re: mentre infatti Pierre Roy aveva riprodotto fedelmente il quadro, con solo il cerchio bianco sulla tempia della silhouette nera, Ernst, forse memore di quanto de Chirico aveva scritto nel 1929 nascosto sotto lo pseudonimo di Angelo Bardi disegnò, appena sopra il cerchio bianco, il buco del proiettile nel cranio del poeta (Fig. 6), un particolare che nel dipinto, ovviamente, non c'era.

Tornando al quesito iniziale, se cioè l'ombra sul fondo, generalmente identificata col profilo di Apollinaire, fosse nata per essere il suo ritratto, i fatti chiaramente esposti nella mia monografia del 1997, ci portano a concludere con certezza che essa fu concepita da de Chirico per rappresentare Apollinaire come "uomo bersaglio", cioè come una sagoma da tiro a segno.
Per la realizzazione di questa silhouette il pittore si ispirò sia alla tradizione settecentesca e neoclassica dei ritratti/cammei in negativo

6 È difficile accogliere l'ipotesi di Schwarz che il cerchio bianco sulla testa sia da assimilare ai tracciati che compaiono in *Le Temple fatal* e in pochi altri quadri del 1914-1915, tutti successivi al ritratto di Apollinaire. I complessi tracciati bianchi cui egli allude compaiono infatti su lavagne (quadri nel quadro) o comunque su superfici o pareti logicamente adatte ad accoglierli e non sono mai, come in questo caso, un semplice cerchio, per di più disegnato sull'ombra di una testa, che non si può certo considerare il posto naturale per un cerchio bianco. Inoltre non vi è nessuna prova che Apollinaire abbia messo in relazione la sua ferita al tema del quadro. Da quanto esponiamo più avanti appare chiaro che già prima di partire per la guerra egli definiva il dipinto "mon portrait en homme cible", ma furono solo i surrealisti a chiamarlo "portrait prémonitoire".
7 "Ce portrait cachait une vérité prophétique, qui ne se révéla que deux années plus tard. Apollinaire y est représenté sous forme d'homme-cible, le crâne troué par le petit rond d'une balle. Pendant sa convalescence à l'hôpital italien d'Auteuil, Apollinaire été merveilleusement hanté par la prescience du 'peintre des gares'". (Angelo Bardi / de Chirico, *Giorgio de Chirico*, "Cahiers de Sélection", VIII, Décembre 1929, Éditions Sélection, Anvers 1929, p. 24). Persino l'autore del quadro si lascia prendere la mano e carica la mitologia di quest'immagine: nel quadro non si vede affatto il buco del proiettile sul cranio, ma solo il cerchio largo del bersaglio.
8 Schwarz 2008, cit., p. 54.
9 James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York 1955, p. 64.
10 Le prime, rarissime, tirature della xilografia non sono firmate e solo nel 1943 furono aggiunti (vedi Fig. 5), in basso ai lati, i due monogrammi di Pierre Roy e Giorgio de Chirico (PR / GC) cfr. Schwarz 2008, cit., pp. 57-58.

Figura 4.

Figura 5.

Figura 6.

di profilo, sia ai burattini in pergamena del "teatro delle ombre" (*Kharaghiozis*), articolati tramite anelli di giuntura nelle braccia e nelle gambe, e resi mobili con un filo, popolarissimi In Grecia e a lui ben noti[11], oltre che alle vere sagome umane delle scuole di tiro alla pistola. Si tenga presente, anche alla luce di quel che si dirà in seguito, che delle sagome di "uomini bersaglio" in latta, proprio come quelle delle scuole di tiro, figurano nella scena intitolata *L'épiscope* dei *Chants de la mi-mort* di Savinio, composti tra marzo e aprile del 1914 e quindi coevi al ritratto di Apollinaire:

Des hommes-cibles en tôle sont rangés contre le mur, la place du cœur désignée par un cœur rouge. […] *Bruit de ressorts déclenchés; les hommes cibles étirent leurs bras de fer, puis, rigidement, ils font des mouvements de gymnastique suédoise.* Il tema dell'"uomo bersaglio" non è d'altronde l'unico elemento in comune tra questo scritto di Savinio e il ritratto di Apollinaire. L'episcopio, che dà il titolo alla scena, era infatti un proiettore di immagini in uso fino dall'Ottocento il cui effetto può essere assimilato a quello della lanterna magica che de Chirico evocherà nel novembre del 1918 scrivendo su "Ars Nova" il suo commosso ricordo del poeta:

Rivedo, come si rivede nei sogni, un immobile di sei piani, patinato di grigio e su su due stanze sott'il tetto.

Il sipario si schiude […] … ed ecco che, come sott'il raggio luminoso di una lanterna magica, si disegna sulla parete il rettangolo fatale d'un cielo veronese e su quel cielo si curva di nuovo il profilo del centurione triste … È Apollinaire, Apollinaire il ritornante; è l'amico poeta che mi difese in terra straniera e che io non rivedrò più mai[12].

Non si capisce perché dovremmo dubitare di una testimonianza così precisa come quella di de Chirico nel 1918, epoca in cui la leggenda surrealista del ritratto premonitore non s'era ancora diffusa, e forse neanche formata, tanto è vero che nello scritto appena citato non se ne parla, nemmeno quando si ricorda la ferita al cranio subìta dal poeta "sotto i forti di Verdun".

