ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

La ricerca al servizio di un grande movimento artistico italiano

STUDI ONLINE

Rivista semestrale

ANNO I n.2
1 luglio - 31 dicembre 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.2
1 luglio - 31 dicembre 2014

Sommario

Nicol M. Mocchi
Alberto de Chirico e la rivista "Coenobium" (1909-1910): il primo testo edito di Savinio
p. 1

Paolo Baldacci
1915-2015. L'ultimo Enigma sabaudo *e la svolta ferrarese di Giorgio de Chirico*
p. 13

Alice Ensabella
La versione originale della lettera di de Chirico a Breton pubblicata su "Littérature" il 1 marzo 1922.
Note al carteggio tra Giorgio de Chirico e André Breton
p. 26

Gerd Roos
Giorgio de Chirico auf der Exposition Internationale du Surréalisme *von 1938*
p. 35

Emiliana Biondi
Giugno 1950: L'"Antibiennale" di Giorgio de Chirico. Breve storia di una contro-esposizione
p. 43

Nicol M. Mocchi

Alberto de Chirico e la rivista "Coenobium" (1909-1910): il primo testo edito di Savinio

Era forse il 1922 che un nostro amico parlando di me a mio fratello gli domandò: 'Perché sempre così triste?'. Da questo ricordo io deduco che già nel 1922 io pensavo alla morte. Che dico? Molto prima certamente. Tronchiamo gl'indugi: ho cominciato a pensare alla morte quando ho cominciato a pensare[1].

Così scriveva Alberto de Chirico, più noto con lo pseudonimo di Alberto Savinio (1891-1952), in apertura del suo libro di racconti *Casa 'La Vita'* edito nel 1943. E aggiungeva:

Problema di saper vivere, problema di saper invecchiare, problema di saper morire: il più importante di tutti perché è il problema ultimo e che dà il passaggio. Pochissimi sanno morire. Starei per dire: pochissimi muoiono; perché morire è un atto di energia che da pochissimi è compiuto come tale.

Tutta l'opera musicale, letteraria e pittorica di Savinio ci conferma quale importanza abbia avuto per lui l'idea e il concetto stesso della morte, al quale dava accezioni e interpretazioni sempre diverse: se da un lato si lega a un'idea di liberazione e al bisogno di conoscenza, dall'altro è qualcosa che misteriosamente avviene e ci trasforma. Un pensiero in cui ci si "rifugia… come una volta nelle chiese", confessava qualche riga più avanti, un ritorno al grembo materno che cela un desiderio di nostalgia e di riconciliazione insieme: è "là" che Savinio conoscerà la sorella Adelaide, morta sei mesi prima che lui nascesse, ed "è là che io e mio fratello ci ritroveremo quali eravamo vent'anni sono, quando nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero", prima che il tempo segnasse due destini diversi.

Savinio intendeva la morte come un "passaggio", il che comporta l'idea - per lui molto importante - del viaggio, del costante rinnovarsi delle cose, in cui sono racchiusi il nascere come il morire. A questo concetto si lega anche l'identificazione sua e del fratello con i Dioscuri e con gli Argonauti, così carica di rimandi alla loro storia personale: la nave Argo era infatti salpata per la sua avventurosa ricerca del vello d'oro dall'antica Jolcos (Volos, la città natale di Giorgio), imbarcando un folto gruppo di eroi tra i quali Orfeo, padre della poesia, e i gemelli Castore e Polluce, *Diòs koùroi*, figli di Zeus e di Leda, divini e umani al tempo stesso, nella cui vicenda si mescolano i temi della morte e dell'immortalità, alla quale Polluce rinuncia per l'affetto che lo legava a Castore, che era invece destinato a morire.

Questo suo riferirsi costantemente al concetto della morte condensa il senso profondo della sua ricerca, la "necessità segreta" capace di muovere ogni suo pensiero; perché "quando si dice 'pensare'", sottolinea ancora una volta Savinio, "s'intende pensare alla morte".

Non a caso nei suoi racconti, saggi e persino articoli di giornale ricorre di continuo questo tema, che trova una delle sue espressioni più alte in *Narrate, uomini la vostra storia,* la raccolta di quattordici biografie di personaggi del passato recente e remoto edita nel 1942, che lo stesso autore considera un libro "tutto permeato dal pensiero della morte"[2].

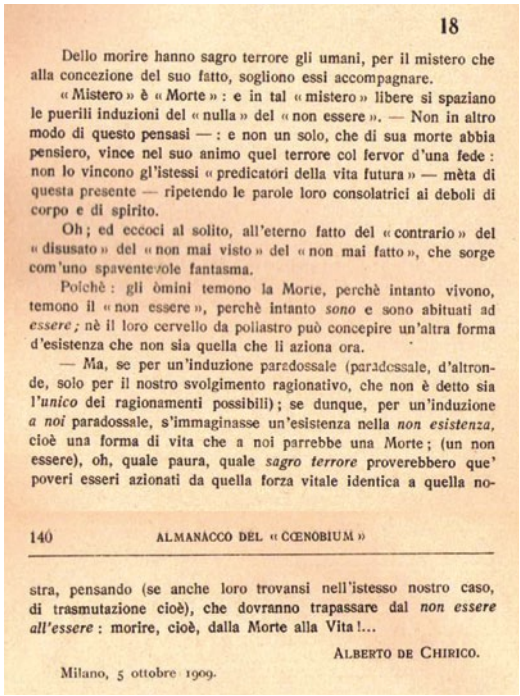
Ma quando Savinio cominciò a riflettere e a elaborare un suo originale pensiero sul significato della morte?

**Desidero ringraziare Paolo Baldacci, Marisa Bressan e Gerd Roos per i consigli e la paziente rilettura di questo testo.*

1 Alberto Savinio, *Casa "La Vita": 16 racconti preceduti da un autoritratto dell'autore, da una prefazione e una dedica; accompagnati da 8 disegni dell'autore e 9 'occhi'; arricchiti di una postilla e una variante*, Bompiani, Milano 1943, pp. V-VIII.

2 *Ibidem*.

Per rispondere a questo interrogativo disponiamo oggi di un nuovo documento, che presentiamo qui per la prima volta. Ci riferiamo a un suo breve scritto giovanile dell'ottobre 1909 apparso l'anno successivo sull'Almanacco del "Coenobium"*, rivista ticinese italo-francese oggi dimenticata, ma particolarmente apprezzata negli ambienti intellettuali italiani del primo Novecento (Fig. 1).



18

Dello morire hanno sagro terrore gli umani, per il mistero che alla concezione del suo fatto, sogliono essi accompagnare.

« Mistero » è « Morte » : e in tal « mistero » libere si spaziano le puerili induzioni del « nulla » del « non essere ». — Non in altro modo di questo pensasi — : e non un solo, che di sua morte abbia pensiero, vince nel suo animo quel terrore col fervor d'una fede : non lo vincono gl'istessi « predicatori della vita futura » — mèta di questa presente — ripetendo le parole loro consolatrici ai deboli di corpo e di spirito.

Oh ; ed eccoci al solito, all'eterno fatto del « contrario » del « disusato » del « non mai visto » del « non mai fatto », che sorge com'uno spaventevole fantasma.

Poichè : gli òmini temono la Morte, perchè intanto vivono, temono il « non essere », perchè intanto *sono* e sono abituati ad *essere ;* nè il loro cervello da poliastro può concepire un'altra forma d'esistenza che non sia quella che li aziona ora.

— Ma, se per un'induzione paradossale (paradossale, d'altronde, solo per il nostro svolgimento ragionativo, che non è detto sia l'*unico* dei ragionamenti possibili) ; se dunque, per un'induzione *a noi* paradossale, s'immaginasse un'esistenza nella *non esistenza,* cioè una forma di vita che a noi parrebbe una Morte ; (un non essere), oh, quale paura, quale *sagro terrore* proverebbero que' poveri esseri azionati da quella forza vitale identica a quella no-

140 ALMANACCO DEL « CŒNOBIUM »

stra, pensando (se anche loro trovansi nell'istesso nostro caso, di trasmutazione cioè), che dovranno trapassare dal *non essere all'essere* : morire, cioè, dalla Morte alla Vita !...

ALBERTO DE CHIRICO.

Milano, 5 ottobre 1909.

Figura 1. *Almanacco del "Coenobium" per il 1910*, Casa Editrice del Coenobium, Lugano 1910

L'articolo di "Alberto de Chirico", come allora si firmava, è con ogni probabilità il primo suo scritto che ebbe l'onore di una pubblicazione ed uscì sul volume del 1910, ma reca in calce la data 5 ottobre 1909, proprio quando il giovane musicista e aspirante scrittore si trovava a Milano insieme alla madre e al fratello Giorgio. Sappiamo che a Milano Alberto arrivò sedicenne nel luglio del 1907 e che Giorgio lo raggiunse nella tarda primavera del 1909. Ambedue poi lasciarono Milano per trasferirsi a Firenze nel mese di marzo del 1910. In questa città trascorsero un periodo di intenso studio e di confronto intellettuale che consentì loro di porre le basi teoriche della nuova concezione artistica a cui avrebbero poi dato il nome di "metafisica".

Del cosiddetto "cantiere intellettuale" allestito dai due fratelli in quel cruciale periodo di una decina di mesi a cavallo tra il 1909 e il 1910 ci hanno lasciato essi stessi numerose testimonianze. In diversi scritti Giorgio parla dell'intensa attività di studio sua e di Savinio negli anni milanesi e fiorentini. Nel 1940, presentando una mostra del fratello alla Galleria del Milione, così scriveva di lui:

Adolescente, invece di sfruttare le sue eccezionali doti di pianista e di compositore, che avrebbero potuto procurargli fama e quattrini, passava giornate e notti a studiare il latino, il greco, la filosofia, la letteratura, la storia, scrivendo saggi, componendo poemi, lavorando e meditando instancabilmente[3].

Pochi anni dopo, nelle sue *Memorie*, ricordava i mesi trascorsi da ragazzo a Milano:

Anche mio fratello disegnava e dipingeva; inoltre leggevamo e studiavamo molto. [...] Mio fratello continuava a comporre musica ed a scrivere libretti[4].

Questo intenso e quasi frenetico studio ha lasciato traccia in appunti e quaderni di note di cui si possono trovare frammentarie testimonianze nelle carte di Savinio conservate al Gabinetto Vieusseux di Firenze; ma per quanto riguarda la sua precoce attività di saggista non sembra sia rimasto nulla.

Oltre a quanto è documentato dalle schede dei prestiti librari alla Biblioteca Nazionale Braidense, recentemente emerse e studiate, vi sono pochissime notizie certe sul suo itinerario formativo ed intellettuale di quei mesi trascorsi a Milano[5]. Qualcosa si può

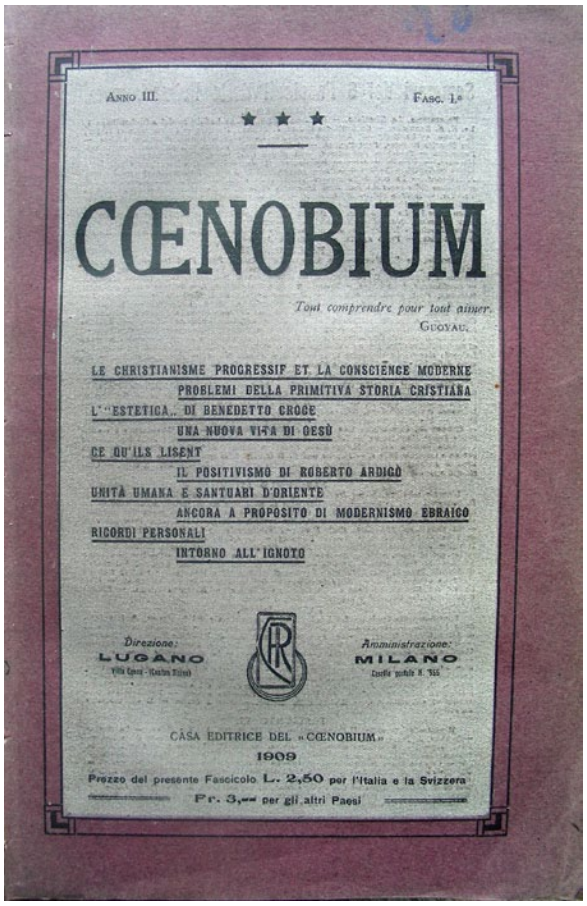
* *Ringrazio Gerd Roos per la gentile segnalazione.*

3 Giorgio de Chirico, *Alberto Savinio (1940),* in *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica*, *autobiografia,* a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 366-368, qui p. 367.

4 G. de Chirico, *Memorie della mia vita* (1945), Rizzoli, Milano 1962, p. 64.

5 Per una visione complessiva sulla formazione dei due fratelli cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La metafisica,* Leonardo Arte, Milano 1997; Gerd Roos, *Giorgio De Chirico-Alberto Savinio: ricordi e documenti, Monaco-Milano-Firenze, 1906-1911*, Bora, Bologna 1999, in part. pp. 372-379; e 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, Milano 2011, pp. 11-23.

intuire dallo studio analitico e induttivo di alcuni suoi frammenti musicali dell'epoca e soprattutto dallo studio dello schema del *Poema Fantastico*[6], mentre parecchio si può dedurre dai suoi scritti posteriori e anche dagli appunti parigini databili al 1911-13 del fratello Giorgio.


ANNO III. FASC. 1°

CŒNOBIUM

Tout comprendre pour tout aimer.
GUOYAU.

LE CHRISTIANISME PROGRESSIF ET LA CONSCIENCE MODERNE
PROBLEMI DELLA PRIMITIVA STORIA CRISTIANA
L'"ESTETICA" DI BENEDETTO CROCE
UNA NUOVA VITA DI GESÙ
CE QU'ILS LISENT
IL POSITIVISMO DI ROBERTO ARDIGÒ
UNITÀ UMANA E SANTUARI D'ORIENTE
ANCORA A PROPOSITO DI MODERNISMO EBRAICO
RICORDI PERSONALI
INTORNO ALL'IGNOTO

Direzione: LUGANO
Amministrazione: MILANO

CASA EDITRICE DEL «CŒNOBIUM»
1909
Prezzo del presente Fascicolo L. 2,50 per l'Italia e la Svizzera
Fr. 3,— per gli altri Paesi

Figura 2. Copertina del "Coenobium", Casa editrice del Coenobium, Lugano 1909 (III), n. 1

Il breve e denso scritto elaborato per l'Almanacco del "Coenobium" aggiunge perciò un tassello fondamentale alle nostre conoscenze e contribuisce ad aprire squarci inaspettati sulla sua prima attività saggistica.
Non è facile ricostruire il giovanile impegno di Savinio per questa rivista edita a Lugano tra il 1906 e il 1919, ma amministrata a Milano, e diretta da Enrico Bignami, Arcangelo Ghisleri e Giuseppe Rensi, che ne fu caporedattore fino al 1914 (Fig. 2).
È lecito ipotizzare che sia stato Carlo Dossi, pseudonimo del letterato e diplomatico conte Carlo Alberto Pisani Dossi (1849-1910), a consigliare al minore dei de Chirico di proporsi alla rivista per la quale lui stesso scriveva[7]. Avendo retto per circa un anno, tra il 1895 e il 1896, l'Ambasciata Italiana ad Atene, Pisani Dossi aveva allacciato un rapporto di amicizia con la famiglia de Chirico, e Savinio lo nomina talvolta nei suoi scritti, descrivendolo come "uomo di studio e di costumi cenobitici"[8]. Sappiamo che Alberto ebbe modo di rivedere Pisani Dossi "a Milano alcuni anni prima che morisse", attorno al 1909, e che fu ospite con la madre nella sua lussuosa villa sopra Como, a Poggio Cardina[9].
La traccia per ricostruire i rapporti di Savinio col "Coenobium" è fornita dai registri di lettura della Biblioteca Nazionale di Firenze: il 20 aprile 1910, poche settimane dopo l'arrivo nel capoluogo toscano, Alberto prendeva in lettura tre volumi della rivista del 1910[10].

6 Cfr. Gregorio Nardi, *La musica più profonda. Ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911,* in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica* 2010, cit., pp. 57-85.
7 Sulla rubrica *Pagine scelte* è apparso un estratto da *Il Regno dei Cieli* di Carlo Dossi intitolato *La Carità*, "Coenobium", III (1909), n. 2, pp. 106-108, che riportava in nota: "I giovani ritornino a Carlo Dossi, che ignorano e l'abbraccino, oggi, loro contemporaneo, che li ha preceduti e non li aspetta. Debbono rincorrerlo, superarlo, se possono, rivolgersi, allora, e stringergli la mano". Sull'*Almanacco del Coenobium per il 1911*, nel mese di dicembre, uscì invece un suo pensiero a p. 247.
8 A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984, p. 302.
9 Savinio, *Torre di guardia* nel capitolo *Uomo carciofo*, Sellerio, Palermo 1977, pp. 118-119: "Una mattina arrivo a Como per invito di colui che era stato amico di mio padre […]. Per rompere l'imbarazzo tento parlargli dei suoi libri: Avevo letto *Desinenza in A, Goccie di inchiostro* e comincio a dirgli il bene che ne penso". Su questo cfr. anche Roos 1999, cit., p. 132.
10 Questa notizia si desume dall'articolo di Victoria Noel-Johnson, *La formazione di De Chirico a Firenze (1910-1911): La scoperta dei registri della B.N.C.F.*, "Metafisica", 2013, nn. 11-13 (Roma, maggio 2014), pp. 171-211. Probabilmente l'informazione è imprecisa, perché al 20 aprile potevano essere al massimo usciti il primo fascicolo bimestrale di gennaio-febbraio e forse il secondo di marzo-aprile. È quindi plausibile che la scheda dei registri di lettura comprendesse anche dei fascicoli del 1909.