Aggiungo, a riprova della formazione tarda di questa leggenda, un'altra considerazione: le poesie di Apollinaire che avrebbero dovuto essere pubblicate con gran battage nel 1914 col titolo *Et moi aussi je suis peintre* e con un frontespizio di Pierre Roy che riproduceva il ritratto di de Chirico, uscirono invece all'inizio del 1918 col titolo di *Calligrammes* e con in frontespizio un disegno di Picasso che ritraeva Apollinaire con la testa bendata a causa della ferita. In genere si dice, ed è molto probabile, che la riproduzione del quadro di de Chirico fu sostituita con un ritratto di Picasso perché quest'ultimo dava un'immagine più attuale di Apollinaire, glorioso combattente e ferito. Ma se fin da allora si fosse pensato che il dipinto di de Chirico aveva "previsto" la ferita alla testa, quale occasione sarebbe stata più opportuna

11 La giuntura rotonda per rendere mobile il braccio della giacca della silhouette non c'entra con il manichino da sartoria, come affermato da Bohn, ma è quella dei burattini del teatro delle ombre, come si può vedere in tutte le loro riproduzioni.

12 Cfr. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 61.

per diffondere contemporaneamente due temi di così grande impatto – quello patriottico che stava a cuore ad Apollinaire e quello della preveggenza poetica che tanto intrigava sia il poeta sia il pittore?

Ciò che nessuno ha notato è che la tradizione del ritratto di Apollinaire come "homme-cible" va completamente slegata dalla tradizione del "portrait prémonitoire". Si tratta di due tradizioni indipendenti, la prima legata alla nascita del quadro e al suo vero motivo ispiratore, la seconda, invece, formatasi successivamente nei circoli surrealisti soltanto in base all'immagine del quadro tramandata dalla xilografia di Pierre Roy. Per avvalorare la leggenda del ritratto premonitore, e quindi dell'artista veggente che "anticipa" la ferita alla tempia dell'amico poeta, era necessario ignorare o addirittura occultare il vero motivo, più futile e ironico, che aveva suggerito a de Chirico di rappresentare Apollinaire come una sagoma da tiro al bersaglio.
La prima testimonianza che Apollinaire chiamasse in questo modo il suo ritratto si trova in una lettera del poeta a Paul Guillaume del 18 aprile 1915 in cui descrive la sua vita di militare e aggiunge: "ecco che improvvisamente sono passato al rango di uomo bersaglio come nel quadro di de Chirico". In qualità di soldato Apollinaire si sentiva "homme-cible", ma è molto improbabile che questa definizione se la fosse inventata solo perché si trovava in zona di guerra ed era un possibile bersaglio del nemico, anzi si percepisce benissimo che il suo accenno non ha alcun bisogno di spiegazioni, in quanto anche Guillaume conosceva quel quadro come "portrait en homme-cible". É chiaro che il suo ritratto Apollinaire lo chiamava così già da tempo: il 6 maggio del '15, infatti, si rivolge ancora a Paul Guillaume reclamando che il "portrait en homme-cible" gli fosse recapitato a casa, e il 16 maggio aggiunge: "avrei preferito che l'uomo bersaglio fosse da me, dove mia madre avrebbe potuto vederlo a suo piacimento perché, oltre che un'opera singolare e profonda, è anche un ritratto somigliante. Un'ombra, o piuttosto una silhouette come si facevano all'inizio del XIX secolo"[13]. Non esiste invece nessuna prova che la ferita alla tempia subìta da Apollinaire il 17 marzo del 1916 sia stata, al momento, messa in relazione da lui o da altri con il ritratto in cui de Chirico lo rappresentava come un bersaglio da tiro a segno. Ciò avvenne solo dopo la sua morte, e molto probabilmente dopo che André Breton venne in possesso di alcuni esemplari della famosa xilografia[14].
Neanche de Chirico, cioè colui che aveva escogitato quell'immagine di profilo in controluce ispirata alle sagome in uso nelle scuole di tiro, la collegò al ferimento di Apollinaire, tanto è vero che non ne fa alcun cenno nel suo scritto del 1918.
Le sagome delle scuole di tiro alla pistola raffiguravano il bersaglio umano di profilo, cioè nella posizione che i combattenti assumevano nei duelli per esporre la minor superficie corporea all'avversario. La gran moda delle sfide a duello, invalsa a Parigi sul finire della Belle Époque, aveva persino dato luogo a servizi giornalistici che documentano l'organizzazione di queste singolari palestre della Ville Lumière, come si può vedere nelle figure qui riprodotte (Fig. 7) e tratte dal numero di agosto del 1908 de "La Lettura", rivista mensile del "Corriere della Sera", emerso da un ricerca effettuata da Gerd Roos alla metà degli anni '90. Le silhouettes elettriche in metallo erano suddivise in sei parti e collegate alla corrente: Ogni tiratore – spiega il giornale – "viene avvertito del colpo in un camerino con una suoneria elettrica: contemporaneamente vede su un apparato corrispondente quale dei pezzi della *silhouette* egli ha colpito".

Nessuno di coloro che hanno identificato la

13 Le lettere di Apollinaire a Paul Guillaume si trovano in Jean Bouret, *Une amitié esthétique au début du siècle: Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918), d'après une correspondance inédite*, "Gazette des Beaux-Arts", 6e Période, LXXVI, 112e année, Décembre 1970, pp. 373-399.
14 Schwarz 2008, cit., p. 57.

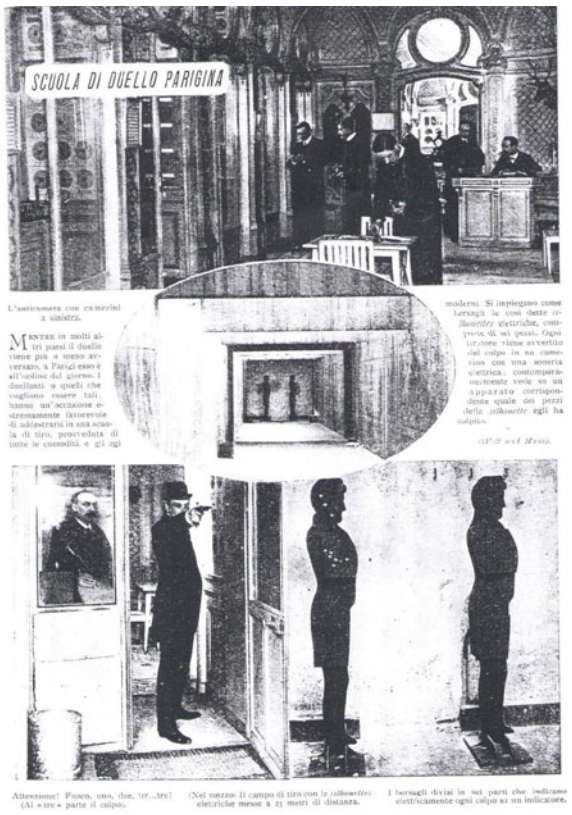


Figura 7.

silhouette col profilo di Dante ha mai spiegato perché nello stesso quadro dovessero esserci due immagini simboliche dell'attività poetica, cioè quella di Omero, il poeta cieco cui allude il gesso con gli occhiali neri[15], e quella di Dante, che avrebbero costituito un inutile doppione iconografico. Non si capisce poi per qual motivo de Chirico dovesse contrassegnare la tempia di Dante col cerchio di un bersaglio da tiro a segno. Ugualmente incomprensibile il motivo per cui il poeta, notoriamente piuttosto segaligno, dovesse esser dotato di un doppio mento che nessuna immagine tradizionale gli attribuisce. E infine, se di immagine simbolica doveva trattarsi, non si spiega perché non sia stata dotata dei suoi attributi specifici e capaci di renderla tra tutte riconoscibile, come, fondamentale, la corona d'alloro[16].

Più avanti parleremo della somiglianza con Apollinaire, che contrariamente a quel che si dice è molto forte, ma è importante ricordare un fatto ben noto, trascurato da tutti i recenti esegeti, che dimostra come all'inizio di marzo del 1914, quando il quadro venne concepito, Apollinaire fosse già facilmente percepibile da tutti come "uomo bersaglio".

Il 7 marzo, da poco arrivato a Parigi assieme a Soffici e a Carrà, Papini scrive a Palazzeschi: "Siamo capitati qua in un momento molto interessante. Il mondo artistico è a rumore. Ci sono tre duelli alle viste tra Apollinaire e un boxeur nipote di Oscar Wilde – tra Apollinaire e Delaunay (cubista) ecc. […]"[17].

In realtà i duelli dovevano essere due, tra Apollinaire e Arthur Cravan, sedicente nipote di Oscar Wilde, campione di pugilato e direttore di una piccola e aggressiva rivista intitolata "Maintenant", e tra Apollinaire e il pittore Henry Ottmann (nella baruffa polemica era convolto anche Delaunay). Non mi dilungo sui fatti perché sono molto noti ed esposti sia nella biografia di Marcel Adéma sia nella mia monografia del 1997[18]. Della faccenda parlava tutta Parigi, anche ingigantendo e distorcendo i fatti, tant'è che de Chirico ne trasse lo spunto ironico per uno dei suoi massimi capolavori.

Il calco in gesso che riprende i tratti somatici dell'*Apollo del Belvedere*, metafora dell'arte, è calvo e con gli occhiali da cieco per indicare che quella a cui si fa cenno è l'arte poetica, e Omero, calvo e cieco, ne era la figura simbolica. La poesia, dunque, come arte veggente e profetica. Lo spazio sul quale si staglia la statua richiama la scatola interna di una lanterna magica, che produce l'effetto sorpresa dell'immagine che si staglia in

15 Nessuno dei commentatori ha mai posto in dubbio che il busto di gesso con gli occhiali da cieco alluda al poeta "cieco" per antonomasia, cioè a Omero, e quindi all'attività poetica in generale.