Con sottotitolo "Rivista internazionale di liberi studi" e come logo d'apertura la citazione da Hegel "la filosofia non è la sapienza del mondo, ma la conoscenza delle cose che non sono di questo mondo", la rivista si ispirava alla corrente di pensiero del modernismo, ufficialmente condannata dalla Chiesa nel 1907; e allargava lo sguardo non solo al modernismo cattolico, ma anche alle grandi religioni del medio ed estremo Oriente, soprattutto il buddismo e l'ebraismo, nel contesto di un generale risveglio di interesse per le tematiche mistico-spirituali. Promuoveva, inoltre, l'ideale utopico di una libera comunità di intellettuali-filosofi - il Cenobio appunto - di ogni provenienza geografica e culturale, da Auguste Sabatier a Goblet d'Alviella, da Henri Bergson a Giovanni Gentile, da Miguel de Unamuno a Giuseppe Prezzolini[11]. Scopo della rivista, enunciato dalla redazione fin dai primi numeri, era quello di rivalutare i principi etici e spirituali connaturati alla natura umana, senza "sgomentarsi troppo se la teoria del superuomo e la nuova tavola dei valori di Nietzsche infondono un po' di ebrezza dionisiaca, come una frenetica volata automobilistica, a giovani imberbi ed a donnine patetiche"[12]. Ogni fascicolo, poi, ospitava un'ampia serie di rubriche su argomenti teorici ed esistenziali i più disparati, senza trascurare derive più esoteriche affidate alla sezione *Intorno all'ignoto* interamente rivolta a temi di medianismo, occultismo, di "meccanica dello spiritismo" e anche di psicologia freudiana (del gennaio 1909 è il primo articolo su Sigmund Freud a firma di Alphonse Maeder, suo allievo, *Une voie nouvelle en psychologie: Freud et son école*)[13]. Periodicamente la rivista proponeva delle grandi inchieste[14] e, a partire dalla terza annata, "Concorsi" a tema di respiro internazionale, destinati a fornire i contributi da pubblicare negli Almanacchi: ed è per uno di questi Almanacchi che Savinio elaborò il suo precoce scritto sul tema della morte.

Alberto, del resto, aveva una certa familiarità con questo periodico, e in particolare con le sue celebri inchieste, come confermano alcuni passi dei suoi scritti degli anni seguenti.

Nel suo libro d'esordio, *Hermaphrodito* (pubblicato a puntate su "La Voce" tra il febbraio e il dicembre 1916, ma che raccoglie diversi scritti degli anni 1914-17) ricordava con una certa ironia il nome della rivista, rievocando il tempo in cui:

---

11 Cfr. *Nota firmata il "Coenobium"*, "Coenobium", I (1907), n. 2, pp. 153-159: "Noi ci permettiamo [invece] di ritenere che tutti i pensatori - si chiamino essi Platone o Gotamo Buddha, Gesù Cristo o Kant - meritino attenzione e studio; e, in particolare, ci permettiamo di ritener lecito di investigare il pensiero metafisico nei libri chiamati religiosi, al pari di quello che si trova nei libri che tale etichetta non hanno", come quelli degli atei Schopenhauer, Fichte e Hegel; vedi anche *Il Coenobium, Il nostro primo anno*, "Coenobium", I (1907), n. 6, pp. 3-5: "Tutte le soluzioni noi comprendiamo ed amiamo, perché di tutte scorge le ragioni profonde la nostra anima multipla". I lavori più significativi sulla rivista sono: Alberto Cavaglion, *Coenobium, 1906-1919: un'antologia*, Edizioni Alice, Comano 1992; Daniela Fabello, *Coenobium, rivista senza frontiere. I retroscena ticinesi*, Armando Dadò, Locarno 1999; Laura Demofonti, *La Riforma nell'Italia del primo Novecento. Gruppi e riviste di ispirazione evangelica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, e *Spiritualità e utopia: la rivista Coenobium (1906-1919)* (Atti del Convegno di Studi, Lugano, 10-11 novembre 2005), a cura di F. Panzera e D. Saresella, Cisalpino, Milano 2007.

12 Cfr. *Rassegna filosofica*, "Coenobium", II (1908), n. 3, pp. 102-104.

13 Alphonse Maeder, *Une voie nouvelle en psychologie: Freud et son école*, "Coenobium", III (1909), n. 1, pp. 97-115.

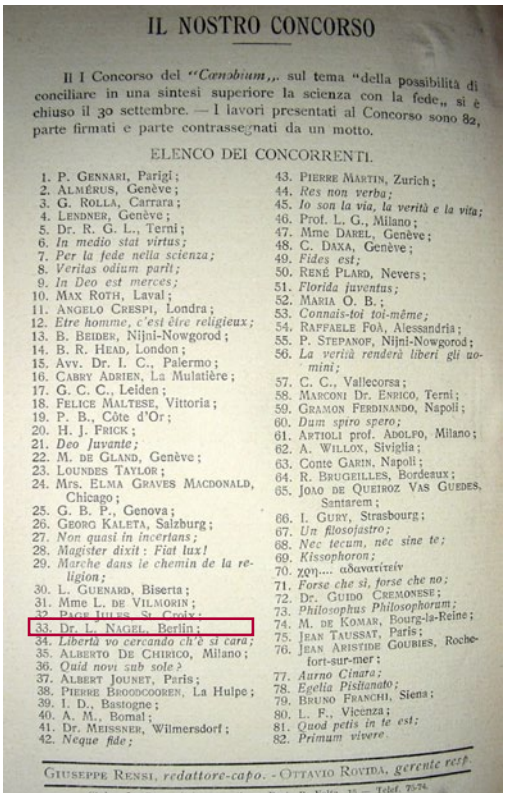
14 Cfr. ad esempio, la seconda inchiesta bandita nel 1907 dalla rivista "Coenobium" (*Una nuova inchiesta del Coenobium. Per la libreria di un libero cenobita*, I, 1907, n. 5) sui libri indispensabili alla biblioteca di un "cenobita"; Filippo Tommaso Marinetti, che aveva aderito all'inchiesta, indicava tra le letture filosofiche: Les *Discours de la méthode* di René Descartes, *l'Éthique* di Baruch Spinoza, *Le monde comme volonté et comme représentation* di Arthur Schopenhauer, *Les Pensées* di Blaise Pascal, *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle e le *Œuvres complètes* di Friedrich Nietzsche (ripr. in *Ciò che essi leggono: centodiciassette risposte all'inchiesta per la Biblioteca di un Libero cenobita*, con una prefazione di A. Ferrière, Casa Editrice del Coenobium, Lugano 1909).

s'approdò dolcemente alla tiepida spiritualità dei liberi credenti; specialità per le ibseniane iperboree, putibonde, miopi, e feroci bevitrici di thé. I sinedri dei liberi credenti germogliarono, più che altrove, nei paesi cosiddetti neutri, com'è d'uopo a quella sorta d'intellettualismo letterario e filosofico sostanzialmente neutro. Oltre il confine elvetico, sullo specchio del poco tempestoso lago di Lugano, era un gusto veder i liberi credenti nostrani, esercitar nell'yachting il muscolo, per riposar le menti spossate dagli sforzi cui le sottoponevan le tesi psico-religiose del 'Coenobium' (Rivista Internazionale e bilingue)[15].

In *Ascolto il tuo cuore, città*, straordinaria raccolta di riflessioni e ricordi dei primi anni Quaranta, discorrendo sul concetto di "utilità" che animava "le teste colte nella fine del secolo scorso, e consisteva a elevare la mente per mezzo della teoria dell'evoluzione e di un giansenismo aggiornato", citava il "Coenobium" come rivista "di liberi studi"; e accennava ad una sua inchiesta sul tema: "E' possibile conciliare scienza e religione?"[16]. E a questa inchiesta sicuramente pensava quando intitolò *Fede (e scienza)* un suo brano del 1942 destinato a entrare nella *Nuova Enciclopedia*, innescando così un lontano ricordo:

Intorno al 1908, una rivista di 'liberi studi' che si stampava a Lugano e si chiama 'Coenobium', propose ai suoi lettori la tesi se si può conciliare la fede col pensiero scientifico. *Sempre gli uomini hanno tentato di conciliare ciò che si crede per fede con ciò che si crede per esperimento d'indagine, ossia conciliare l'inconciliabile. Grave errore. Fede e ricerca scientifica sono due valori distinti del patrimonio ideale dell'umanità. Conviene lasciare a ciascuno il suo valore intatto e pensare che la ricchezza del mondo è tale, perché sono tante le verità*[17].

Ricordi, questi, che pur mascherati dal suo tipico estro ironico, svelano l'autentico interesse del giovane Savinio per la rivista e per le sue famose inchieste: ad una di queste, e proprio quella sulla possibilità di conciliare fede e scienza, aveva persino preso parte mentre si trovava a Milano, come documenta la presenza del suo nome ("35. Alberto De Chirico, Milano") nella lista degli ottantadue partecipanti pubblicata nell'ottobre del 1909. (Fig. 3)
Le notizie a questo riguardo sono frammentarie e possiamo ricostruirle attraverso alcuni indizi[18]. Il bando dell'inchiesta-concorso



IL NOSTRO CONCORSO

Il I Concorso del "*Cœnobium*" sul tema "della possibilità di conciliare in una sintesi superiore la scienza con la fede" si è chiuso il 30 settembre. — I lavori presentati al Concorso sono 82, parte firmati e parte contrassegnati da un motto.

ELENCO DEI CONCORRENTI.

1. P. Gennari, Parigi;
2. Alméras, Genève;
3. G. Rolla, Carrara;
4. Lendner, Genève;
5. Dr. R. G. L., Terni;
6. *In medio stat virtus;*
7. *Per la fede nella scienza;*
8. *Veritas odium parit;*
9. *In Deo est merces;*
10. Max Roth, Laval;
11. Angelo Crespi, Londra;
12. *Etre homme, c'est être religieux;*
13. B. Beider, Nijni-Nowgorod;
14. B. R. Head, London;
15. Avv. Dr. I. C., Palermo;
16. Cabry Adrien, La Mulatière;
17. G. C. C., Leiden;
18. Felice Maltese, Vittoria;
19. P. B., Côte d'Or;
20. H. J. Frick;
21. *Deo juvante;*
22. M. de Gland, Genève;
23. Lounes Taylor;
24. Mrs. Elma Graves Macdonald, Chicago;
25. G. B. P., Genova;
26. Georg Kaleta, Salzburg;
27. *Non quasi in incertans;*
28. *Magister dixit: Fiat lux!*
29. *Marche dans le chemin de la religion;*
30. L. Guenard, Biserta;
31. Mme L. de Vilmorin;
32. Page Jules, St. Croix;
33. Dr. L. Nagel, Berlin;
34. *Libertà vo cercando ch'è sì cara;*
35. Alberto De Chirico, Milano;
36. *Quid novi sub sole?*
37. Albert Jounet, Paris;
38. Pierre Broodcooren, La Hulpe;
39. I. D., Bastogne;
40. A. M., Bomal;
41. Dr. Meissner, Wilmersdorf;
42. *Neque fide;*
43. Pierre Martin, Zurich;
44. *Res non verba;*
45. *Io son la via, la verità e la vita;*
46. Prof. L. G., Milano;
47. Mme Darel, Genève;
48. C. Daxa, Genève;
49. *Fides est;*
50. René Plard, Nevers;
51. *Florida juventus;*
52. Maria O. B.;
53. *Connais-toi toi-même;*
54. Raffaele Foà, Alessandria;
55. P. Stepanof, Nijni-Nowgorod;
56. *La verità renderà liberi gli uomini;*
57. C. C., Vallecorsa;
58. Marconi Dr. Enrico, Terni;
59. Gramon Ferdinando, Napoli;
60. *Dum spiro spero;*
61. Artioli prof. Adolfo, Milano;
62. A. Willox, Siviglia;
63. Conte Garin, Napoli;
64. R. Brugeilles, Bordeaux;
65. Joao de Queiroz Vas Guedes, Santarem;
66. I. Gury, Strasbourg;
67. *Un filosofastro;*
68. *Nec tecum, nec sine te;*
69. *Kissophoron;*
70. χρη.... ἀδυνατεῖν
71. *Forse che sì, forse che no;*
72. Dr. Guido Cremonese;
73. *Philosophus Philosophorum;*
74. M. de Komar, Bourg-la-Reine;
75. Jean Taussat, Paris;
76. Jean Aristide Goubies, Rochefort-sur-mer;
77. *Aurno Cinara;*
78. *Egelia Pisitanoto;*
79. Bruno Franchi, Siena;
80. L. F., Vicenza;
81. *Quod petis in te est;*
82. *Primum vivere.*

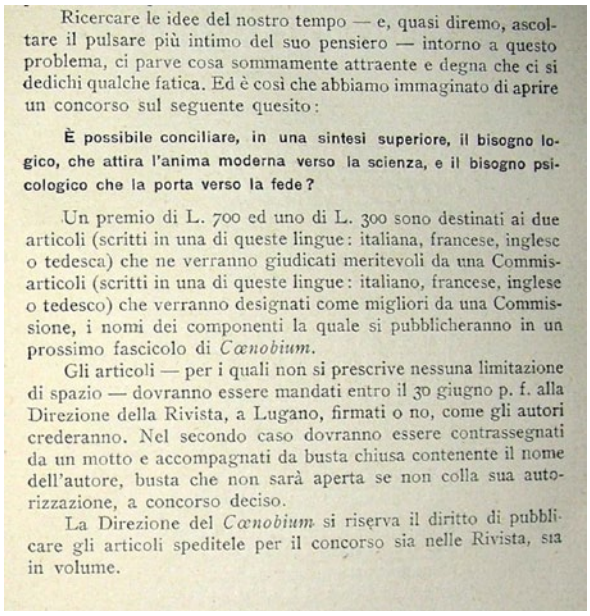
Giuseppe Rensi, *redattore-capo*. - Ottavio Rovida, *gerente resp.*

Figura 3. *Il nostro Concorso*, "Coenobium", 1909 (III), n. 5

15 Savinio, *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio: Il Papa in guerra*, "La Voce", VIII, n. 6, 30 giugno 1916, pp. 272-276, qui p. 273.
16 Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* 1984, cit., p. 80.
17 Savinio, *Nuova Enciclopedia: Fede (e scienza)*, Adelphi, Milano 1977, p. 156.
18 Cfr. *Il primo Concorso del "Coenobium"*, "Coenobium", III (1909), n. 1, pp. 84-85 (*Le premier Concours du "Coenobium"*, "Coenobium", III (1909), n. 2, pp. 3-4): l'obiettivo era quello di far dialogare il progresso scientifico con quel "fermento di misticismo, quell'aspirazione alla fede, quell'anelito a trascendere con lo spirito il campo dei fenomeni e a riparare nel grembo dell'Assoluto, e a ricercare quest'Assoluto o Dio, con ansia sempre più intensa, sebbene con forme e per vie diverse". Sulle inchieste promosse dalla rivista vedi in particolare Edoardo Bressan, *I caratteri della rivista (struttura, inchieste, almanacchi)*, in *Spiritualità e utopia* 2005, cit., pp. 69-88.

sulla compatibilità tra fede e scienza, pubblicato nel fascicolo di gennaio del 1909 del "Coenobium", riportava i termini e le modalità di partecipazione (Fig. 4). Sarebbero stati conferiti due premi di 700 e di 300 lire ai due migliori articoli, che dovevano essere consegnati, anche sotto pseudonimo, entro il 30 giugno (poi posticipato al 30 settembre 1909) indifferentemente in italiano, francese, inglese o tedesco, senza alcuna limitazione di spazio, e che sarebbero stati selezionati da una commissione internazionale composta da illustri pensatori di tutto il mondo. La direzione si riservava il diritto di pubblicare i saggi pervenuti "sia nella Rivista, sia in volume". A causa di motivi organizzativi, i primi risultati della commissione giunsero solo dopo due anni, nel 1911, con l'indicazione dei dodici contributi ritenuti più meritevoli, alcuni dei quali venivano contestualmente pubblicati sul "Coenobium"[19]. Ma, aldilà di ciò che si può desumere da queste notizie, non conosciamo nessuno scritto giovanile di Savinio che possa essere riferito a questa inchiesta. Le ragioni possono essere varie: o il suo contributo non soddisfece la commissione e fu quindi escluso (non compare infatti nella rosa dei vincitori); o andò smarrito; oppure non è ancora stato rintracciato nelle carte del suo archivio personale.

Anche se non possediamo il brano su "scienza e fede", sappiamo tuttavia che l'unico scritto edito di Savinio del periodo milanese riguarda il tema della morte, non a caso uno di quelli più approfonditi e sviscerati dalla rivista e su cui vertevano diversi saggi, inchieste e persino libri editi dalla Casa Editrice del "Coenobium". La più significativa di queste pubblicazioni fu sicuramente il *Libro della Morte: viatico per tutte le ore della vita*, edito



Ricercare le idee del nostro tempo — e, quasi diremo, ascoltare il pulsare più intimo del suo pensiero — intorno a questo problema, ci parve cosa sommamente attraente e degna che ci si dedichi qualche fatica. Ed è così che abbiamo immaginato di aprire un concorso sul seguente quesito:

È possibile conciliare, in una sintesi superiore, il bisogno logico, che attira l'anima moderna verso la scienza, e il bisogno psicologico che la porta verso la fede?

Un premio di L. 700 ed uno di L. 300 sono destinati ai due articoli (scritti in una di queste lingue: italiana, francese, inglese o tedesca) che ne verranno giudicati meritevoli da una Commis-
articoli (scritti in una di queste lingue: italiano, francese, inglese o tedesco) che verranno designati come migliori da una Commissione, i nomi dei componenti la quale si pubblicheranno in un prossimo fascicolo di *Cœnobium*.

Gli articoli — per i quali non si prescrive nessuna limitazione di spazio — dovranno essere mandati entro il 30 giugno p. f. alla Direzione della Rivista, a Lugano, firmati o no, come gli autori crederanno. Nel secondo caso dovranno essere contrassegnati da un motto e accompagnati da busta chiusa contenente il nome dell'autore, busta che non sarà aperta se non colla sua autorizzazione, a concorso deciso.

La Direzione del *Cœnobium* si riserva il diritto di pubblicare gli articoli speditele per il concorso sia nelle Rivista, sia in volume.