16 Si è detto che la statua con gli occhiali neri simboleggerebbe la poesia in generale, mentre attraverso il profilo di Dante de Chirico avrebbe voluto indicare in modo più particolare Apollinaire. Ma anche questa pare una scappatoia poco plausibile. Poco meno di un anno prima, Apollinaire aveva pubblicato il polemico manifesto dell'*Antitradition Futuriste*, nel quale Dante è messo tra i nomi da rifiutare, o peggio da insultare. Giorgio non poteva ignorarlo e si sarebbe ben guardato dal proporre un accostamento che poteva non essere gradito.

17 Cfr. Filippo Tomasso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio con un'appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Mondadori, Milano 1978, p. 135.

18 Adéma 1968, cit., pp. 239-240, Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp. 212, 251, p. 265 nota 4 e p. 267 nota 77.

negativo sul fondo del cielo verde veronese. É il profilo di Apollinaire, ironicamente rappresentato, dopo lo scampato pericolo, come uomo bersaglio. Cravan, sulla sua rivista, aveva volgarmente polemizzato con Apollinaire e con Marie Laurencin a proposito del Salon des Indépendants, definendo tra l'altro il poeta come "le Juif Apollinaire", affrettandosi a puntualizzare di non avere "alcun pregiudizio contro gli ebrei, dal momento che per lo più preferiva un ebreo a un protestante"[19]. Nella polemica erano stati coinvolti anche Delaunay e Ottmann, e di conseguenza Apollinaire aveva sfidato a duello sia Cravan sia Ottmann, i quali tuttavia si sottrassero allo scontro rettificando e porgendo le proprie scuse. Cravan lo fece in modo rapido e brillante dichiarando con humor di avere "pochissimo amor proprio" e quindi di riconoscere il suo errore: "Guillaume Apollinaire n'est point juif, mais catholique romain". Frase che suonava leggermente ironica viste le dicerie circolanti sulla paternità del poeta, che molti attribuivano a un cardinale della curia romana. Tutto ciò avveniva nella prima quindicina di marzo del 1914.

Fu probabilmente la sottile e quasi impercettibile presa in giro di Cravan nei confronti di Apollinaire "cattolico romano" a suggerire a de Chirico l'inserimento, nella parte destra del quadro, di due simboli orfici e poi cristiani cari all'iconografia del poeta: il pesce e la conchiglia[20]. Questi simboli compaiono, insieme o separati, in cinque quadri del 1914, tutti dipinti tra marzo e luglio, ma questo è probabilmente il primo della serie in ordine di tempo. Riprendendo la tecnica cubista di Picasso e di Braque del disegno a matita sulla tela bianca, de Chirico rappresenta il pesce e la conchiglia in modo indiretto, come forme di stampi da cucina. Lo stampo a forma di pesce serviva per i pasticci di tonno o di salmone in gelatina e lo stampo a forma di capasanta (*coquille Saint-Jacques*) si adoperava per fare i soffici biscotti chiamati *madeleines*[21]. Per mezzo di immagini quotidiane e popolari de Chirico allude a significati simbolici "alti", al valore salvifico della poesia e alla sua proprietà mitica di arte cieca alle cose del presente ma capace di vedere nel passato e nell'avvenire[22].

Chiudiamo con la somiglianza, spesso negata, dell'ombra nera col profilo di Apollinaire.

Nel novembre del 1918 de Chirico evocava "il suo profilo numismatico che stampai sul cielo veronese d'una mia pittura metafisica" e poco più avanti scriveva "su quel cielo si curva di nuovo il profilo del centurione triste … É Apollinaire, Apollinaire il ritornante" (vedi nota 12).

Credo che la chiave per interpretare l'immagine dechirichiana di Apollinaire sia la sua definizione di "centurione triste".

---

19 Apollinaire era particolarmente sensibile a tutto ciò che riguardava le sue origini e il suo stato di apolide senza patria. Durante il processo subìto in seguito al furto della *Gioconda* era stato preso di mira dall'estrema destra come ebreo, quindi il non plus ultra del "senza patria", e come corruttore dei costumi.

20 I simboli del pesce e della conchiglia erano già stati utilizzati nel 1911 da Raoul Dufy per le sue illustrazioni alla raccolta poetica di Apollinaire intitolata *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée.* Baldacci 1997, cit., pp. 248-249.

21 Secondo la Braun 2014, cit., p. 26, de Chirico, rappresentando lo stampo, non avrebbe inteso rinviare al simbolo della conchiglia, ma a ciò che dallo stampo si otteneva, cioè alle *petites madeleines,* e quindi al significato che questi biscotti hanno nel primo volume della *Recherche* di Marcel Proust, uscito nel 1913. Non penso che questa interpretazione si possa accogliere, anzitutto perché in una raffigurazione simbolica come quella di de Chirico ciò che conta è la forma che immediatamente si percepisce, cioè la conchiglia col suo significato di nascita o rinascita, collegato alla funzione salvifica dell'arte poetica, e non ciò che dalla forma si ottiene (di questa stregua, il pesce dovrebbe alludere al paté di tonno...); in secondo luogo perché, anche a prescindere dal fatto che ambedue i fratelli de Chirico non mostrarono mai alcuna stima per Proust - definito da Savinio - l'uomo dalla frase lunga e dal pensiero corto" -, quando de Chirico dipinse il quadro il mito della *madeleine* proustiana non si era ancora formato (il libro era uscito da pochi mesi), e quindi la forma del biscotto non avrebbe indotto automaticamente un collegamento a Proust e al suo concetto o sensazione di memoria come fatto fisico e psicologico. Concetto, per altro, molto distante dal significato che la memoria ha per de Chirico.

22 Il pesce, fin dalla storia biblica di Tobia, "fa vedere" e guarisce dalla cecità; inoltre è simbolo orfico di salvezza, e per i cristiani acronimo (in greco) di "Gesù Cristo Figlio di Dio, Salvatore" (*Ichthùs = Jesùs Christòs Theoù Uiòs Sotèr*). La conchiglia, nella particolare forma del pettine di mare, è simbolo di nascita e rinascita (la nascita di Venere dalla conchiglia, ecc.). Per un più esteso esame dei simboli si veda Baldacci 1997, cit., pp. 248-256.

Chi conosca in modo un po' approfondito il linguaggio "psicologico" di de Chirico sa che per lui, come per Nietzsche, esistono caratteristiche che possono riassumersi ed essere rappresentate da definizioni o epiteti evocativi di tutta una serie di sensazioni e stati d'animo.

Nella concezione di de Chirico il centurione – o "serragonio" [colui che serra le file ed esorta i compagni in guerra] come talvolta lo chiama – è la figura caratteristica del compagno più anziano che funge da guida e da incoraggiamento. Il centurione e il legionario sono spesso da lui assimilati agli artisti che esplorano e conquistano territori ignoti. Per questo Guillaume Apollinaire "l'amico che lo difese in terra straniera" è per de Chirico come un compagno di lotta e di battaglie, un compagno maggiore (era nato infatti otto anni prima di lui) e una guida:

Quando mi s'affaccia alla memoria il suo profilo numismatico che stampai sul cielo veronese d'una mia pittura metafisica, penso alla malinconia grave del centurione romano, intento a valicare i ponti di barche gittati lungo le terre conquistate [...].

Nel 1997, seguendo un'intuizione di Maurizio Fagiolo, pubblicai come ritratto di Apollinaire di profilo un disegno dedicato da de Chirico a Paul Guillaume nella primavera del 1914 (Fig. 8).

Figura 8. De Chirico, disegno, 1914, dedicato à Guy Romain (Paul Guillaume)

Esso rappresenta una testa a forma marcatamente trapezoidale su un collo taurino e con un'aria da militare romano della decadenza. Questo profilo da "centurione" Giorgio lo regalò a Paul Guillaume, che nella sua veste di promotore di arte negra si fregiava del soprannome e pseudonimo di Guy Romain (infatti la dedica è "à Guy Romain"): è chiaro che l'epiteto di "romano" adottato dal mercante aveva ispirato de Chirico a regalargli questo profilo di "centurione", sotto il quale, e ambedue lo sapevano, si nascondeva l'immagine di Apollinaire, vero romano d'adozione in quanto nato a Roma. E bisogna cogliere questo gioco di sottintesi: è come se de Chirico volesse alludere a quell'aspirazione alla *romanità* – in senso di classicità – che accomunava Apollinaire, Guillaume e lui stesso. Anche i numerosissimi piccoli ritratti di Apollinaire, letterari, psicologici e fisici, infarciti di ricordi, che Savinio ci ha lasciato nei suoi scritti, insistono sempre sulla sua sostanziale classicità e aspirazione alla romanità, intesa come intrinseco spirito latino e cattolico, oltre che sull'aspetto corpulento da lottatore e sul naso "senatorio":

Dietro la scrivania carica di oggetti [...] Apollinaire correggeva con occhio vigile e pronta mano le bozze del "Poeta Assassinato". Poppava sotto il naso senatorio una di quelle pipette di coccio, che nei tirassegni popolari costituiscono un elegante e fragilissimo bersaglio.

[...] Era in lui quel che di pesante e di malinconico, quella innocenza cupa della forza in riposo che vediamo nei lottatori, quando il direttore del torneo, nero fra tanti uomini vestiti solo di peli e di medaglie, presenta i campioni al pubblico[23].

Se mettiamo a confronto l'ombra tarchiata di Apollinaire che emerge dalle nebbie del ricordo come ci appare nel disegno del 1931, l'immagine del "centurione" regalata a Paul Guillaume, il profilo nero del quadro del 1914 e altri ritratti e fotografie di Apollinaire

23 Alberto Savinio, *Achille Innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 49.

di profilo, mi pare che la somiglianza non si possa assolutamente negare. Mentre altri, come Picasso o Larionov, avevano accentuato gli aspetti più molli e delicati della fisionomia del poeta, de Chirico ne accentua l'aspetto psicologicamente forte, che era quello del lottatore e del centurione, ma in tutti rimane il profilo caratteristico del naso, soprattutto in Picasso, e la testa trapezoidale con doppio mento montata su un collo non certo sottile.

Figura 9. Medaglione fotografico realizzato nel 1915 dal fotografo René Berthier. L'immagine sorridente del poeta è qui riprodotta specularmente rispetto all'originale per poter essere confrontata ai profili della Figura 10.