Figura 4. *Il primo Concorso del "Coenobium"*, "Coenobium", III (1909), n. 1

nel 1911 ma elaborato nelle sue linee generali sin dal 1908, che raccoglieva aforismi di diversi autori, contemporanei e del passato (da Arthur Schopenhauer a Giacomo Leopardi, da Maurice Materlinck, a Francesco Petrarca, da Heinrich Heine a Buddha) (Fig. 5). "Ne risultò un vero breviario ritmico e fattivo" - si leggeva nella prefazione al lettore - "poiché non v'ha maggior coordinatore e propulsore di vita del pensiero della morte; infatti, dal modo di comprendere e di spiegare la morte, si determina, in gran parte, l'organizzazione e lo svolgimento della vita"[20]. Anche questo

Si è pubblicato:

IL LIBRO DELLA MORTE

VIATICO PER TUTTE LE ORE DELLA VITA

Un bel vol. in-16 di pag. 380. — Lire 3.50.

NB. Gli abbonati del "*Cœnobium*„ che aggiungeranno al prezzo di abbonamento L. 2.50, lo riceveranno tosto franco e raccomandato.

Figura 5. *Il Libro della Morte: viatico per tutte le ore della vita*, Casa Editrice del "Coenobium", Lugano 1911

19 Per la commissione cfr. *La Commissione per il nostro primo Concorso*, "Coenobium", III (1909), n. 3, p. 160 e sul successo riscosso dall'inchiesta *Il nostro Concorso*, III (1909), n. 4, pp. 159-160; per l'elenco dei partecipanti si veda "Coenobium", III (1909), n. 5, p. 160. Cfr. *Il nostro Concorso*, "Coenobium", V (1911), nn. 1-2, pp. 191-192: "cosicché - per farla breve - dopo due anni di lavoro improbo, molti lavori o perché scritti in lingue meno familiari alla maggioranza dei Commissari, o perché eccessivamente lunghi, […] o perché presentati al Concorso in un solo esemplare, molti lavori, ripetiamo, non poterono essere esaminati che da un numero esiguo di Commissari. Dei rimanenti, alcuni furono dichiarati fuori Concorso perché scritti in lingue non ammesse, o con calligrafie presso che indecifrabili; altri furono letti da circa un terzo dei Commissari e pochissimi dalla metà. Ne conseguì quindi che per alcuni lavori si ebbero una diecina di apprezzamenti, giù giù fino a quelli che ebbero un solo lettore". I due primi premi andarono ex-aequo ad Angelo Crespi e ad Adolphe Ferrière: su questo vedi anche *Le concours du "Coenobium" et ses résultats*, "Coenobium", VI (1912), nn. 1-2, pp. 176-192.

20 *Libro della morte: viatico per tutte le ore della vita*, Casa Editrice del "Coenobium", Lugano 1911.

libro potrebbe aver influenzato le riflessioni di Savinio su questo particolare tema.
Abbiamo anche notizia di un'inchiesta successiva promossa dalla stessa rivista, che mostra tuttavia notevoli punti di contatto con il tema dello scritto giovanile di Savinio. Lanciata da un questionario nel mese di luglio del 1911, l'inchiesta era volta a "conoscere le personali concezioni di quanti vi collaboreranno sui problemi massimi che interessano la vita dello spirito", specificando: "che tutti possono partecipare a questa specie di referendum"[21]. L'insieme dei dieci quesiti, tradotti anche in francese, veniva quasi a costituire una breve "autobiografia religiosa" che rispondeva ai concetti più disparati, dal rapporto con la preghiera all'idea del sentimento morale, includendo anche la possibilità di conciliare scienza e fede; mentre la domanda numero quattro verteva su una delle questioni più vive del tempo relativa alla prospettiva della morte e alle varie forme di sopravvivenza nell'oltretomba:

Il problema della vita futura preoccupa il vostro spirito? Concepite una sopravvivenza della personalità dopo la morte? La comprendete come una ripercussione delle vostre azioni o nel senso metafisico d'una realtà d'oltre tomba?

Sulla base dei documenti disponibili, non è chiaro se Alberto, che a quella data si trovava già da alcuni mesi a Parigi, fosse a conoscenza di quest'ultima inchiesta, forse anticipata e diffusa tra gli abbonati e i collaboratori della rivista attraverso una circolare.
Dato che il breve contributo di Savinio reca la data del 5 ottobre 1909, data che indica probabilmente, più che il momento della stesura quello del licenziamento delle bozze corrette, è probabile che Alberto abbia risposto a un invito rivolto nell'agosto del 1909 a "Tutti i lettori del 'Coenobium'" affinché mandassero "un pensiero, qualche verso, o anche una intera pagina per l'Almanacco del "Coenobium" del 1910, che è già in corso di stampa"[22] (Fig. 6).

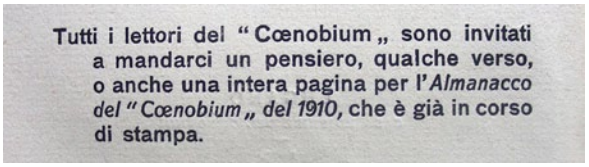

Tutti i lettori del "Cœnobium" sono invitati a mandarci un pensiero, qualche verso, o anche una intera pagina per l'*Almanacco del "Cœnobium" del 1910*, che è già in corso di stampa.

Figura 6. *Sommario del n. 4*, "Coenobium", III (1909), n. 4

Alberto decise di affrontare solo la questione che più gli stava a cuore e che gli avrebbe permesso di esprimere il convincimento al quale era giunto attraverso riflessioni che sicuramente lo avevano occupato per un lungo arco di tempo, forse fin dalla morte del padre.

Dello morire hanno sagro terrore gli umani, per il mistero che alla concezione del suo fatto, sogliono essi accompagnare.
'Mistero' è 'Morte': e in tal 'mistero' libere si spaziano le puerili induzioni del 'nulla' del 'non essere'. - Non in altro modo di questo pensasi -; e non un solo, che di sua morte abbia pensiero, vince nel suo animo quel terrore col fervor d'una fede: non lo vincono gl'istessi 'predicatori della vita futura' - mèta di questa presente - ripetendo le parole loro consolatrici ai deboli di corpo e di spirito.
Oh; ed eccoci al solito, all'eterno fatto del 'contrario' del 'disusato' del 'non mai visto' del 'non mai fatto', che sorge com'uno spaventevole fantasma.

21 *Almanacco del Coenobium per il 1912*, "Coenobium", V (1911), n. 7, pp. 94-96. Cfr. la risposta di uno scrittore caro a Savinio come Alfredo Panzini, già autore del *Libro dei morti* edito nel 1893: "Evidentemente le religioni non sono che manifestazioni sensibili, mutabili, necessariamente dogmatiche di ciò che è religione. Religione è - almeno per me - il senso della mia miseria rispetto alle forze che mi dominano e che io non dominerò mai; alle leggi della vita che non riesco a comprendere ed a coordinare. E la scienza contro queste tenebre non mi fa la luce! Questo sentire umilmente di me mi dà forza, pazienza, forse bontà. L'essere giunto a capire di non capire mi pare un sublime elevamento dell'anima, e se io fossi Dio, darei l'eternità alla mia anima. Ben strana umiltà! Ma tutta la mia ragione mi dice che la mia anima non vivrà di più di quelle falene che muoiono ora attorno al mio lume" (*Almanacco del Coenobium per il 1912. Confessioni e professioni di fede* 1912, cit., p. 159).
22 *Sommario del n. 4*, "Coenobium", III (1909), n. 4.

Poiché: gli òmini temono la Morte, perché intanto vivono, temono il 'non essere', perché intanto sono *e sono abituati ad* essere*; né il loro cervello da pollastro può concepire un'altra forma d'esistenza che non sia quella che li aziona ora.*

*- Ma, se per un'induzione paradossale (paradossale, d'altronde, solo per il nostro svolgimento ragionativo, che non è detto sia l'*unico *dei ragionamenti possibili); se dunque, per un'induzione* a noi *paradossale, s'immaginasse un'esistenza nella* non esistenza*, cioè una forma di vita che a noi parrebbe una Morte; (un non essere), oh, quale paura, quale* sagro terrore *proverebbero que' poveri esseri azionati da quella forza vitale identica a quella nostra, pensando (se anche loro trovansi nell'istesso nostro caso, di trasmutazione cioè), che dovranno trapassare dal* non essere all'essere*: morire, cioè, dalla Morte alla Vita! ...*

ALBERTO DE CHIRICO

Milano, 5 ottobre 1909.

Malgrado l'estrema sintesi, il contributo giovanile di Savinio sembra contenere diverse novità.

Da un punto di vista lessicale appare scritto con la tipica ma ricercata irruenza dell'esordiente, in cui abbondano termini desueti e ridondanti. Si tratta di un documento originale che restituisce molto bene la faticosa ricerca linguistica, ben messa in luce da Paola Italia, che Alberto stava conducendo in quegli anni e di cui ci restano numerose tracce nei plichi di appunti risalenti al periodo milanese sul *Morgante Maggiore di Luigi Pulci* e sulle *Argonautiche di Apollonio Rodio*[23].

Più importante è però il cuore espressivo di questo breve saggio, nel quale riconosciamo elementi destinati a ritornare ciclicamente nella poetica saviniana.

Il punto centrale del suo discorso è questo: la morte, uno dei più antichi e misteriosi tabù dell'uomo ("mistero è morte", esordiva infatti l'autore, "che sorge com'uno spaventevole fantasma"), non è che un passaggio da uno stato all'altro, un momento di trasformazione profonda: non una fine o una paura da rimuovere, ma un pensiero a cui aprirsi, una specie di *transitus*, una iniziazione a un'altra dimensione.

Risuonano nel suo scritto diverse tradizioni letterarie e filosofiche che Savinio reinterpreta in chiave originale e soprattutto funzionale alle sue esigenze espressive: come una sorta di "collage" di elementi che provengono da fonti eterogenee, manipolati con intelligenza e ironia.

Risalta anzitutto l'uso del *paradosso* come strumento per stupire e spiazzare l'opinione comune, che diverrà uno dei più potenti agenti della riflessione metafisica ("l'arte di considerare il rovescio dei pensieri" da lui teorizzata diversi anni dopo)[24].

Traspare poi un ulteriore elemento tipico della sua concezione del mondo, ovvero che non esiste una verità unica e definitiva a cui aggrapparsi, perché l'assoluto semplicemente non esiste ("non è detto sia l'*unico* dei ragionamenti possibili" ribadiva qualche riga più avanti Alberto) secondo un moderno principio di relatività.

A questi elementi del suo particolare mondo espressivo si somma l'interesse assai precoce per il tema della morte, che diverrà di lì a breve uno dei suggelli della ricerca poetica sua e del fratello. Una presenza così forte che se ne trova l'eco persino nei ricordi dello scultore Arturo Martini, che rievocando nei *Colloqui sulla scultura* con Gino Scarpa l'incontro con i due giovani Dioscuri, avvenuto a suo dire a Monaco nel 1909, rilevava come nella loro arte ci fosse "sempre il morto di mezzo"[25]. E anche Jean Cocteau, autore nel

23 *Note ed appunti tratti dall'Argonautiche di Apollonio Rodio* (Mediolanum, nell'anno 1909); *Appunti dal Morgante Maggiore di L. Pulci* (1909) conservati presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti G. P. Vieusseux di Firenze: su questo vedi Italia 2010, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica* 2010, cit., pp. 11-23.

24 Savinio, *La nostra anima*, Adelphi, Milano 1981, p. 73.

25 *Arturo Martini: Colloqui sulla scultura 1944-45 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di N. Stringa, Treviso 1997, p. 135. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non disponiamo di alcun documento che possa confermare l'incontro, avvenuto a Monaco nel 1909, tra lo scultore e i due giovani Dioscuri: su questo vedi Roos 1999, cit., pp. 244-245.

1928 di un importante saggio critico su de Chirico, riassumeva allora il senso profondo della ricerca metafisica di Giorgio con queste parole: "La mort est la seule pièce qui circule librement dans n'importe quel sens sur l'échiquier de Chirico"[26].

L'idea di "poetizzare" la morte, di caricare cioè di poesia il sentimento del nulla, si delinea già in questo precoce scritto di Savinio, che trascrive le suggestioni delle poetiche romantiche, come quelle di Foscolo e di Leopardi, in una lingua sostanzialmente nuova. Liberando il concetto di morte dal bigottismo cristiano ortodosso ("i predicatori della vita futura", scriveva ancora il giovane autore, rivolgono "parole consolatrici ai deboli di corpo e di spirito"), Savinio lo attualizza e lo trasforma in un evento magico eterno fuori dal tempo mortale.

Questa concezione sostanzialmente agnostica era condivisa a quelle date pure dal fratello Giorgio, che in un celebre passo dei manoscritti parigini scriveva:

Le mauvais goût aussi car cette fausse idée de l'au-delà et de la vie éternelle détruit tout ce que la vie et la mort peuvent avoir de beau, ribadendo in conclusione del suo appunto che: *la religion avec ses stupides cauchemars d'au-delà a faussé toute la noble beauté qu'on peut concevoir*[27].

Il concetto dell'immortalità terrestre, uno dei più caratteristici dell'estetica metafisica, è anticipato da Savinio in queste poche righe giovanili[28].

L'osservazione degli spettacoli del mondo e della natura, così strettamente legati in Grecia alle favole e ai miti, avevano creato in lui la convinzione che il mistero, l'eternità e l'immortalità non si dovessero cercare al di là del mondo e della materia, ma dentro il mondo stresso. Nulla era trascendente e tutto doveva essere immanente alla materia e alla vita, anche la morte, in una concezione circolare dell'esistenza che si apparenta da un lato al concetto circolare del tempo formulato da Nietzsche nella teoria dell'eterno ritorno, e dall'altro al nichilismo leopardiano che trova la più alta espressione nel *Cantico del Gallo Silvestre* e nell'immagine del sonno degli umani equiparato alla vita. A tal proposito, è significativo che sul "Coenonium" del marzo-aprile 1910 comparisse un lungo estratto del *Cantico* leopardiano intitolato *Il 'fine' è la morte*, dove si leggevano i seguenti passi[29]:

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per sé mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, per ciò

26 Jean Cocteau, *Le mystère laïc: (Giorgio De Chirico): essai d'étude indirecte avec cinq dessins de Giorgio De Chirico*, Éditions des quatre chemins, Paris 1928, p. 81.

27 De Chirico, *Manoscritti Eluard-Picasso,* in *Il meccanismo del pensiero* 1985, cit., pp. 14-15 inframmezzato dal passo in cui riportava l'*Inno alla morte* di Pandolfo Collenuccio (1444-1504): "Qual peregrin nel vago errore stanco / Dè lunghi e faticosi suoi viaggi / Per luoghi aspri e selvaggi, / Fatto già incurvo per etate e bianco / Al dolce patrio albergo / Sospirando s'affretta, in che rimembra / Le paterne osse e la sua prima etate /Di se stesso pietate / Tenera il prende, e le affannate membra / Posar desia nel loco ove già nacque / E il buon viver gli piacque: / Tal io, ch'a' peggior anni ormai vergo / In sogno, in fumo, in vanitate avvolto / A te mie preghe volto, / *Refugio singolar, che pace apporte / Allo umano viaggio, o Sacra morte*".

28 Cfr. Baldacci 1997, cit., pp. 10-32.

29 Giacomo Leopardi, *Il 'fine' è la morte*, "Coenobium", IV (1910), n. 2, pp. 99-100. Sull'importanza di Leopardi per il sistema di pensiero dechirichiano cfr. Baldacci, *La siepe di Leopardi e il muro metafisico*, "ON OttoNovecento. Rivista di storia dell'arte", II, n. 1, 1997, pp. 34-42.

dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocché niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.
Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura "e" intenta e indirizzata alla morte: poiché non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, sebbene in sul primo tempo di ciascun giorno riacquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna, parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso.
Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

G. Leopardi.
(*Cantico del Gallo silvestre*)

Per definire il processo di trasformazione insito nella morte il giovane autore ricorre poi al termine *trasmutazione*, parola che era apparsa sul "Coenobium" del giugno 1909 (proprio mentre i due fratelli si trovavano a Milano) in una recensione all'*Ecce homo*, il più audace e poetico libro dell'ultimo Nietzsche, quello del filosofo emancipatore delle coscienze e costruttore di una nuova estetica fondata sull'essenza psichica e spirituale delle cose: "Ho il senso delle *prospettive*", riportava la recensione parafrasando il pensiero nietzschiano, "e questa è la ragione per la quale solo a me è stato possibile una *Trasmutazione dei valori*"[30].
Anni dopo, in un suo fortunato saggio scritto in piena guerra, *La nostra anima*, Savinio dichiarava a proposito degli enigmatici rapporti con la morte: "Non è neppur il caso di compiere una delle cosiddette 'trasmutazioni dei valori', considerando naturale quello che è considerato artificiale e viceversa"[31].
La morte intesa come passaggio, come un divenire dialettico dall'essere al non-essere, richiama un'altra influenza, oltre a quella già rilevata di Nietzsche: quella di un filosofo sulla soglia tra storicismo idealista e realismo materialista come Friedrich Georg Hegel (1770-1831). Non è un caso che durante i mesi di elaborazione del suo scritto Savinio

30 R. G. D'A. [Roberto Gaetani d'Aragona], *Rassegna filosofica: Nietzsche F. - Ecce Homo*, "Coenobium", III (1909), n. 3, pp. 121-127; e continuava: "ed è appunto in forza di questa mia impressionabilità che io ho come due antenne psicologiche, per mezzo delle quali io posso tastare ogni sorta di misteri. […] Io ho a mia disposizione ogni specie di stile, atto a comunicare i diversi stati d'animo, le tendenze interne, le emozioni mediante dei segni".
31 Savinio, *La nostra anima* 1981, cit., p. 40. Cfr. anche quando scrisse in *Louis Aragon: Anicet ou le Panorama,* "La Ronda", nn. 11-12, 1921, pp. 812-186, sostenendo che l'origine del dadaismo e di altre manifestazioni analoghe fosse da "imputare a Nietzsche e alla sua famosa impresa di trasmutazione dei valori".

si procurasse da leggere alla Biblioteca Nazionale di Brera, trattenendola per circa un mese, dal 24 settembre al 18 ottobre, una traduzione italiana della *Filosofia dello Spirito* (Napoli 1863). Così confermando l'opinione che nella sua prima formazione milanese il giovane autore si dedicasse anche a studi e letture di tipo filosofico[32]. (Fig. 7)

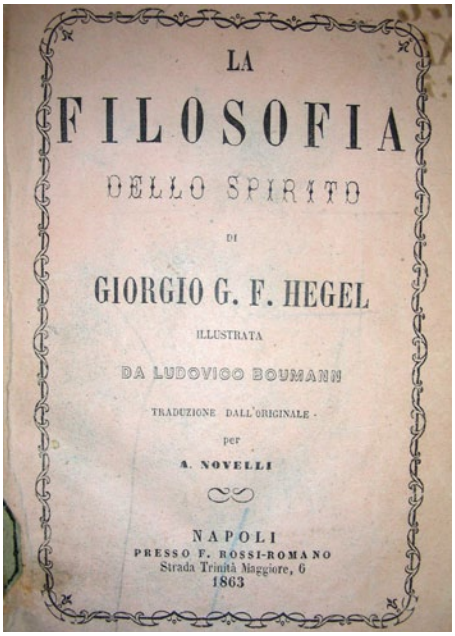

LA
FILOSOFIA
DELLO SPIRITO
DI
GIORGIO G. F. HEGEL
ILLUSTRATA
DA LUDOVICO BOUMANN
TRADUZIONE DALL'ORIGINALE
per
A. NOVELLI
NAPOLI
PRESSO F. ROSSI-ROMANO
Strada Trinità Maggiore, 6
1863

Figura 7. F. W. Hegel, *Filosofia dello spirito* Napoli 1863, libro preso in prestito da Savinio presso la Biblioteca Nazionale Braidense

Come si vede, sono riflessioni attorno al significato della morte e dell'immortalità dell'anima, che si formarono nella mente giovane e fervida di Savinio sin dagli anni trascorsi a Milano. Altre suggestioni vennero sistematicamente approfondite e arricchite di nuovi elementi durante il periodo fiorentino, in particolare attraverso alcune letture sulle religioni primitive, sul pensiero arcaico e pre-socratico, soprattutto di Eraclito[33].