Figura 10. Confronto dei profili di Apollinaire.

Sopra, da sinistra: particolare del disegno di de Chirico, 1914, dedicato a Guy Romain (Paul Guillaume); l'ombra di Apollinaire come uomo bersaglio nel ritratto del 1914 (particolare); l'ombra di Apollinaire nel disegno del 1931 sul frontespizio dell'edizione di lusso dei *Calligrammes* regalata a René Gaffé (particolare).

Sopra, da sinistra: P. Picasso, ritratto di Apollinaire di profilo, 1905 (disegno); M. Larionov, Apolliniare al *Flore*, 1914; Apollinaire nella redazione delle "Soirées", 1914 (foto tratta da *Album Apollinaire*, Gallimard, Paris 1971), si noti il profilo del naso "senatorio", prima arcuato e poi appuntito verso il basso.

ADDENDUM

Il saggio di Willard Bohn da cui questo articolo prende spunto contiene un rilevante numero di imprecisioni e di errori che ritengo doveroso segnalare.

Anzitutto si afferma a p. 67 che la conoscenza tra il pittore e il poeta avvenne nel 1912 e che quest'ultimo persuase Paul Guillaume a includere opere di de Chirico nella galleria "che stava aprendo" alla fine del 1912. É invece ben noto che la conoscenza tra de Chirico e Apollinaire non si può far risalire a prima della metà della primavera del 1913 e che Paul Guillaume entrò nel commercio dei quadri solo alla fine del 1913 aprendo nel febbraio del 1914 la Gallerie Paul Guillaume / Pienture Nouvelle, in rue Miromesnil. Fonti ben precise indicano che il contratto tra il pittore e il mercante fu stipulato nell'ottobre del 1913.

Sempre a p. 67 Bohn scrive che il *Ritratto di Apollinaire* fa parte di "un gruppo più esteso di opere che utilizzano la stessa iconografia", e cita quattro quadri del 1914 (*Le Tourment du poète* B79*, Le Destin du poète* B59*, La Nostalgie du poète* B74*, Le Départ du poète* B53) che, se si eccettua *La Nostalgie du poète* nel quale è presente lo stesso busto di gesso con gli occhiali neri, non hanno per nulla in comune la stessa iconografia del ritratto di Apollinaire. Un tempo (vedi Bohn 2005, cit., p. 653, fig. 39) l'autore includeva in questo gruppo anche un quadro falso dipinto da Oscar Dominguez e presentato col titolo *Portrait of the poet*.

A p. 68 il "ritratto" viene correttamente datato a "un paio di mesi prima" del periodo maggio-giugno 1914, quindi a marzo-aprile. Ma a p. 71, sempre che la traduzione dall'inglese sia giusta, si afferma che esso è posteriore a *Le Chant d'amour* ("In seguito alla creazione de *Le Chant d'amour*, che comprende il busto di Apollo Belvedere, la stessa scultura è riapparsa in almeno cinque altri dipinti, incluso *Portrait de Guillaume Apollinaire*"). Senonché i dipinti in cui compare la statua di gesso oltre al *Canto d'amore* sono solo quattro: *Portrait de Guillaume Apollinaire* B71, *La Nostalgie du poète* B74, *L'Arc des échelles noires* B75, *Le Voyage sans fin* B77; e diventano cinque se si include il falso di Dominguez che, avendolo già pubblicato due volte, è evidentemente rimasto nel cuore di Willard Bohn (la prima volta fu nel suo volume *Apollinaire et l'homme sans visage, création et évolution d'un motif moderne*, Bulzoni, Roma 1984, Fig. n. 10, senza numerazione di pagina).

Una delle caratteristiche della recente storiografia esegetica su de Chirico è quella di esercitarsi a proporre sempre più fantasiose e improbabili spiegazioni dei "significati" e delle iconografie dei dipinti metafisici, spesso allontanandosi dal buon senso e dalla logica più elementare, che suggerirebbero invece di cercare di capire le opere dentro il loro tempo e nelle circostanze storiche, e spesso anche aneddotiche, contingenti in cui esse sono nate.

A conclusione aggiungiamo una recente segnalazione di Gerd Roos: una caricatura di Picasso del 1914 (Fig. 11) che rappresenta Apollinaire pronto a battersi a duello con i due padrini alle spalle. In questo caso con la sciabola: infatti, la contesa tra il poeta e il duo Cravan / Ottmann non si spinse tanto in là da definire l'arma con la quale i duellanti si sarebbero battuti. La foto è visibile sul quotidiano francese "Le Figaro" del 29 gennaio 1938, nel sito www.gallica.bnf.fr <http://www.gallica.bnf.fr/> .