Gli studi che Savinio svolse da autodidatta a Firenze, dove giunse nella primavera del 1910, rivelano una profonda attrazione per le interpretazioni mitico-spiritualiste del mondo e per le varie forme di sopravvivenza dell'anima come processo di trasmigrazione e di metempsicosi. Temi di cui si erano occupati in special modo Gaston Maspero, Ernest Renan, Salomon Reinach, James Frazer, Willhelm Mannhardt, Albert Goblet d'Alviella, che furono autori amati e avidamente letti da entrambi i fratelli durante la loro permanenza nel capoluogo toscano.

Sin dai suoi primi lavori di compositore e di scrittore, Savinio utilizzò molti dei concetti e delle idee che aveva desunto da queste letture. In un suo manoscritto del novembre 1913, dal titolo *Deux Amours dans la nuit*, ricompare trasfigurato il concetto di anima intesa come ombra, come doppio, quasi come *Revenant*, cioè fantasma: una forza vitale capace di trapassare da uno stato all'altro conservando i ricordi e i sentimenti della vita terrena[34].

Lo stesso tema della "mezza-morte" che si presenta nella primavera del 1914 con i *Chants de la mi-mort*, serie di "episodi drammatici" sullo sfondo del Risorgimento Italiano, pubblicati sul numero 3 della rivista

32 Possiamo riferirci a uno dei numerosi passi sottolineati nella copia presa in prestito da Savinio alla Biblioteca Nazionale Braidense (*La filosofia dello spirito di Giorgio G. F. Hegel illustrata da Ludovico Boumann traduzione dall'originale per A. Novelli*, F. Rossi-Romano, Napoli 1863): "La nozione per isvilupparsi non abbisogna di un urto esterno: la sua propria inquieta natura, che racchiude in sé la contraddizione della semplicità e della distinzione, la spinge a realizzarsi, a svolgere in un che reale la differenza data in lei stessa idealmente, cioè nella forma contraddittoria dell'indifferenza, ed a farsi, togliendo codesta semplicità qual mancanza od unilateralità, un intiero di cui pria non racchiudea altro che la possibilità". Su questo cfr. anche Alexandro Kojève, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, Einaudi, Torino 1991.

33 Il filosofo Eraclito d'Efeso teorizzava che "la stessa cosa è il vivente e il morto, lo sveglio e il dormiente, il giovane e il vecchio, perché queste cose mutandosi sono quelle e quelle a loro volta mutandosi sono queste" (fr. 88); cfr. anche fr. 62: "Immortali mortali, mortali immortali, la vita di questi è la morte di quelli, la morte di questi è la vita di quelli" (*I presocratici: prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti raccolta da Hermann Diels e Walther Kranz,* a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006, in part. pp. 341-371). Sul ruolo esercitato da Eraclito nell'elaborazione della poetica metafisica rimando ancora a Baldacci 1997, cit., pp. 25-32; e Roos 1999, cit., p. 233 e p. 449.

34 Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux, Fondo Savinio, A.S. Lib. 5: "Acte premier. Tableau premier: 'La femme du portrait s'anime et surgit dans l'ombre; elle danse autour de la chambre; elle fait tomber le cadre; au bruit, le vieux se réveille (c'est-à-dire son double) et saute du lit'. Trosième tableau: 'Le vieux plonge dans le lit pour se sauver, mais les morts grimpent sur le lit, et alors le vrai dormeur se réveille et va ouvrir la fenêtre." Sul tema dell'ombra cfr. Baldacci, *All'ombra dell'ultimo sole*; *l'ombra dal tardo romanticismo a De Chirico,* "Art e dossier", n. 264, 2010, pp. 46-51.

"Les Soirées de Paris", va inteso come lo stato di chiaroveggenza che alcuni individui sperimentano in quel limbo della percezione che sta tra la veglia e il sonno ovvero quando tutti i loro sensi si avvicinano alla perdita del corporeo e all'affinamento spirituale che contraddistinguerebbe la morte e che consente di captare il linguaggio nascosto delle cose, di svelare la loro nuda e spettrale interiorità.
Emblematica, in tal senso, è la metamorfosi vissuta diversi anni dopo dal signor Münster (ennesimo alter ego di Savinio), l'uomo che vede il suo corpo andare a pezzi per effetto della morte mentre paradossalmente continua a vivere: "questa situazione di morto-vivo pare la più legittima e naturale", faceva esclamare al suo alter ego, "e non al mondo comune dei viventi, ma in una maniera sconosciuta finora e così acuta, penetrante, analitica" che gli consentiva "di scomporre gli aspetti delle cose e di scoprire gli elementi che li costituiscono", mostrandogli "la vita non come apparenza ma come meccanismo intimo"[35].

È possibile concludere, dopo questa breve digressione sul tema della morte in Savinio, che esiste una sostanziale continuità tra il suo pensiero adolescenziale e quello degli anni maturi. Il suo mondo espressivo non conosce fratture radicali. Per tutta la vita Savinio continuerà a vedere la morte, e dunque la sua vita, come una infinita, meravigliosa metamorfosi. Questo trapassare rapidissimo e continuo delle cose appartiene a un linguaggio che è quello dei sogni, della poesia, del pensiero mitico e infantile. Con un rovesciamento delle prospettive, o trasmutazione dei valori appunto, che è la conquista più significativa dell'opera saviniana: l'anima, sgravata dalla materia, è finalmente libera di muoversi tra "infinite e *miracolose* possibilità"[36]. Può continuare a specchiarsi e a sdoppiarsi, può "capovolgersi e mutare direzione"[37], perché la vita è implicitamente nella morte e la morte nella vita, sotto il segno di una "eterna vitalità" come la intendeva Nietzsche[38].
"Intanto, a poco a poco, e sempre più velocemente, sempre più fortemente, sempre più prepotentemente, questo mio 'presente' aldilà, questo mio 'particolare' aldilà mi assorbe, mi assorbe, mi assorbe…", scriverà Savinio nel 1946 meditando così sul suo destino, per concludere: "Continuerò a vivere, e per la vita sarò come morto. Ma sarà la vita mia: la *vera* vita mia"[39]. Un suggello, questo, della sua ricerca poetica, spesa a riflettere sul linguaggio nascosto delle cose, visibile soltanto attraverso le forme intuitive dell'illuminazione metafisica.

---

35 Savinio, Postilla a *Il signor Münster,* in *La nostra anima* 1981, cit., pp. 463-467. Cfr. quanto scrisse Arthur Schopenhauer in *Parerga e Paralipomena* (1851), dove descriveva "la funzione dell'*organo del sogno*" come un qualcosa che "può essere esercitata eccezionalmente anche dal cervello sveglio, in modo che quell'occhio con cui noi vediamo i sogni può di tanto in tanto aprirsi anche durante la veglia" (Adelphi, Milano 1981, p. 373). Lo stesso Savinio ricorderà, molti anni dopo, nel 1934, di aver letto proprio mentre si trovava a Milano il libro di Schopenhauer *Morale e Religione* che conteneva frammenti da *Parerga e Paralipomena* (*Morale e Religione*, trad. di P. Martinetti, Fratelli Bocca Editore, Torino 1908), cfr. *Torre di guardia* nel capitolo *Autopsia* 2007, cit., p. 8.
36 Savinio, *Anima e psiche* (1948), in *Scritti dispersi* 2004, cit. p. 735 e a p. 732: "Come non rimanere colpiti dall'agilità e indipendenza dell'anima, in confronto alla dipendenza e tardanza del corpo? Giovani, la nostra anima più andare nella vecchiaia se vuole o anche di là dalla morte: vecchi, la nostra anima può ritornare nella gioventù se vuole o anche di là dalla nascita; può correre dal passato al futuro e viceversa".
37 Savinio, *Trasformazioni* (1947), in *Scritti dispersi* 2004, cit., p. 578.
38 Cfr. Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1879), II, par. *Viaggio nell'Ade*, nota introduttiva di M. Montinari, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1992, p. 129: "Anch'io sono stato agli Inferi, come Odisseo, e ci tornerò ancora più volte. [...] Quattro furono le coppie che a me, il sacrificante, non si negarono: Epicuro e Montaigne, Goethe e Spinoza, Platone e Rousseau, Pascal e Schopenhauer. [...] Vogliano i vivi perdonarmi se *essi* talvolta mi sembrano delle ombre, così sbiaditi e aduggiati, così inquieti e, ahimè! così avidi di vita: mentre quelli allora mi sembrano così vivi, come se ora, *dopo* la morte, non potessero mai più stancarsi della vita. Ma è l'*eterna vitalità* che conta: che importa della 'vita eterna' e della vita in genere!".
39 Savinio, *Quale il vero mio?* (1946), in *Scritti dispersi* 2004, cit., p. 475.

Paolo Baldacci

1915-2015. L'ultimo Enigma sabaudo *e la svolta ferrarese di Giorgio de Chirico*

Quest'anno ricorre il centenario dell'arrivo a Ferrara di Giorgio e Alberto de Chirico, che giunsero nella città estense poco dopo aver lasciato Parigi per arruolarsi nell'esercito italiano in seguito alla dichiarazione di guerra del 24 maggio. Il soggiorno dei due fratelli durò per Savinio fin oltre la metà del 1917 mentre si protrasse per Giorgio fino alla fine del '18 e fu decisivo per imprimere una svolta all'arte italiana, allora in cerca di una via di sbocco dal Futurismo. Ma fu anche importante per l'arte europea perché da Ferrara iniziarono i contatti con i primi esponenti del Dadaismo, e qualche anno dopo furono i dipinti ferraresi, riprodotti su "Valori Plastici", a esercitare una decisiva influenza sulle avanguardie tedesche e francesi con le conseguenze che tutti conosciamo.

La città di Ferrara si appresta perciò a celebrare l'evento con una grande mostra, curata da Gerd Roos e da me, in collaborazione con l'Archivio dell'Arte Metafisica, intitolata *De Chirico a Ferrara (1915-1918) – Pittura metafisica e avanguardie europee*. La mostra si aprirà il 15 novembre di quest'anno e se, come speriamo, consentirà di mettere a confronto un imponente gruppo di opere ferraresi con quelle coeve o appena successive di Carrà, di Morandi e di altri protagonisti della pittura europea degli anni Venti, costituirà un'occasione di studio difficilmente ripetibile.

La rassegna ferrarese si caratterizza per una scelta scientifica e metodologica mai fatta in precedenza, che consiste nel tenere distinte le due principali fasi della pittura metafisica e di concentrarsi analiticamente solo sulla seconda. Esistono fondate ragioni che giustificano questa scelta: per un verso le evidenti differenze stilistiche e iconografiche tra i due periodi, che corrispondono a un'ispirazione poetica di diversa matrice, e, dal lato opposto, la constatazione che le due metafisiche, parigina e ferrarese, hanno due storie collezionistiche e critiche differenti e che hanno inciso variamente sulla ricezione di de Chirico come artista. Gli studi in catalogo avranno dunque anche il compito di approfondire alcuni dettagli di queste due storie e di definire con precisione le peculiarità della metafisica ferrarese, che è molto più lontana di quanto non sembri da quella sviluppata a Parigi fino alla primavera del 1915.

Quarantasei mesi a Parigi e quarantuno mesi a Ferrara coprono quasi interamente l'arco della pittura metafisica, iniziata a Milano verso la fine del 1909 e proseguita a Firenze fino alla partenza per la Francia l'11 luglio del 1911.

La caratteristica principale della nuova forma d'arte era quella di istituire un nesso molto profondo tra le immagini rappresentate e l'esperienza personale, emotiva e intellettuale dell'artista, cosicché l'itinerario pittorico venne a costituire quasi una sorta di autobiografia sui generis narrata con un linguaggio plastico che andava molto al di là della pittura sconfinando nella letteratura e nella filosofia. Una seconda caratteristica non meno importante fu quella di assegnare alle immagini, e soprattutto al loro "significato", un'importanza maggiore rispetto al modo in cui esse erano pittoricamente rappresentate: il contenuto prevaleva quindi sulla forma, anche se la voluta povertà pittorica destinata a far emergere il linguaggio poetico dei segni veniva di per se stessa a costituire una qualità formale.

Attraverso questo sistema espressivo de Chirico mise in scena una rappresentazione che si può a buon diritto definire come "fantasmagoria". Nella sindrome melanconica che presiede alla creazione artistica, l'oggetto

"perduto" del desiderio acquista un'apparente realtà che rende possibile l'esistenza dell'irreale nelle forme dell'arte: ne nasce una rappresentazione di fantasmi, cioè immagini apparenti in grado di suscitare particolari sensazioni di carattere psichico, intellettuale ed emotivo. In questo senso, la pittura di de Chirico si collega agli spettacoli teatrali o alle apparizioni terrorizzanti delle lanterne magiche (le *Fantasmagories* del '700), e ha molto più a che fare col cinematografo o coi cartoni animati – di cui era un appassionato spettatore – che con la "pittura pittura".

Oggetto del suo "racconto" sono, all'inizio, le scoperte concettuali e filosofiche – immobilità del tempo ed enigma dell'eterno ritorno – di un itinerario intellettuale che lo vede protagonista nelle vesti allegoriche, indirette ed eterne, di figure del mito oppure in quelle archetipe e altrettanto allusive del "poeta filosofo e indovino". In un secondo momento, apolide in Francia dopo una breve parentesi italiana, egli elabora iconograficamente il luogo poetico del suo destino e della sua identità civile e intellettuale: l'Italia settentrionale e in particolare la città di Torino.

Il tema torinese occupa interamente la pittura di de Chirico tra la primavera del 1912 e la fine del 1913, e nel 1914 si intreccia con i nuovi temi della solitudine dei segni e del manichino.

Egli stesso, in un criptico testo autobiografico del 1929, indica come sede dell'enigma italiano, la cui soluzione lo avrebbe occupato nel periodo di Parigi, l'Italia settentrionale e soprattutto la città di Torino e chiama "enigmi sabaudi" o "enigmi cavouriani" le composizioni di quell'epoca, che furono poi volgarmente soprannominate "Piazze d'Italia".

I protagonisti degli enigmi sabaudi e cavouriani sono personaggi del Risorgimento, come Carlo Alberto, Vittorio Emanuele II, Camillo Cavour o Napoleone III, mescolati e incrociati con figure e temi di una sofferta esperienza intima legata al vissuto dell'infanzia e dell'adolescenza, e con i simboli perentori e trionfanti di una conquista intellettuale e poetica raggiunta sulla falsariga della sua autoidentificazione con Friedrich Nietzsche e di un arduo percorso borderline al limite tra chiaroveggenza e follia. Lo scenario di questa rappresentazione è la città di Torino, con le sue statue equestri, i suoi monumenti e i suoi edifici simbolo, ma travestita in forme architettoniche che mescolano gli spunti visivi offertigli della ville lumière con i ricordi dell'algido e intellettualistico classicismo dell'Ottocento tedesco.

Torino diventa il luogo simbolico nel quale tutti i fili della sua storia personale e intellettuale si ricongiungono, e i quadri di quell'epoca non sono ricordi d'Italia ma proiezioni fantastiche di un desiderio di identità.

L'ultimo enigma sabaudo, *Les Jouets du prince*, del 1915, presenta una difficile iconografia, che solo recentemente è stata decifrata grazie alle ricerche di Giovanni Lista. Per quanto faccia ancora parte della tematica parigina, poi abbandonata, fu quasi sicuramente dipinto a Ferrara nei primi tempi del soggiorno di de Chirico, in settembre o ottobre di quell'anno. La seconda parte di questo articolo riguarda l'iconografia dell'opera e la inquadra nella storia degli "enigmi sabaudi", essenziale per comprendere la metafisica del periodo parigino. È scritta in inglese perché fu da me compilata alla fine del 2012, come contributo alla conoscenza del quadro, di proprietà del MoMA, da offrire a Anne Umland, Cora Rosevear e Ann Temkin, quando mi recai a New York per perorare i prestiti necessari per la mostra ferrarese.

Rimane ora da chiarire in cosa consista quella che abbiamo chiamato la svolta ferrarese.

Come documentano le prime lettere inviate da Ferrara agli amici di Parigi, il ritorno in Italia fu per de Chirico uno shock enorme. Esso non fu la conseguenza di un particolare bellicismo o patriottismo nazionalistico, anzi. Possiamo dire con certezza che Giorgio fu sempre scettico di fronte alla guerra, accondiscese blandamente, per opportunità e forse anche per momentanea convinzione, a un certo sciovinismo dei suoi influenti amici italiani,

ma si arruolò soprattutto perché, avendo avuto nel 1912 una condanna per diserzione, dopo la discesa in guerra dell'Italia accanto alla Francia, non gli sarebbe più stato possibile rimanere tranquillo e al sicuro a Parigi. Il suo amor di patria e il suo nazionalismo sono soprattutto di matrice psicologica e identitaria, oltre che estetica e culturale.

Lo sviluppo dei temi sabaudi e torinesi tra il 1912 e il 1914, come capirà chi vorrà leggere la parte in inglese, aveva completamente esaurito il suo bisogno di italianità, aveva colmato la lacuna identitaria, di cui aveva sofferto anche il suo amico Apollinaire, apolide dalla patria incerta. Questa nostalgia di patria, non nazionalistica ma psicologica e culturale, comprensibile in chi era lontano, non aveva più senso per chi indossava una divisa con le stellette dell'Esercito Italiano e dalla sua finestra di scritturale poteva contemplare la torre del Castello Estense dove s'era conclusa la tragica vicenda d'amore di Ugo e Parisina.

Il tema di Carlo Alberto e della sua "stella" molto probabilmente era già stato concepito tempo prima a Parigi e fu solo realizzato a Ferrara. Infatti gli altri primissimi quadri italiani sono una corposa e pittoricamente ricca natura morta di pere, un tormentato interno "gotico" con una natura morta di mele e il ritratto altrettanto ricco di materia pittorica del commilitone Carlo Cirelli, tutti soggetti quanto mai lontani da quelli parigini. I temi ferraresi avranno per protagonisti soprattutto oggetti inanimati, saranno temi claustrofobici e surreali destinati a sviluppare il concetto di "solitudine dei segni" e ad aprire una nuova storia nella pittura italiana ed europea.

Notes on the iconography of the painting Les Jouets du Prince, *1915, by Giorgio De Chirico*

A recent explanation[1] of the iconography of Giorgio de Chirico's work *Les Jouets du Prince* of 1915 definitively reveals the true meaning of a group of metaphysical compositions dating to the years between 1913 and 1915, to which the artist himself refers as the "énigmes sabaudiens ou cavouriens" (Savoy or Cavourian enigmas)[2].

Introducing this enigmatic definition in a short autobiography written in 1929, de Chirico does not name the paintings to which he refers, rather he describes them as "the entire series of paintings in which lonely statues standing on very short pedestals project their afternoon shadows onto vast, deserted squares surrounded by porticoes".

If read literally, this definition includes all of de Chirico's paintings representing male statues standing in the middle of deserted city squares. However, the definition itself is rather generic, and the "Savoy enigmas" can only be identified accurately if we consider the text of his 1929 autobiography in its entirety:

Earlier, he had discovered an enigmatic Greece, which differed greatly from the Greece described in school text books, and later, in the wake of Nietzsche's Ecce homo*, Giorgio de Chirico would dedicate himself to the discovery of the* Italian mystery. *He chose to place this* mystery *in Northern Italy, namely, in the city of Turin. It is to the discovery of this* mystery*, of this* Savoy *or* Cavourian *enigma, that we owe the entire series of paintings in which lonely statues standing on very short pedestals project their afternoon shadows into extensive deserted squares surrounded by porticoes.*

These few lines give us all the information we need: 1) Nietzsche's last book, Ecce homo, which was written in Turin, lead him to discover the "Italian mystery"; 2) The "Italian mystery" is also called the "Savoy" or "Cavourian" enigma: they are the same thing; 3) The place where these mysteries or enigmas are located is the city of Turin. There is, therefore, a close connection between Nietzsche's experience of Turin and de Chirico's experience of the same city. If we look at the paintings, not only those in which

Figura 1a

Figura 1b

Figura 2a

Figura 2b

1 Lista 2010, p. 106; Baldacci 2012.

2 De Chirico 1929, p. 23; Roos 1997, pp. 22-33. "Sabaudien" is a French adjective related to the Savoy family, the royal dynasty of Piedmont, who unified Italy in the mid XIX century; "Cavourien" is an adjective created from the name of the Italian Prime Minister Camillo Benso Count of Cavour, who was considered the "artifice of Italian Unity".

standing male statues appear, we immediately discover a fetishistic knack for a few recurrent subjects.

The first and most important of these subjects is Turin. The name of the city frequently features in the paintings, as if the artist wished to emphasize that this is the place that he is symbolically representing[3] or where something very important had happened[4]. (Fig. 1a/b; Fig. 2a/b)

Figura 2a

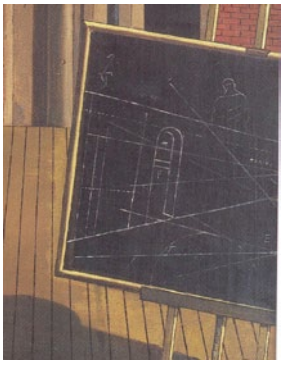


Figura 2b

In *Le Vaticinateur* (1915, MoMA, New York), the name of Turin is written on a blackboard, on which mysterious diagrams that allude to the artist's metaphysical visions and dreams are traced. This signifies that the symbolic place of these visions is the city of Turin. (Fig. 3a, 3b)

Secondary or complementary subjects are all related to the city of Turin, to its buildings and its monuments to kings or politicians, as well as to the protagonist of the Italian "Risorgimento", Camillo Benso, Count of Cavour and Prime Minister of the first Italian government (1860-1861). *La Nostalgie de l'infini* (1912-13, MoMA, New York) is a pictorial translation of the "Mole Antonelliana", the huge building that the Jewish community of Turin dedicated to its former monarch, Carlo Alberto. (Fig. 4 a, b, c) Although disguised by typically French forms (Fig. 5b,c)[5], the palace depicted in *Le*

Figura 4a

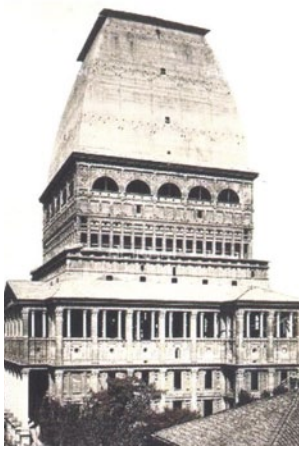


Figura 4b

Figura 4c

3 In *Nature Morte-Turino printanière*, 1914, (Fig. 1a) the name of the city is written both on the base of the equestrian monument and on the flag flying over the palace in the background.

4 In *Torino 1888*, 1914, (Fig. 2a) a polychromatic object bears the name of the city, the date 1888 and the image of a horse's profile. These details all allude to the year and the best-known episode in the manifestation of Nietzsche's madness (Indeed, Nietzsche would embrace a horse in a public square in 1888).

Destin du poète (Fig. 5a) and in *Nature morte Turino-printanière* (Fig. 1a), both of 1914, has to be identified with Palazzo Carignano, the residence of the secondary branch of the Savoy family, the Savoy Carignano, to which the King Carlo Alberto was born.

The equestrian monuments that appear as dark silhouettes in either the back- or foregrounds of many of de Chirico's paintings make reference to the well-known memorial statues of the foremost military leaders of the Savoy family: the Duke of Savoy, Emanuele Filiberto, and the kings Carlo Alberto and Vittorio Emanuele II. In two of these paintings (*La Tour rouge*, 1913, from the Peggy Guggenheim Collection, Venice, Fig. 6a, and *La Tour rose*, 1913, from the Barnes Foundation, Philadelphia), the black profile of the horse and horseman is a faithful reproduction of the monument to King Charles Albert by Carlo Marocchetti, erected behind Palazzo Carignano (Fig. 6b).
Finally, and as proven by the existing preparatory sketch of early 1913 (Fig. 7b)[6], the figure of the Count of Cavour (Fig. 7a) wearing his typically round glasses, was chosen by de Chirico as the subject of a painting entitled *L'énigme Cavourien*. However, later in the same year, the artist would cover this painting with another composition – entitled *Le Voyage émouvant* (MoMA, New York) – so that the original work is now only visible in X-ray photographs of the canvas (Fig. 7c).

Figura 5a

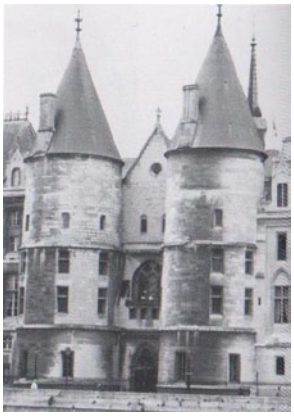


Figura 5b

Figura 5c

Figura 6a

Figura 6b

Nevertheless, we still have two important paintings from 1914 which refer to the

5 In relation to the iconography of *Le Destin du poète and Nature morte Turino-printanière*, the related drawings, and its connection to Nietzsche's madness, see Baldacci 1997, pp. 232-236, and Baldacci – Roos, 2007, pp. 90-93. Although depicted in the form of the *Conciergerie* of the ancient French royal palace (Fig. 6a, b) or of a typical flatiron building of the late XIX century (1a and 6c), the building that appears in both paintings alludes to "Palazzo Carignano", the Turinese residence of the Savoy Carignano family where both King Carlo Alberto and his son, Vittorio Emanuele II – the first king of unified Italy – were born.
6 Gale, M., *The Uncertainty of the Painter. De Chirico in 1913*, "The Burlington Magazine", 130, London, April 1988, pp. 268-276.

Figura 7a

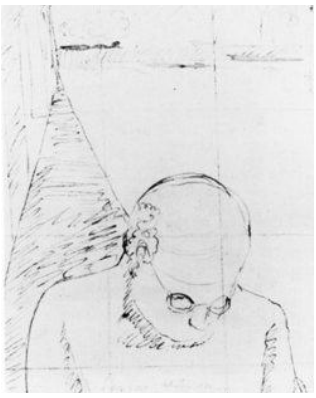


Figura 7b

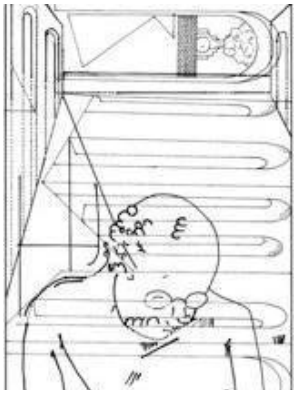


Figura 7c

figure of Cavour: *L'énigme d'une journée, I* (MoMA, New York), in which Cavour is depicted as a statue in an orator's pose, and *La sérenité du savant* (MoMA, New York), in which the identity of the vertically cut statue – which is seen from the back, standing in the foreground – is revealed by the enormous round glasses that appear as a strange still-life on the red perspectival surface. (Fig. 9, Fig. 10) Before discussing the iconography of *Les Jouets du Prince*, we must point out that – except for the figure of the Count of Cavour – all of the subjects in the above listed "Savoy enigmas" are also topical themes in the saga of Nietzsche's madness in Turin at the end of 1888, the year of de Chirico's birth[7]. The "Mole Antonelliana", the Carignano Palace and the figures of Carlo Alberto and Vittorio Emanuele, also recur in the so-called "letters of madness" that Nietzsche sent from Turin to his friends and colleagues Peter Gast and Jacob Burckhardt.

Figura 9

Figura 10

In recent decades, studies dedicated to de Chirico's oeuvre have explored the ties between the iconography of his metaphysical paintings from the Parisian period and Nietzsche's last writings and letters exhaustively, concluding that the artist established a parallel between the philosopher's "clairvoyance" – which lay on the borderline between sanity and madness – and his visions and "revelations". These ties also explain the importance that de Chirico attributed to the city of Turin as the fated place in which specific occurrences that would profoundly mark his cultural and artistic consciousness took place.

This said, the precise and more intimate meaning of what de Chirico called "the Italian mystery" or "the Savoy (or Cavourian) enigma" still remained somewhat obscure or at least, had yet to be explained in full.

Things only started to become clearer in the early '90s, when it became known that Giorgio de Chirico's family was not "entirely Italian", as previously supposed and as both the painter and his brother, Alberto Savinio, had strongly affirmed[8]. In fact, as I pointed out

7 De Chirico himself pointed out this "fatal" chronological connection in the painting entitled Torino 1888 (Fig. 2a), assuming that the soul of Nietzsche, after leaving the philosopher's body, had transmigrated into his own body: Schmied 1989, pp. 57-60; Schmied 2002, pp. 38-39.

8 The origins of the de Chirico family are found in the free Adriatic Republic of Ragusa (today known as Dubrovnick). From Ragusa they moved to Istanbul (Constantinople) in the early XVII century, serving as ambassadors to the Republic, at the service of the Sultan.

in my monograph of 1997, the two brothers, and Giorgio in particular, suffered this lack of a precise national and cultural identity, which was felt intensely as they were living in a period marked by strong chauvinism.
The abstract "idea of Italy" that characterizes de Chirico's Parisian compositions is a projection of his "nostalgia" for a lacking "homeland" (he was born in Greece and only came to know his "acquired homeland" in 1906, when he was 18 years old). The "Italian icons" that appear in these paintings have nothing to do with the real Italy, just as the "jungle icons" depicted by "Le Douanier" Henri Rousseau have nothing to do with a real jungle, which he actually did not know at all: both are but a projection of love.

Besides clarifying the origins of other psychological traits in his peculiar character[9], the most recent research into Giorgio de Chirico's ancestors and their activity in Ragusa and Constantinople, has finally given us the key to an exhaustive explanation of the meaning of the "Italian mystery" or "Savoy enigma".
When the Republic of Ragusa – which had been incorporated into the French Empire of Napoleon I – where he had served as ambassador in Constantinople[10], was not restored as an independent state by the Treaty of Wien (1815), the artist's great grandfather, Federico Maria Chirico (1764-1837)[11] found himself without a homeland[12] and without a job. At this point, he would offer his services to the king of Sardinia[13], Vittorio Emanuele I of Savoy, who at that time had no diplomatic relations with the Ottoman Empire. The government of Turin accepted his proposal and Federico Maria was commissioned with the establishment of the Kingdom of Sardinia's first Embassy in Constantinople. The Sardinian Embassy was officially opened in 1826, and while the ambassador in charge came from Turin, Federico Maria and two of his three sons were employed as "dragomans" (translators or interpreters, bureaucratic officers) on a generous salary. A few years before his death in 1833, Federico Maria retired; he would receive a life-long annuity from King Carlo Alberto, as well as the honor of a royal decree that acknowledged his loyal service as a servant to the Kingdom, and was granted Sardinian citizenship to himself and all of his descendants, should they move from Constantinople to Florence, to Turin, or to other territories within the kingdom[14]. This is the origin of the de Chirico family's Italian citizenship. After the Second War of Independence (1859-1860), when the Sardinian Kingdom became the Kingdom of Italy, Giorgio's father, Evaristo – who had moved to Florence in 1858 to study at the city's Technical Institute and later to Turin, where he probably studied engineering at the Royal School of Engineering established by King Carlo Alberto – automatically acquired his Italian citizenship.
Following his graduation, Evaristo went back to Constantinople to work as engineer

9 For example, the artist's deep concern with Judaism and Hebraic culture is explained by the Jewish roots, if only partial, of both his grandfather and grandmother's families.
10 This position had been passed down from father to son since the early XVIII century.
11 Although the family had used the noble prefix of "de" before their surname (claiming to be Barons) since the late XVII century, it would seem that the "Chiricos" were not noble and that their coat of arms was concocted. No official documents from the European governments or embassies which the Chiricos had served (The Kingdom of Sardinia, Great Britain, Russia etc.) give evidence to confirm the validity of their noble title.
12 Those Christian families that served as diplomats to Western powers in Constantinople lived in the district of Pera. They were granted special status and constituted a peculiar multi-lingual "nation": the Levantine nation. All of the families inter-married and wielded enormous power due to their knowledge of the internal bureaucracy of the corrupt Ottoman Empire. The de Chirico family was one of the most prominent families of the Levantine nation. The decay of the Levantine nation started in the second decade of the XIX century, when the Western powers realized that their interests would be better represented by diplomatic representatives of western origin who were less compromised by the wayward nature of Ottoman bureaucracy. The Levantine nation dissolved in the second half of the XIX century (Oliver Jens Schmitt, *Levantiner. Lebenswelten und Identitäten einer ethnokonfessionellen Gruppe in osmanischen Reich im* "*langen 19. Jahrhundert"*, München, Oldenbourg, 2005; French translation in "Les Cahiers du Bosphore, XLVII", Éditions Isis, Istanbul 2007).
13 The "Kingdom of Sardinia", whose capital was Turin, included the Italian regions of Piedmont, Liguria and Sardinia, part of the French coastline (up to Nice) and the French district of Savoy.
14 This decree is partially reproduced in Baldacci 2011 (www.archivioartemetafisica.org).

on the construction of the railway network in Bulgaria, which was at that time a western region of the Ottoman Empire, and later, on the construction of the railways in Greece. Giorgio and his brother Alberto were born in Greece (respectively in Volos in 1888 and in Athens in 1891)[15] and grew up cultivating the myth of an acquired homeland that they had never seen.

The King of Sardinia Carlo Alberto, the unlucky leader of the First War of Independence (1848-1849), never officially became King of Italy; however, following his victories of 1848 on the battlefields of Pastrengo, Goito and Peschiera, he would be acclaimed as "King of Italy" by his soldiers. His charismatic figure plays a role in the destiny of Friedrich Nietzsche as well as that of Giorgio de Chirico.
During his sojourn in Turin during 1888-89, Nietzsche lived in an apartment on the corner of Via and Piazza Carlo Alberto, from which he looked onto the equestrian monument of the king and the back of Palazzo Carignano every day. In fact, in his last letters, Nietzsche personified himself as either King Carlo Alberto or his son, Vittorio Emanuele II, claiming that he was born in the Palace itself. Giorgio de Chirico, who paradoxically claimed to host the soul of Nietzsche in his body, adopted the equestrian image of the king and symbolic reference to his Palace in Turin as signs of both his own cultural and national identity. Thus, the "Italian mystery" or the "Savoy enigma" resides in the fact that the city of Turin represents the meeting point of the painter's personal and artistic self-consciousness.