Figura 11. Picasso, *Apollinaire a duello*, 1914

Gerd Roos

Alberto Savinio und Guillaume Apollinaire: Anmerkung zur Veröffentlichung der Gedichte Epithalame *und* L'Ignorance *in "Litterature" vom Juni 1924.*

Ebenso großzügig wie Giorgio de Chirico 1913 und 1914 seine Gemälde an Freunde und Bekannte verschenkte, trennte sich Guillaume Apollinaire von einzelnen Blättern seiner Manuskripte. Der materielle Wert dieser Gaben stand in keinem Verhältnis zu ihrer emotionalen Bedeutung als Unterpfand einer geistigen Gemeinschaft. Mit Blick auf den umfangreichen Nachlass von Alberto Savinio weiß Franca Bruera 1991 zu berichten:

Il existe aussi un corpus de manuscrits apollinariens actuellement conservé dans les archives de Savinio à Rome. Malgré l'obscurité qui entoure l'origine de ces documents, il est probable que l'artiste italien les a reçus lors de son séjour à Paris en marque d'estime et d'affection de la part d'Apollinaire. Il s'agit d'un ensemble de feuilles manuscrites, des brouillons pour la plupart, correspondant aux poèmes suivants: «La Chanson du mal-aimé», «Lettre-Océan», «Sur les prophéties», «La Cueillette», «Épithalame», «L'Ignorance», «1904», «Souvenir du Douanier», «Le Suicidé», «Ballade». *Il ne manque pas un fragment de prose,* «Lettres de potache», *dont une version remaniée sera utilisée dans «Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul», de* L'Hérésiarque et Cie[1].

Im Folgenden soll die frühe Editionsgeschichte zweier dieser Gedichte um einen Aspekt bereichert werden. Bekanntlich wurden *Epithalame* und *L'Ignorance* zum ersten Male im letzten Heft von "Litterature" veröffentlicht[2]. Damit stellte die einst aus dem Geist von Dada geborene Zeitschrift im Juni 1924 ihr Erscheinen ein, um dann - wenn man so will - im Dezember als la "Revolution Surrealiste" mit einem radikal erneuerten Programm wiederaufzuerstehen. Zu den Elementen der Kontinuität gehörte zweifellos Apollinaire, der in vieler Hinsicht eine zentrale Referenzfigur für die Literaten um André Breton bleibt. In seinem Windschatten fällt auch zum letzten Male der (per se selten genannte) Name Savinio in "Litterature". Tatsächlich war die Apollinaire-Publikation im Juni-Heft 1924 mit einer Danksagung der Herausgeber versehen worden:

C'est à notre ami Albert Savinio que nous devons communication de ces deux poèmes inédits[3].

Wie aber gelangten die beiden Autographen in die Hände von Breton, der als Direktor über die Inhalte der Zeitschrift entschied? Maurizio Fagiolo dell'Arco stellte die Behauptung auf, "in fact, it was Savinio himself who sent them to the editors of *Litterature* [...]"[4]. Aber sollte er in Rom tatsächlich das Risiko eingegangen sein, solche Preziosen

1 Franca Bruera, «*Mon beau navire ô ma mémoire*»: *Savinio et Apollinaire*, "Que Vlo-Ve?", N° 1, Janvier-Mars 1991, S. 9-13, hier S. 9.
2 Vgl. zu einer beschreibend-kommentierenden Lektüre der Manuskripte nebst Hinweisen auf ihre Editionen: F. Bruera, *Apollinaire & C. Ungaretti - Savinio - Sanguineti*, Bulzoni Editore, Roma 1991, S. 85-87.
3 Guillaume Apollinaire, *Epithalame - L'Ignorance*, "Litterature", N° 13, Juin 1924, S. 9-11. Die erste Erwähnung hingegen war alles andere als schmeichelhaft, vgl. Gollifan [= Ivan Goll], *Fil spécial*, "Litterature", N° 12, Février 1920, S. 30: "On nous assure que A. SAVINIO est un homme honnête. Rien de plus inexact: c'est un idiot".
4 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico in Paris*, 1911-1915, in *De Chirico*, Exhibition catalogue, (New York, The Museum of Modern Art, April 3 - June 29, 1982), edited by William Rubin, S. 11-34; hier S.16.

wie die originalen Manuskripte der Post anzuvertrauen? Läge nicht die Vermutung näher, dass er nur Abschriften nach Paris geschickt haben würde? Und an wen sollte er sie gesandt haben? Persönlich lernten sich Breton und Savinio erst bei dessen Aufenthalt von Ende Juni, Anfang Juli 1924 in der *ville lumière* kennen, also erst nach dem Druck jenes Heftes. Zuvor hat es offenbar keine nennenswerten direkten Kontakte zwischen ihnen gegeben[5].

Tatsächlich gelangten die Gedichte auf einem anderen Weg von Italien nach Frankreich. 2005 wurde im *Hôtel Drouot* eine Postkarte auktioniert, die Savinio am 23. Juli 1924 - also kaum zurück in Rom - an Jean Royère in Paris geschrieben hat. Der Katalog rapportiert nur einen einzigen der für den symbolistischen Dichter und Kritiker bestimmten Sätze:
... Les seuls inédits d'Apollinaire que je possédais sont les deux pièces que j'ai données à Paul Eluard et qui ont paru dans litterature [sic][6].
Eine orthographisch modifizierte Variante dieser Zeile war bereits 1989 publiziert worden:
... les seuls inédits d'Apollinaire que je possédais, sont les deux pièces que j'ai donné [sic] *à Paul Éluard et qui ont paru dans* Littérature ...[7]
Ungeachtet der unterschiedlichen Transkriptionen liegt auf der Hand, dass Royère *Epithalame* und *L'Ignorance* in "Litterature" gelesen und daraufhin Savinio brieflich nach weiteren *Apollinariana* gefragt haben muss[8].
Der Hinweis auf Eluard schließt einen Teil der Lücke, die sich zwischen Savinio und Breton in der Überlieferung der beiden Gedichte eröffnet hatte. Eluard war allerdings bereits Ende März 1924 plötzlich aus Paris verschwunden und kehrte erst Anfang Oktober von seiner Reise in gut 180 Tagen um die Welt wieder zurück. Die Daten implizieren, dass er noch vor seiner Abfahrt in den Besitz der zwei Texte gekommen sein muss - aber wie?