Les Jouets du Prince, 1915, which was probably one of the first paintings executed in Ferrara[16], is the last of the "Savoy enigmas" in chronological terms, and its iconography is all about the young Carlo Alberto, Prince of Carignano (1798 - 1849).
Carlo Alberto was born to a secondary branch of the Savoy family and came eighth in line to the throne. At his birth, it was supposed that he would never become King of Sardinia, however, this would indeed happen in 1831 as the consequence of a series of unexpected events that made him heir to the Kingdom. His parents were not viewed in a positive light by the very conservative Royal Family of Piedmont, who disapproved of their open link to the French Republican government. For this reason, when Napoleon invaded Italy (1798-99), his parents did not follow the Royal Family into exile in Sardinia, but rather left Turin and moved to Paris in 1799 with their recently born child. In 1800, at the age of 30, his father, Carlo Emanuele, died suddenly and Carlo Alberto was left to grow up in the French capital, however his early life was difficult as his mother, Mary Christine Duchess of Saxon and Kurland, refused any subsidies from the Royal Family of Piedmont. According to some historic documents, as a child the young prince – who lived with his mother in a suburban district – used to play and have fun on the streets with other boys from bourgeois and even lower class families. De Chirico built up his basic idea of the painting in line with this recount. He imagined the toys of the Prince of Carignano to be an omen of his royal destiny as the "first acclaimed Italian King". De Chirico was most probably aware that Carlo Alberto's crest included the French motto of one of his most famous military ancestors, the Duke Vittorio Amedeo of Savoy: "J'atens mon astre" (I await my star / my destiny).
The painter's imagination would follow the pattern provided by the myth of Achilles, who was dressed as a girl by his mother and hidden amongst the daughters of Lycomedes, the King of Skyros, in order to avoid being called

15 The mother, Gemma Cervetto, described by the sons as a "Genovese noblewoman", was actually a descendent of a merchant family of mixed Italian and Greek origin from Smyrna (on the western Anatolian coast). Gemma and Evaristo married in Constantinople in 1882.
16 The earliest record of the painting is a photograph of the wounded poet Guillaume Apollinaire taken in Paris in April 1916 at Paul Guillaume's Gallery. The painting is seen standing on the floor with other pictures behind the poet.

up for the war of Troy. When Ulysses – who was sent by the Greeks to find him – arrived at the royal palace and displayed his bounty of gifts, Achilles immediately betrayed his true identity by choosing a sword and a shield instead of the dolls and chaplets.

De Chirico therefore represents an Indian tepee as the "Prince's toy", reconnecting the figure of the child Carlo Alberto with the best known symbol of his family's warrior tradition, a symbolic figure that had also been used by the baroque architect Guarino Guarini on the brickwork decorating the exterior of the family Palace: Palazzo Carignano[17].

on. (Fig. 11a, b, c: on the right tepee toys currently on sale on the internet).

A five-point star is depicted on the Indian tepee represented by de Chirico. The image of this star is not documented in Native American Indian iconography, but at the time of the painting's execution, would have been recognized immediately as the most typical sign of the Italian Nation.

This star, then a distinctive sign of Italy, was born of an ancient tradition that originated in the name given to our country by the ancient Greeks: Hesperia, "the land of the evening" or "the western land". As everybody knows,

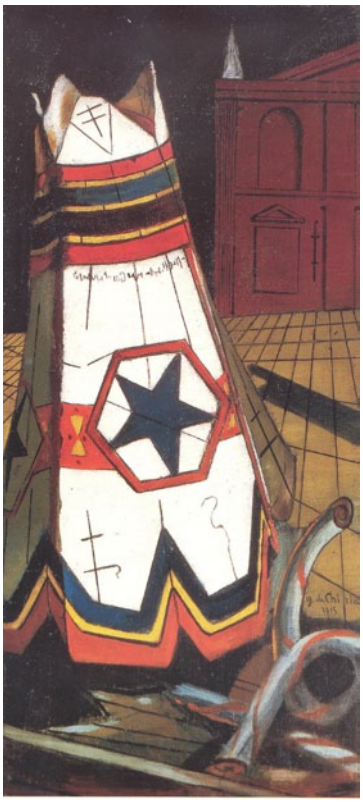


Figura 11a

Figura 11b

Figura 11c

If one studies the painting carefully, one realizes that the tepee depicted in the foreground, occupying almost all of the compositional space, is not in fact a real tepee: it is a child's toy cut out from a sheet of colored, printed cardboard. It is almost certainly inspired by a set of cut-out cardboard play sets for children that represented icons from Indian America, the Wild West and so

at sunset, the planet Venus appears as the first star of the approaching night sky and is therefore called Hesperus (a word that also means "evening")[18]. In ancient treaties on Geography and Astronomy, Italy is always represented as a woman, either seated or standing, with a brilliant star on her head. The iconography of Italy as the "land of the star" – that with the time became more and

17 Palazzo Carignano was commissioned by "the mute" Prince of Carignano Emanuele Filiberto – who entrusted the project to the famous architect Guarino Guarini – and was built in the years 1679-1684.

18 The same planet, Venus, is also the last star to vanish from the sky in the morning, and for this reason takes the Latin name of Lucifer ("he who brings the light").

more stylized as a five pointed figure – , was strongly emphasized in the early XIX century when the struggle for national unity spread throughout the country. Toward the middle of the century, when the Kingdom of Sardinia started to claim that it represented the whole nation, thus putting itself at the head of the fight against the Austrian Empire, which – be it directly or indirectly – dominated almost all of Italy, the Savoy dynasty adopted the symbol and introduced it into the family coat of arms as a sign of predestination to the rule of the entire nation. Savoy political propaganda also created a forged and predated coat of arms for King Carlo Alberto, in which the French motto "J'atens mon astre" is summarily translated into Italian (Ecco la mia stella) and surmounted by the symbol of the Italian star, which was in fact absent in Carlo Alberto's original crest (Fig. 12: the image of Italy in the Geographical Treaty written by Cluverius in the XVII century; Fig. 13: the coat of arms concocted for Carlo Alberto in 1876, but predated to 1836, surmounted by the Italian Star; Fig. 14: the symbol of the Italian Republic, 1946).

When Giorgio de Chirico arrived in Italy the "Italian Star" was the nation's most popular symbol, and when he visited the city of Turin for the first time, on his way to Paris in July 1911, a large, electrically illuminated "Star of Italy" was mounted at the entrance of Turin's main railway station in celebration of the Fiftieth Anniversary of Italy's Unification (Fig. 15). After the outbreak of World War I, when nationalist movements were pushing Italy to enter the war alongside the Allies against Austria and Germany, the symbol of the star was employed choreographically to emphasize the general struggle in favor of the war (Fig. 16) before the Royal Family.

There is therefore no doubt that in 1915 every Italian would have been able to identify the star depicted by de Chirico on the Indian tepee as a national symbol of Italy. However, the painting was unknown in Italy and was familiar to only a few people in France. On the other hand, to decipher the iconography of the Indian tepee and connect it to the military tradition of the Carignano family would have proven difficult for any Italian or Frenchman of the era, with the exception of a few individuals from older generations in Turin.

The Carignano military tradition that de

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Chirico refers to goes back to the XVII century, or more precisely to 1636, when Tommaso Francesco of Savoy, the first Prince of Carignano, created the Infantry Regiment titled the Reggimento Carignano. Around 1660, his son Emanuele Filiberto, second Prince of Carignano, would offer the Regiment – led by himself and the French general, Henri de Chastelard Sallières – to the service of Louis XIV, King of France, who in 1665 sent this Army – which was composed mostly of soldiers from Piedmont and Liguria –, to help the French colonies in Canada during their fight against the Iroquois Indians. Between 1666 and 1667, the native Indians were defeated and the greater part of Canada was conquered by the Carignano Infantry Regiment.

Figura 17

When Guarino Guarini was commissioned to build the family palace in the center of Turin by Emanuele Filiberto, the architect decided to celebrate the glorious military career of his commissioner, taking inspiration from the watercolors and drawings in which the soldiers and officers of the Carignano Regiment had recorded the Indian clothing and tepees[19]. In accordance with these records, he "clothed" the windows of the second floor with typical Iroquois Indian headgear and robes, which hung on both sides. (Fig. 17)

Returning to the painting's iconography, we can conclude that the red palace in the background is a symbolic record of Palazzo Carignano[20] and that this little painting, the last of the *Savoy enigmas,* was created by Giorgio de Chirico in homage to King Carlo Alberto, to whom he and his family were indebted for their Italian citizenship. The fated destiny of the child prince is evoked by the symbol of the Italian nation inscribed on the sign recording the glorious military tradition of his family – which would lead him to be acclaimed as the "first King of Italy" –, while around the figure of Carlo Alberto and the symbolic image of his native palace, both depicted on a stage set of the city of Turin, the destinies of the philosopher, poet and visionary, Frederich Nietzsche, and the painter, poet and visionary, Giorgio de Chirico, cross paths.

19 Most of these drawings and watercolors are preserved in the Biblioteca Reale of Turin.

20 The curved tube-like object in the foreground appears to be something like a stick of licorice or chewing sugar standing on the remaining cut cardboard.

Bibliography

Baldacci 1997
Baldacci, P., *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, Milan, Leonardo Arte, 1997.

Baldacci 2011
Baldacci, P., *Origini e storia della famiglia Chirico o Kiriko da Ragusa a Costantinopoli (1720 – 1870)*, October 2011, www.archivioartemetafisica.org/home-it/notiziario/201110-origini-e-storia-della-famiglia-de-chirico/

Baldacci 2012
Baldacci, P. , *Gli "Enigmi Sabaudi": il mito del Risorgimento nella pittura metafisica di Giorgio de Chirico*, lecture given on October 17, 2012 at the Universita' Statale di Milano.

Baldacci – Roos 2007
Baldacci, P. – Roos, G., *De Chirico*, Padua, Palazzo Zabarella, 20 January – 27 May 2007, pp. 90-93.

De Chirico 1929
[Bardi, A.,] *La vie de Giorgio de Chirico*, in «Giorgio de Chirico», Seléction, Chronique de la vie artistique, Cahier VIII, Antwerp, Éditions Sélection, 1929, p. 23.

Jens Schmitt 2005
Jens Schmitt, O., *Levantiner. Lebenswelten und Identitäten einer ethnokonfessionellen Gruppe in osmanischen Reich im "langen 19. Jahrhundert"*, Munich, Oldenbourg, 2005; French translation in "Les Cahiers du Bosphore, XLVII", Éditions Isis, Istanbul 2007).

Lista 2010
Lista, G., *La stella d'Italia*, Milan, Mudima Edizioni, 2010.

Roos 1997
Roos, G., *"La vie de Giorgio de Chirico" di Angelo Bardi, un'autobiografia del 1929*, in "ON OttoNovecento, rivista di storia dell'arte", Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 22-33.

Schmied 1989
Schmied, W., *De Chirico und sein Schatten: Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20 Jahrhunderts*, Munich, Prestel-Verlag, 1989.

Schmied 2002
Schmied, W., *Giorgio de Chirico: The Endless Journey*, Munich, Prestel-Verlag, 2002, pp. 38-39.

Alice Ensabella

La versione originale della lettera di de Chirico a Breton pubblicata su "Littérature" il 1 marzo 1922.
Note al carteggio tra Giorgio de Chirico e André Breton

"Mon bien cher ami, je suis très ému pour tout ce que vous me dites dans votre bonne lettre.. ". Questo l'incipit della famosa lettera inviata da Giorgio de Chirico ad André Breton che i direttori di "Littérature", lo stesso Breton e Philippe Soupault, decidono di pubblicare nel numero 1 della nouvelle série del 1° marzo 1922[1]. La nuova serie del periodico dada-surrealista presenta sostanziali differenze rispetto alla precedente: una delle caratteristiche più importanti della nuova veste della rivista è il ruolo di spicco riservato alle illustrazioni. Questa centralità dell'immagine, che sarà ancora più incisiva ne "La Révolution Surréaliste", è immediatamente riscontrabile nelle copertine illustrate, che prendono il posto del sobrio titolo dei numeri precedenti, e nelle illustrazioni inserite tra i testi.

La lettera di de Chirico è un'altra testimonianza di questo cambiamento: a corredo della trascrizione del testo si trova infatti la riproduzione di un'opera dell'artista italiano, *Le Cerveau de l'enfant*[2], del 1914, il primo celebre "coup de coeur" del poeta francese. Il dipinto, che Breton aveva acquistato l'anno prima dalla Galerie Paul Guillaume[3], sarebbe rimasto di proprietà del poeta fin quasi alla sua morte, scampando, con pochissime altre opere, alla pressoché totale dispersione della sua prima raccolta nel corso degli anni Trenta.

Fatta eccezione per un disegno di Max Ernst pubblicato nel numero 19 di "Littérature" del maggio 1921[4], *Le Cerveau de l'enfant* è la prima opera su tela che appare sulla rivista proto surrealista. Questo fatto testimonia, come già accennato, non solo l'importanza acquisita dalle arti visive in quanto traduzione in immagini delle idee e delle ricerche del gruppo, ma anche il ruolo centrale, quasi epifanico, che ricopre in questo periodo l'opera di Giorgio de Chirico agli occhi dei surrealisti, soprattutto a quelli di Breton, di Eluard e di Max Ernst. La riproduzione della lettera è infatti preceduta da un articolo in toni onirici di Roger Vitrac[5], che descrive de Chirico come colui che "ouvre des prisons nouvelles". Il primo numero della nuova serie di "Littérature" dedica quindi ben cinque pagine e la sua unica illustrazione al pittore metafisico.

Altra conferma di questa ammirazione è che l'originale della lettera qui esaminata e pubblicata per la prima volta in forma integrale[6] è stato gelosamente conservato da Breton e inserito nella sua copia di lusso di

1 Giorgio de Chirico, *Une lettre*, "Littérature", IV, n. 1, 1er mars 1922, pp. 11-13; questa versione della lettera, considerata come una sorta di "testo teoretico", è riportata anche in Giorgio De Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 234-235.
2 "Littérature", IV, n. 1, 1er mars 1922, inserto tra pp. 12-13.
3 Il titolo originale del quadro era *Le Revenant* (*Il Ritornante*, ovvero "il fantasma"). Sembra che il nuovo titolo sia stato attribuito da Paul Guillaume e non molto gradito da de Chirico. Ad ogni modo, il dipinto, che rappresenta l'immagine del padre coi baffi "à la Napoléon III", come gli appariva in sogno, costituisce la prima versione di un soggetto trattato più volte dall'artista sia in disegni sia in quadri a olio. Per i dettagli circa l'acquisto dell'opera si veda Paolo Baldacci – Gerd Roos, *De Chirico. Catalogo Ragionato dell'opera romantica e metafisica 1908-1943*, in corso di pubblicazione (titolo provvisorio).
4 "Littérature", III, n. 19, mai 1921, inserto pp. 6-7.
5 Roger Vitrac, *Giorgio de Chirico*, "Littérature", IV, n. 1, 1er mars 1922, pp. 9-11.
6 Questo documento va ad integrare le lettere di de Chirico ai coniugi Breton tra il 1921 e il 1925; cfr. Jole De Sanna, *Giorgio de Chirico. Lettres à André et Simone Breton*,"Metafisica", I, nn. 1/2, 2002, pp. 113-131.

"Littérature", oggi custodita alla Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet di Parigi[7]. La lettera è disponibile anche online sul sito curato dalla figlia del poeta, Aube Elléouët[8], che sta procedendo alla digitalizzazione di buona parte dei fondi del padre.

La lettera è senza data, con un'unica indicazione cronologica: "mercredi"[9]. Una serie di considerazioni possono però aiutarci a circoscrivere la datazione del documento. In una lettera a Breton del 12 gennaio 1922, de Chirico risponde alla richiesta dell'amico di poter pubblicare il testo della nostra lettera sul nuovo numero di *"Littérature"*. Se consideriamo che la precedente lettera di de Chirico a Breton è datata 5 dicembre 1921, e che si tratta con ogni probabilità della risposta alla prima missiva inviatagli dal poeta francese, possiamo fissare la datazione tra la metà di dicembre e l'inizio di gennaio 1922. Un altro documento che può aiutarci a definire meglio il momento in cui questo testo fu elaborato è una lettera di de Chirico a Paul Guillaume datata 28 dicembre 1921, un mercoledì, nella quale il pittore si scusa per avergli precedentemente scritto in termini ingiuriosi:

Rome 28 Décembre

Mon cher ami,

Veuillez me pardonner les mots stupides que je vous ai écrits dans un moment où j'étais terriblement agacé; la gêne et les humeurs noires, ainsi que l'hostilité des hommes et des circonstances sont comme ces vins mauvais qui troublent nos esprits. [...][10].

Anche alla fine della nostra lettera de Chirico accenna al litigio con Paul Guillaume e prega Breton con le stesse parole, che poi furono eliminate nella trascrizione sulla rivista in quanto non pertinenti:

[...] si vous le voyez, dites lui de m'excuser mes mots stupides; la mauvaise humeur est comme un vin méchant, et dites lui que je lui écrirai [...]

La stretta somiglianza delle parole usate indica che queste righe furono scritte poco prima o addirittura lo stesso giorno di quelle destinate a Guillaume. Poiché anche la lettera a Breton è datata mercoledì, essa fu scritta quasi sicuramente il 28 dicembre 1921, oppure una settimana o due prima, ma questo lo ritengo meno plausibile.

Confrontando l'originale con la versione pubblicata osserviamo subito che Breton non ha apportato modifiche sostanziali, lasciando praticamente invariato il cuore dello scritto, in cui de Chirico espone le sue recenti riflessioni sul mestiere, sulla tecnica pittorica e sullo studio degli antichi.

La prima frase è stata cancellata con un tratto di penna, mentre l'ultima è semplicemente stata eliminata perché ambedue trattavano di questioni pratiche che mal si conciliavano col dettato così profondo e impegnativo dell'intero scritto.

Per il resto, sono state apportate soltanto modifiche e correzioni allo stile o a piccoli errori commessi da de Chirico, soprattutto per quanto riguarda l'accentazione e l'ortografia di alcune parole. Queste correzioni erano state sollecitate dallo stesso artista nella già ricordata lettera del 12 gennaio: "Publiez ma lettre dans "Littérature", mais corrigez-en un peu le style […]".

Nella prima frase cancellata leggiamo: "[…] j'ai reçu hier votre lettre, les 300 fr, votre livre et les revues.". Le ultime parole fanno probabilmente riferimento a qualche copia di "Littérature" e a uno dei due libri pubblicati dall'allora esordiente poeta Breton: *Mont de piété* del 1919 oppure *Les champs*

7 Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Breton, BRT. 162. Ringrazio Gerd Roos, Berlino, per la gentile segnalazione.

8 Cfr. http://www.andrebreton.fr/.

9 Lettera di G. de Chirico ad André Breton del 12 gennaio 1922, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Breton, BRT. 164; la lettera è riportata integralmente in De Sanna 2002, cit. p. 114.

10 La lettera è riportata integralmente in Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Edizioni Philippe Daverio / Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982, pp. 559-560.

magnetiques del 1920, quest'ultimo scritto a quattro mani con Philippe Soupault.
A cosa si riferiscono invece i 300 franchi che Breton invia a de Chirico? Quasi certamente si tratta del pagamento per un quadro comprato a Parigi attraverso Jean Paulhan, futuro direttore della NRF ("Nouvelle Revue Française") e personaggio chiave degli anni di formazione del movimento surrealista. Paulhan non solo fu un indispensabile sostegno all'attività editoriale del gruppo e un tramite importante per incontri decisivi – fu infatti grazie a lui che Eluard incontrò Breton[11] – , ma giocò anche un ruolo centrale nei primi acquisti d'arte di Breton e dei suoi amici, in particolare per le opere di de Chirico. Pare infatti che grazie al tramite di Giuseppe Ungaretti, a cui lo stesso de Chirico aveva affidato l'incarico di gestire la vendita di quanto egli aveva lasciato nello studio di rue de Campagne Première al momento del suo rientro in Italia nel maggio 1915, Paulhan fosse diventato il depositario di un intero lotto di dipinti e disegni, più una scultura in terracotta, e si fosse dato da fare per venderle a quei pochi che allora apprezzavano l'arte del metafisico, cioè ai futuri surrealisti, che avrebbero quindi avuto la possibilità di acquistare una serie di opere degli anni Dieci, non sempre facilmente ottenibili da Paul Guillaume, che preferiva non venderle[12].
La somma di cui si parla nella lettera potrebbe quindi essere stata inviata da Breton direttamente a da Chirico dopo aver scelto una o più opere in deposito da Jean Paulhan. Questo scambio tra i due, per un complessivo ammontare di 500 franchi, è confermato dalle tre lettere che abbiamo ricordato, nelle quali de Chirico concorda un prezzo, accusa ricevuta di una prima rata e infine chiede la parte ancora mancante del pagamento. Nella lettera del 5 dicembre, infatti, scrive: "Je croyais qu'il y avait 3 ou 4 personnes qui voulaient acheter ces toiles mais puisque c'est vous seul j'accepte les 500 frcs que vous me proposez [...]"; nella successiva, che abbiamo datato con molta probabilità al 28 dicembre, accenna all'arrivo della prima tranche: "j'ai reçu hier votre lettre, les 300fr, [...].", e infine in quella del 12 gennaio 1922 chiede il saldo : "[...]. Quand vous pourrez m'envoyer les 200 frcs vous me ferez bien de plaisir. [...]".

La parte finale della lettera, che Breton decise di non riprodurre, riguarda invece la spinosa questione della mostra alla Galerie Paul Guillaume, che si sarebbe inaugurata il 21 marzo. I problemi di de Chirico con Guillaume sono ricorrenti: ne troviamo traccia fin dalla corrispondenza ferrarese in cui lo accusa di averlo dimenticato e di non promuoverlo a sufficienza, di preferirgli Derain, ecc., e si ripeteranno alla fine del 1924 in seguito all'amara constatazione che le sue opere erano danneggiate e malamente accatastate nel magazzino della galleria[13]. Nella lettera del 5 dicembre 1921, de Chirico lamentava la negligenza di Guillaume proprio riguardo a questa esposizione, che sarebbe dovuta essere il primo grande evento a lui dedicato a Parigi dopo la guerra[14].
Breton era coinvolto in prima persona nell'organizzazione, dal momento che

11 Cfr. Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, Paris 1999, p. 115.
12 A proposito della "questione Paulhan" e dei primi acquisti di opere di de Chirico da parte dei membri del nascente gruppo surrealista si veda 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, in corso di pubblicazione. Nel prologo si cerca di esaminare le principali fonti che testimoniano la presenza di queste opere presso Paulhan. Tuttavia, non sono ancora stati rinvenuti documenti che accertino con certezza questa ipotesi.
13 Si veda la lettera di Giorgio de Chirico a Pierre Roy del 18 dicembre 1924: "[...] J'ai été chez Guillaume avant de partir; il n'était pas là; j'ai vu avec un serrement de cœur que mes tableaux étaient traités comme des locques; ne lui dites rien de ma visite mais, quand vous pouvez, faites lui un peu de morale à ce sujet. [...]". La lettera è riportata integralmente in Fagiolo dell'Arco e Baldacci 1982, cit. p. 567. Ancora più forte, la lettera inviata poche settimane dopo, il 5 gennaio 1925, in cui de Chirico accusa il mercante di trattare i suoi quadri come "charcuterie avariée". La lettera è riportata integralmente in Fagiolo dell'Arco e Baldacci 1982, cit. p. 571.
14 Cfr. *G. de Chirico, catalogue de l'exposition chez Paul Guillaume, 59 rue la Boétie, du 4 au 15 juin 1922*, senza impaginazione. Sulla questione della mostra organizzata nel 1922 da Paul Guillaume si veda: A. Ensabella, *Giorgio de Chirico a Parigi negli anni Venti. Le mostre da Paul Guillaume (1922) e Léonce Rosenberg (1925)*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Firenze, 2012.

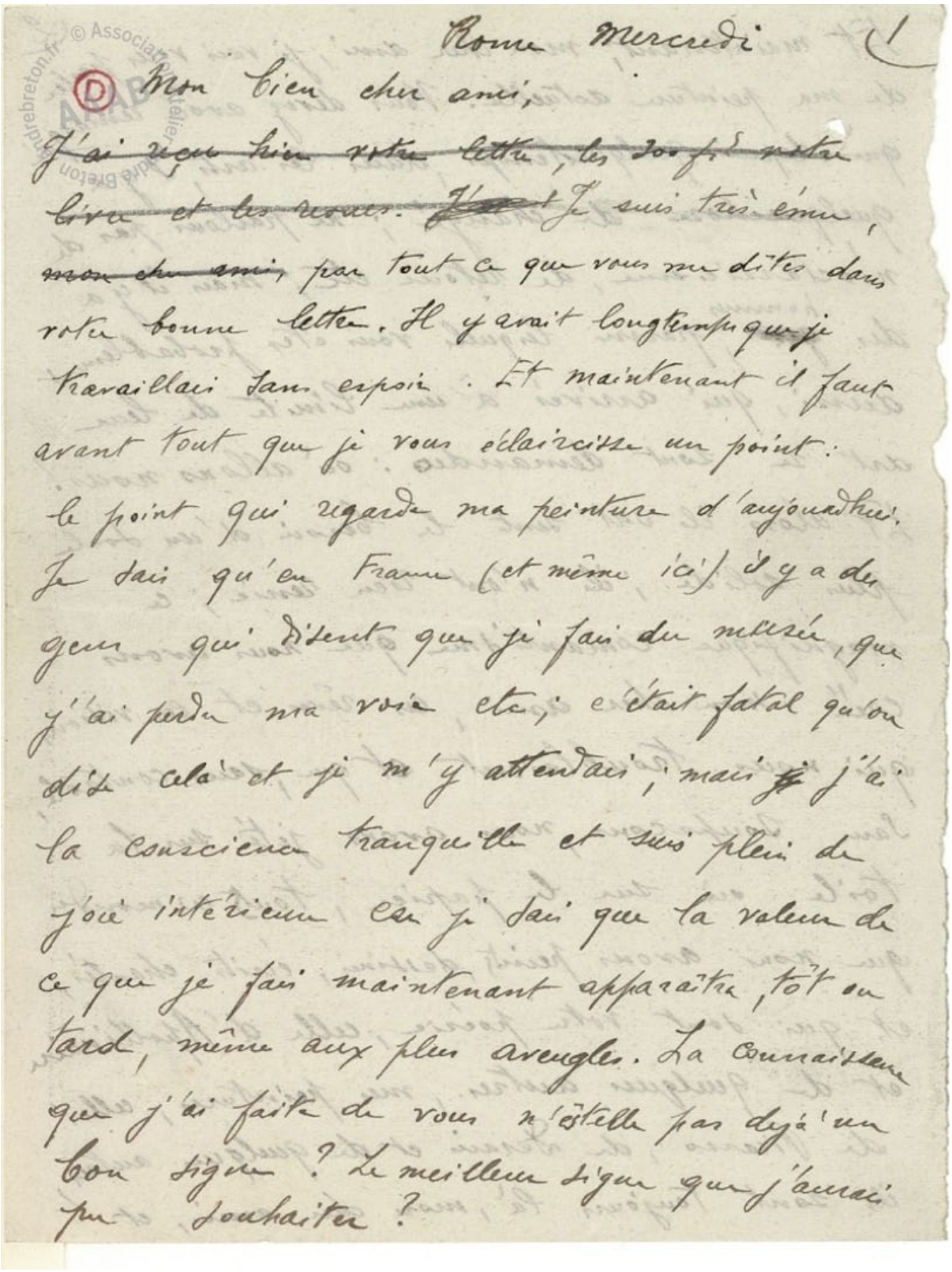
avrebbe firmato lui stesso l'introduzione al catalogo[15]. È quindi con lui che de Chirico si era lamentato per le incertezze e i tatticismi del mercante, raccontandogli di aver perso la pazienza e di aver risposto con una lettera di insulti[16], ma ora gli confessa di essere ancora dispiaciuto per le dure parole usate e gli chiede di intercedere per lui: "si vous le voyez, dites lui de m'excuser mes mots stupides".

Per quanto riguarda invece il contenuto principale della lettera, ovvero la chiara dichiarazione da parte di de Chirico di voler volgere uno sguardo al passato, potrebbe stupire che Breton abbia chiesto di pubblicare un testo che anticipava abbastanza chiaramente quelle che sarebbero state le trasformazioni della pittura dell'artista che tanto stimava e che poi, venuto veramente a conoscenza della nuova via artistica intrapresa, avrebbe tacciato di tradimento[17].
Tuttavia è molto probabile che Breton, per lo meno alla data in cui ricevette la lettera, non fosse ancora in grado di collegare queste preoccupazioni tecniche all'evoluzione poetica e iconografica in corso in quel momento nella pittura di de Chirico.
Il ritorno al mestiere, e quindi ad una buona tecnica pittorica, furono sicuramente interpretati da Breton come un fatto strumentale che non avrebbe comportato un mutamento di contenuti. De Chirico nella sua lettera parla quasi esclusivamente di tecnica, anche se lascia trapelare una preferenza per soggetti di natura più figurativa, e non fa alcun accenno alle figure allegoriche o alla nuova metafisica "romantica" dei luoghi reali che stava in quel momento affrontando.
Se questo sguardo all'antico fosse stato esclusivamente di natura tecnica e non avesse modificato la natura dei soggetti metafisici di de Chirico, probabilmente Breton non si sarebbe scagliato così violentemente contro di lui pochi anni dopo, anche se è molto probabile che nel futuro conflitto abbiano giocato pesantemente anche ragioni caratteriali e personali di altro genere. La pubblicazione di questa lettera ne è la prova. L'accettazione da parte di Breton e di molti altri surrealisti di una pittura che tecnicamente torna ad attingere al passato e alla tradizione può da un lato essere una risposta all'eccessiva negatività e all'intolleranza distruttiva del Dadaismo, ma dall'altro può fondarsi sulla constatazione che attraverso una pittura pittoricamente più ricca e profonda, come sarebbe poi diventata quella di Max Ernst e di altri, si poteva meglio dar corpo alla nuova estetica, si poteva dare forma ai sogni o rappresentare con un alto grado di credibilità tutto ciò che aspirava ad andare oltre il reale, cioè la "surrealtà".
Questo apparente clima di "restaurazione" era condiviso anche da altri artisti del gruppo, soprattutto da Max Ernst al quale sono indirizzate le ricette tecniche che de Chirico affiderà a Gala all'inizio del 1924[18], e apprezzato da Paul Eluard che giunto a Roma in quel periodo acquistò diversi quadri del nuovo corso. La lettera di de Chirico si inserisce quindi perfettamente nel primo vero preludio alla formazione del gruppo surrealista costituito da questo primo numero della nuova serie di "Littérature".

15 Il testo di Breton scelto per il catalogo era in realtà un articolo già apparso su "Littérature" due anni prima, come recensione alla monografia su de Chirico pubblicata dalle Edizioni Valori Plastici: André Breton, *Livres choisis: Giorgio de Chirico – 12 Tavole in Fototipia*, "Littérature", II, n. 11, janvier 1920, pp. 28-29.
16 Si veda la lettera di Giorgio de Chirico ad André Breton del 5 dicembre 1921: "[...] Merci aussi d'avoir insisté auprès de Guillaume pour une exposition de mes tableaux mais je ne crois pas qu'il la fasse. Je l'avais prié de m'envoyer un peu d'argent et il m'a répondu avec une lettre conçue dans un ton tel que dans un moment de colère je lui ai répondu avec une lettre d'insultes [...]". La lettera è riportata integralmente in De Sanna 2002, cit. p. 113.
17 Cfr. *Giorgio de Chirico. Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealists,* catalogo della mostra (New York, Paolo Baldacci Gallery, 21 aprile-8 maggio 1994; Londra, Finarte S.A., 8 giugno-8 luglio 1994) a cura di P. Baldacci, New York-Londra 1994.
18 La lettera, del 10 febbraio 1924, è integralmente riportata in J. De Sanna, *Giorgio de Chirico. Lettres Paul et Gala Eluard*, "Metafisica", I, nn. 1/2, 2002, pp. 132-134.

Figura 1a/b
Prima e ultima pagina della lettera originale manoscritta

Figura 1a



Rome mercredi (1)

Mon bien cher ami,

~~J'ai reçu hier votre lettre, les 300 f. votre livre et les revues.~~ Je suis très ému, ~~mon cher ami,~~ par tout ce que vous me dites dans votre bonne lettre. Il y avait longtemps que je travaillais sans espoir. Et maintenant il faut avant tout que je vous éclaircisse un point: le point qui regarde ma peinture d'aujourd'hui. Je sais qu'en France (et même ici) il y a des gens qui disent que je fais du mauvais, que j'ai perdu ma voie etc; c'était fatal qu'on dise cela et je m'y attendais; mais ~~je~~ j'ai la conscience tranquille et suis plein de joie intérieure car je sais que la valeur de ce que je fais maintenant apparaîtra, tôt ou tard, même aux plus aveugles. La connaissance que j'ai faite de vous n'est-elle pas déjà un bon signe? Le meilleur signe que j'aurais pu souhaiter?

Figura 1b

même des ténèbres ! Et j'ai peint aussi ; je peins
plus lentement, c'est vrai, mais combien mieux !
J'ai fait dernièrement un portrait par moi-même
dont je vous enverrai la photo ; c'est une chose
qui pourrait figurer au Louvre, je ne le dis
pas pour me vanter, mais parceque je le pense.
Excusez ma longue péroraison de peintre, et
excusez aussi mon mauvais français de
barbare peninsulaire. Pour aujourdhui
je ne veux pas vous fatiguer d'avantage. –
D'ici quelques jours je vous enverrai les photos,
et alors je vous écrirai longuement ; je vous
~~parle~~ parlerai de votre poésie, de mes
projets, de ma venue à Paris que j'espère
pouvoir réaliser ce printemps, de l'exposi
~~ction~~ Guillaume (Si vous le voyez, dites lui de m'exc
mes mots stupides ; la mauvaise humeur est comme
un vin méchant, et dites lui que je lui écrirai)...
Encore merci ; je vous embrasse
votre ami G. de Chirico
– La Ronda –
Trinità dei Monti 18 Roma

Di seguito le due versioni della lettera messe a confronto.

ORIGINALE

Rome mercredi

Mon bien cher ami,
~~j'ai reçu hier votre lettre, les 300fr, votre livre et les revues~~. Je suis très ému, ~~mon cher ami~~, pour tous ce que vous me dites dans votre bonne lettre. Il y avait longtemps que je travaillais sans espoir. Et maintenant il faut avant tout que je vous éclaircisse un point : le point qui regarde ma peinture d'aujourd'hui. Je sais qu'en France (et même ici) il y a des gens qui disent que je fais du musée, que j'ai perdu ma voie etc ; c'était fatal qu'on dit cela et je m'y attendait ; mais j'ai la conscience tranquille et suis plein de joie intérieure car je sais que la valeur de ce que je fais maintenant apparaitra, tôt ou tard, même aux plus aveugles. La connaissance que j'ai fait de vous n'est-elle pas déjà un bon signe ? Le meilleur signe que j'aurais pu souhaiter ?Et maintenant, mon cher ami, je vais vous parler de ma peinture actuelle. Vous devez avoir remarqué que depuis quelquetemps, dans les arts, il y a quelquechose de changé ; ne parlons pas de néoclassicisme, de retour etc ; mais il y a des ~~gens~~ hommes, parmi lesquels vous êtes probablement aussi, qui arrivés à une limite de leur art se sont demandés : où allons nous ?Alors ils ont senti le besoin d'un socle plus solide ; ils n'ont rien renié ; ce magnifique romantisme que nous avons crée, mon cher ami, ces rêves et ces visions qui nous troublaient et qui, sans control, sans soupçons, nous avons jeté sur la toile ou sur le papier, tous ces mondes que nous avons peints, dessinés, écrits chantés, et qui sont votre poésie, celle d'Apollinaire et de quelques autres, mes peintures, celles de Picasso, de Derain et de quelques autres, ils sont toujours là, mon cher ami, et on n'a pas encore dit sur eux les derniers mots : l'avenir le jugera bien mieux qui ne sont

"LITTÉRATURE"

Rome, mercredi.