Der Schlüssel zu diesem Rätsel findet sich einem besonderen Band aller 13 Ausgaben von "Litterature", der von Paul Bonet luxuriös gebunden wurde: Es handelt sich um das persönliche Exemplar von André Breton. Zwischen die Seiten der Hefte ließ er zahllose Dokumente und Manuskripte einbinden, die unmittelbar mit dem Inhalt jeder einzelnen Nummer zu tun haben. In der detaillierten Beschreibung dieses außergewöhnlichen Bandes, der in der *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet* in Paris aufbewahrt wird, lesen wir:

Mss. encartés dans le n° 13:
Epithalame *poème de Guillaume Apollinaire recopié par Paul Eluard. Ms autogr. 1 feuillet*

5 Dies lässt sich u.a. aus der Tatsache ableiten, dass de Chirico kurz vor der Reise ein Empfehlungsschreiben für seinen Bruder an Breton adressierte: *Il voudrait avoir le plaisir de vous connaître*. Ein Faksimile des Briefs vom 23. Juni findet sich in: *Manoscritti delle lettere di Giorgio de Chirico ad André e Simone Breton, 5 dicembre 1921 - 3 agosto 1925*, "Metafisica", N° 1/2, dicembre 2002, S. 88-107 (mit Transkription auf S. 112-131), hier S. 101.
6 Der Satz ist zitiert in: *Livres anciens & Manuscrits - Livres d'Heures - Reliures de la Renaissance*, Paris, Hôtel Drouot, 16 Novembre 2005, lot 5; das Dokument ist abrufbar unter: www.bibliorare.com (7. Juni 2014).
7 Alain Mercier, *Deux Notes*, "Que Vlo-Ve?", N° 30, Avril-Juin 1989, S. 26-32; hier S. 26. Mercier nennt als Quelle: *Vente d'autographes*, Paris, Hôtel Drouot, 16 Décembre 1988.
8 Royère bereitete gerade ein Buch vor, dass unveröffentlichte Gedichte und Essays von Apollinaire enthalten sollte; vgl. G. Apollinaire, *Il ya*, texte établi par Jean Royère, préface de Ramon Gomez de la Serna, Albert Messein Editeur, Paris 1925. Dieser Band diente als Grundlage für die Eingliederung von *Epithalame* und *L'Ignorance* in die Gesamtausgabe der Dichtungen; vgl. G. Apollinaire. *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1965, S. 342-343 und S. 344-345 nebst Anmerkungsapparat. Von beiden Gedichten gibt es je ein weiteres Manuskript mit leichten Modifikationen; das eine wurde 1931, das andere, *Epithalame*, 1988 auktioniert; cfr. *Collection Guillaume Apollinaire et Collection d'un Amateur. Livres - Manuscrits - Autographes - Documents*, Paris, Hôtel Drouot, 18 Mai 1988, lot 79.

L'Ignorance *poème de Guillaume Apollinaire recopié par Paul Eluard. Ms autogr. 2 feuillet* [...][9].

Wann aber hätte der in Paris wohnende Eluard die Originale, die sich im Besitz von Savinio in Rom befanden, eigenhändig abschreiben können? Dafür kommt nur ein einziger Zeitpunkt in Frage: Der Januar 1924, als der Dichter mit seiner Ehefrau Gala für einige Tage in die *città eterna* gereist war, um bei de Chirico einige Gemälde zu kaufen[10].
Somit dürfte der Weg lückenlos rekonstruiert sein, den *Epithalame* und *L'Ignorance* bis zu ihrer Erstveröffentlichung genommen haben: Eluard fertigte im Januar bei Savinio in Rom eine Abschrift der beiden Autographen von Apollinaire an, übergab die Blätter im Februar oder März in Paris an Breton, der sie im Juni in "Litterature" veröffentlichte und dann Jahre später von Bonet in sein persönliches Exemplar dieser Zeitschrift einbinden ließ.

9 Die Beschreibung ist abrufbar unter: www.calames.abes.fr (21. Juni 2014). Ebenfalls eingebunden in dieses Exemplar ist das Original des berühmten Schreibens von de Chirico an Breton, das 1922 als *Une lettre de Chirico* im März-Heft von "Litterature" publiziert wurde. In der nächsten Ausgabe von"StudiOnLine" wird dazu ein Beitrag von Alice Ensabella erscheinen.
10 Vgl. Alice Ensabella e Gerd Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Eluard. Une documentation*, Archivio dell'Arte Metafisica / Allemandi, Milano [Im Erscheinen].