Mon bien cher ami,
Je suis très ému par tout ce que vous me dites dans votre bonne lettre. Il y avait longtemps que je travaillais sans espoir. Maintenant il faut avant tout que je vous éclaircisse un point : le point qui regarde ma peinture d'aujourd'hui. Je sais qu'en France (et même ici), il y a des gens qui disent que je fais du musée, que j'ai perdu ma voie, etc. ; c'était fatal et je m'y attendais : mais j'ai la conscience tranquille et suis plein de joie intérieure, car je sais que la valeur de ce que je fais aujourd'hui apparaîtra, tôt ou tard, même aux plus aveugles. La connaissance que j'ai faite de vous n'est-elle pas déjà un bon signe ? Le meilleur signe que j'aurais pu souhaiter ?
Et maintenant, mon cher ami, je vais vous parler de ma peinture actuelle. Vous devez avoir remarqué que depuis quelque temps, dans les arts, il y a quelque chose de changé ; ne parlons pas de néo-classicisme, de retour, etc. ; il y a des hommes, parmi lesquels vous êtes probablement aussi, qui, arrivés à une limite de leur art, se sont demandés : où allons-nous ? Ils ont senti le besoin d'un socle plus solide ; ils n'ont rien renié ; ce magnifique romantisme que nous avons créé, mon cher ami, ces rêves et ces visions qui nous troublaient et que, sans contrôle, sans soupçons, nous avons jeté sur la toile ou sur le papier, tous ces mondes que nous avons peints, dessinés, écrits chantés, et qui sont votre poésie, celle d'Apollinaire et de quelques autres, mes peintures, celles de Picasso, de Derain et de quelques autres, ils sont toujours là, mon cher ami, et on n'a pas encore dit sur eux le dernier mot ; l'avenir les jugera bien mieux que ne font nos contemporains et nous pou-

pas contemporains et nous pouvons dormir tranquilles, mais une question, un problème me tourmente depuis bientôt 3 ans : le problème du métier. C'est pour cela que je me suis mis à copier dans les musées : qu'à Florence et à Rome j'ai passée des journées entières, en été et en hiver, auprès des maitres du XIV et XV siècle italien, les étudiants et les copiant ; je me suis enfoncé dans la lecture des anciens traités de peinture et j'ai vu, oui j'ai vu enfin, que des choses terribles se passent aujourd'hui en peinture, et que si les peintres continuent sur cette voie nous allons vers la fin. D'abord j'ai découvert (je dis découvert) parce que je suis le seul à la dire, que la maladie chronique et mortelle de la peinture aujourd'hui est l'huile, oui l'huile qu'on croit la base de toute bonnes peinture : Antonello de Messine qui, d'après l'histoire, aurait apporté en Italie, des Flandres, le secret de la peinture à l'huile, n'a jamais fait cela ; ce malentendu se base sur le fait que les Flamands, surtout les frères Van Eick [sic] usaient pour repasser avec des glacis sur leur tempera, des emulsions [sic] à l'huile de blé ou de noix extrait en petite partie ; mais la base de leur peinture était la tempera ou detrempe [sic] à laquelle ils mêlaient résines et d'autres matières encore, comme ainsi ont peint, sans aucun doute, Durer, Holbein, Raphael, Pietro Perugino, et je crois que même Rubens et Titien n'ont jamais peint à l'huile comme in l'entend aujourd'hui. Lorsque j'ai compris cela je me mis avec la patience d'un alchimiste à filtrer mes vernis, à broyer mes couleurs, à preparer [sic] mes toiles et mes planches, et j'ai vu la différence énorme qu'il en resultait [sic]: le mystère de la couleur, la lumière, l'éclat, toute la magie de la peinture (qui, soit dit sans vous fâcher vous cher ami et grand poète) est, selon moi, l'art plus compliqué et plus magique qui soit, toutes ces vertus de la peinture, dis-je augmentaient prodigieusement comme éclairées d'une lumière nouvelles; et je pensais avec mélancolie aux impressionistes [sic], aux Monets, aux Sisley, aux Pisarros, à tous ces peintres qui on cru pouvoir resoudre

vons dormir tranquilles. Mais une question, un problème me tourmente depuis bientôt trois ans : le problème du métier. C'est pour cela que je me suis mis à copier dans les musées ; qu'à Florence et à Rome j'ai passé des journées entières, en été et en hiver, auprès des maîtres des XIVe et XVe siècles italiens, les étudiant et les copiant ; je me suis enfoncé dans la lecture des anciens traités de peinture et j'ai vu, oui j'ai vu enfin, que des choses terribles se passent aujourd'hui en peinture, et que si les peintres continuent sur cette voie, nous allons vers la fin. D'abord j'ai découvert (je dis découvert parce que je suis le seul à le dire) que la maladie chronique et mortelle de la peinture aujourd'hui est l'huile, l'huile qu'on croit la base de toute bonne peinture ; Antonello de Messine qui, d'après l'histoire, aurait apporté en Italie, des Flandres, le secret de la peinture à l'huile, n'a jamais fait cela ; ce malentendu se base sur le fait que les Flamands, surtout les frères Van Eyck, usaient pour repasser avec des glacis sur leur tempera, d'émulsions où l'huile de lin ou de noix entrait en petite partie ; mais la base de leur peinture était la tempera ou détrempe à laquelle ils mêlaient quelquefois des huiles et surtout des résines ou, d'autres matières encore, comme le miel, la caséine, le lait de figuier, etc. ; ainsi ont peint, sans aucun doute, Dürer, Holbein, Raphaël, Pietro Perugino, et je crois que même Rubens et Titien n'ont jamais peint à l'huile comme on l'entend aujourd'hui. Lorsque j'eus compris cela, je me mis avec la patience d'un alchimiste à filtrer mes vernis, à broyer mes couleurs, à préparer mes toiles et mes planches, et je vis la différence énorme qui en résultait : le mystère de la couleur, la lumière, l'éclat, toute la magie de la peinture (qui, soit dit sans vous fâcher, vous cher ami et grand poète) est, selon moi, l'art le plus compliqué et le plus magique qui soit, toutes ces vertus de la peinture, dis-je, augmentaient prodigieusement comme éclairées d'une lumière nouvelle ; et je pensais avec mélancolie aux

[sic] avec leur technique le problème de la lumière tandis que sur leur palette ils portaient la source même des tenebres [sic]! et j'ai peint aussi ; j'ai peint plus lentement, c'est vrai, mais combien mieux, j'ai fait dernièrement un portrait par moi-même qui pourrait figurer au Louvre, je ne le dis pas pour me vanter, mais parceque [sic] je le pense. Excusez ma longue péroraison de peintre, et excusez aussi mon mauvais français de barbare peninsulaire [sic]. Pour aujourd'hui je ne veux pas vous fatiguer d'avantage. D'ici quelques jours je vous enverrai les photos, et alors je vous écrirai longuement ; je vous parlerai de votre poésie, de mes projets, de ma venue à Paris que j'espère pouvoir réaliser ce printemps, de l'exposition chez Guillaume (si vous le voyez, dites lui de m'excuser mes mots stupides ; la mauvaise humeur est comme un vin méchant, et dites lui que je lui écrirai).

Encore merci, je vous embrasse.
Votre ami
G. de Chirico
- La Ronda –
Trinità dei Monti 18 Roma

impressionnistes, aux Monet, aux Sisley, aux Pissaro, à tous les peintres qui ont cru pouvoir résoudre avec leur technique le problème de la lumière, tandis que sur leur palette ils portaient la source même des ténèbres ! Et j'ai peint aussi ; je peins plus lentement, c'est vrai, mais combien mieux ! J'ai fait dernièrement un portrait par moi-même, dont je vous enverrai la photo ; c'est une chose qui pourrait figurer au Louvre, je ne le dis pas pour me vanter, mais parce que je le pense. Excusez ma longue péroraison de peintre, et aussi mon mauvais français de barbare péninsulaire. Pour aujourd'hui, je ne veux pas vous fatiguer davantage. D'ici quelques jours je vous enverrai les photos, et alors je vous écrirai longuement ; je vous parlerai de votre poésie, de mes projets et de ma venue à Paris que j'espère pouvoir réaliser ce printemps.
Encore merci ; je vous embrasse.
Votre ami, G. de CHIRICO.

Gerd Roos

Giorgio de Chirico *auf der* Exposition Internationale du Surréalisme *von 1938*

Jede Rekonstruktion der Ausstellungsgeschichte von Gemälden der klassischen Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist auf Kataloge angewiesen, die in den meisten Fällen keine oder nur wenige Abbildungen enthalten. Erschwerend kommt hinzu, dass die gedruckten Titel der Exponate vielfach nur generalisierender Natur sind; sie bedürfen der Interpretation und lassen nicht selten alternative Auflösungen zu, insbesondere wenn Angaben über Technik und Maße fehlen. Falls ferner auch keine Photographien der Hängung überkommen sind, ist das Potential für eine irrtümliche Identifizierung der tatsächlich ausgestellten Werke naturgemäß groß. Ein besonderes Problem stellt sich schließlich, wenn in den Katalogeinträgen die Namen der Leihgeber angegeben wurden: die korrekte Zuordnung derartiger Informationen ist bekanntlich ein wesentliches, oftmals sogar singuläres Element für die Rekonstruktion der Provenienz dieser Werke.

Die Vielschichtigkeit der skizzierten Problemkonstellation zeigt sich exemplarisch bei der schwierigen Antwort auf die scheinbar einfache Frage: Welche Gemälde von Giorgio de Chirico wurden auf der spektakulären *Exposition Internationale du Surréalisme* von 1938 gezeigt?[1] Dafür hatten André Breton und Paul Eluard über 250 Objekte in Paris versammelt[2] sowie gemeinsam mit Marcel Duchamp, Man Ray und anderen Künstlern eine aufwendige Inszenierung der Ausstellungsräume vorgenommen. Das Projekt konnte vom 17. Januar bis 22. Februar in der renommierten Galerie des Beaux-Arts besichtigt werden, dem Stammsitz der international operierenden Familiendynastie Wildenstein. Angesichts der herausragenden Bedeutung dieses surrealistischen 'Gesamtkunstwerks' mutet es merkwürdig an, dass bis heute nicht geklärt ist, welche *De Chiricos* damals dem Publikum tatsächlich präsentiert worden sind.

Der schmale, nur acht Seiten umfassende Katalog führt acht metaphysische Gemälde sowie deren Eigentümer auf, wobei die einzelnen Werke durch die kunsthistorische Forschung seit Anfang der 1980er Jahre vollständig und unstrittig identifiziert werden konnten[3]:

34. *Portrait de l'artiste*, 1913[4] (Fig. 1)
    Collection P. Eluard.
35. *La surprise*, 1913[5] (Fig. 2)
    Collection P. Eluard.
36. *Mélancolie d'un après-midi*, 1919[6]
    [sic! recte: 1913] (Fig. 3)
    Collection R. Penrose.
37. *Le cerveau de l'enfant*, 1914[7] (Fig. 4)
    Collection A. Breton.

1 Vgl. als grundlegend zu diesem Projekt die material- und facettenreiche Publikation: Annabelle Görgen, *Exposition Internationale du Surréalisme – Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk*, Verlag Silke Schreiber, München 2008. Ich danke Paolo Baldacci, Mailand, Annabelle Görgen, Hamburg, Jürgen Pech, Bonn, und Martin Weidlich, München, für ihre anregenden Hinweise zu meinem Text.
2 Vgl. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press, Cambridge 2001, S. 28.
3 Vgl. zuletzt die grundlegende Arbeit: Paolo Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997; die Nummern dieses Werkverzeichnisses dienen im Folgenden als Referenz.
4 Baldacci 1997, N. 61, Öl auf Leinwand, 81,3x54 cm; heute Privatsammlung.
5 Baldacci 1997, N. 39, Öl auf Leinwand, 104,1x73,7 cm; heute Williams College Museum of Art [Inv. 64.17. Bequest of Katherine Linn Tanguy (= Kay Sage), 1964], Williamstown / Massachusetts.
6 Baldacci 1997, N. 42, Öl auf Leinwand, 57x47,6 cm; heute Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou [Inv. AM 1999-24. Dation], Paris.
7 Baldacci 1997, N. 68, Öl auf Leinwand, 81,5x 65 cm; heute Moderna Museet, Stockholm.

38. *Les adieux éternels*, 1915[8] (Fig. 5)
Collection Mme Muzard.
39. *La pureté d'un rêve*, 1915[9] (Fig. 6)
Collection R. Penrose.
40. *L'ange juif*, 1916[10] (Fig. 7)
Collection R. Penrose.
41. *L'ange juif*, 1917[11]
[recte: *Les deux soeurs*, 1915] (Fig. 8)
Collection R. Penrose[12].

Die Identifizierung der im Katalog verzeichneten Gemälde ist aber nur ein Teil der Frage, welche Bilder 1938 tatsächlich ausgestellt waren. Den *De Chiricos* wurde offenbar der vordere Teil der linken Seitenwand im Nebenraum der Galerie des Beaux-Arts[13] zugewiesen[14]. Von ihrer Hängung sind zwei Aufnahmen überkommen, die der deutsche Photograph Josef Breitenbach[15] (Figg. 9, 10) gemacht hat. Beide zielten allerdings nicht primär auf die Dokumentation der Exponate ab, sondern darauf, eine der vielleicht radikalsten Ideen der Organisatoren bezüglich der Inszenierung von bildender Kunst zu veranschaulichen. Der "Maître des Lumières", wie Man Ray auf dem Deckblatt des Katalogs voller Ironie betitelt wurde, hatte nämlich für die völlige Verdunkelung aller Räume gesorgt. Im Gegenzug erhielt jeder Besucher am Eingang eine Taschenlampe ausgehändigt, mit deren schmalem Lichtkegel er Werk für Werk selbst zu entdecken hatte[16].

Konfrontiert man jetzt die im Katalog aufgelisteten Werke mit den tatsächlich gehängten Gemälden, so offenbart sich eine eklatante Diskrepanz. Von den acht genannten Bildern sind nämlich auf den Photographien von Breitenbach nur drei zu erkennen:

38. *Les adieux éternels*, 1915
40. *L'ange juif*, 1916
41. *L'ange juif*, 1917
[recte: *Les deux soeurs*, 1915]

Vor allzu schnellen Schlussfolgerungen sollte man sich allerdings hüten, denn Breitenbach hatte beide Male den gleichen Abschnitt der Wand mit den *De Chiricos* aufgenommen. Nach links endete deren Hängung mit der

8 Baldacci 1997, N. 105, Öl auf Leinwand, 33x26 cm; heute Privatsammlung.
9 Baldacci 1997, N. 87, Öl auf Leinwand, 65,5x50,5 cm; heute Privatsammlung.
10 Baldacci 1997, N. 116, Öl auf Leinwand, 67,3x43,8 cm; heute The Metropolitan Museum of Art [Inv. 1999.363.15. Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998], New York.
11 Baldacci 1997, N. 86, Öl auf Leinwand, 55x46 cm; heute Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen [Inv. 1004. Erworben mit einer Spende des Westdeutschen Rundfunks], Düsseldorf.
12 Vgl. *Exposition Internationale du Surréalisme*, Ausstellungskatalog (Paris, Galerie des Beaux-Arts, 17 Janvier - 22 Février 1938), hrsg. von André Breton e Paul Eluard, Paris 1938.
13 Zur Orientierung siehe den Grundriss der Galerie mit den Verortungen einiger Exponate und den Positionen, die verschiedene Photographen eingenommen haben: Görgen 2008, S. 304.
14 Als *advocatus diaboli* bemerkte Jürgen Pech im Gespräch (8. Juni 2014), es könnte auch die Wand gewesen sein, die beim Betreten des Nebenraums zur Rechten liegt. Die bei Görgen 2008, S. 23, Fig. 4b, reproduzierte Photographie dieses Zimmers zeigt allerdings, dass die hier verfügbare Fläche für alle De Chiricos zu knapp bemessen gewesen wäre; dies bestätigt auch die von Kachur 2001, S. 76, Fig. 2/39, publizierte Aufnahme der sich symmetrisch zur Linken befindlichen Wand. Die sich davor aufhaltenden Vernissage-Besucher vermitteln einen guten Eindruck von den Größenverhältnissen.
15 Die erste Photographie ist reproduziert in Kachur 2001, S. 71, Fig. 2/37. Die gleiche Aufnahme ist in schlechterer Qualität erneut reproduziert in Görgen 2008, S. 141, Fig. 63c. Mein Dank gilt Jürgen Pech, Bonn, für den Hinweis auf die zweite Aufnahme, die abgebildet ist in *Josef Breitenbach - Photographien. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, (Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 30. November 1996 - 16. Februar 1997), hrsg. von T. O. Immisch, Ulrich Pohlmann e Klaus E. Göltz, Schirmer/Mosel, München 1996, S. 86, Fig. 100. Breitenbach verfasste auch eine Art Rezension über die *Internationale Ausstellung des Surrealismus* in Paris, abgedruckt: ebd., S. 86-87, die er zusammen mit den Photographien und den vergleichsweise ausführlichen Bildlegenden zum Verkauf anbot. Darin kam er trotz seiner großen Skepsis gegenüber der Bewegung des Surrealismus als solcher und einigen ihrer neuesten Hervorbringungen nicht umhin, einige "Persönlichkeiten" anerkennend zu würdigen: "Gerade unter den Werken der Frühzeit hängen Bilder Duchamps, Chiricos, Miros, Massons, Max Ernsts voll wirklichen Gehalts, wie ihn die erstmalige Öffnung neuer Sphären des Nicht-Sichtbaren der Kunst zugeführt hat".
16 Vgl. Kachur 2001, S. 73-74; Görgen 2008, S. 140-142.

Figura 1

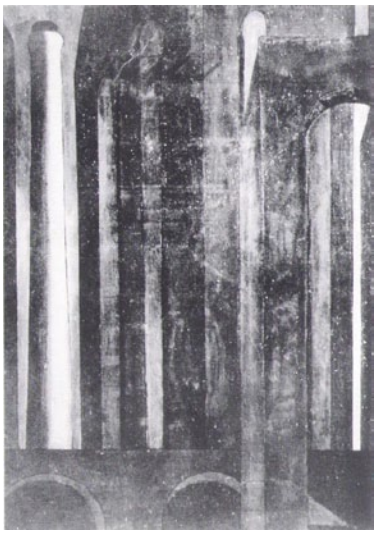


Figura 2

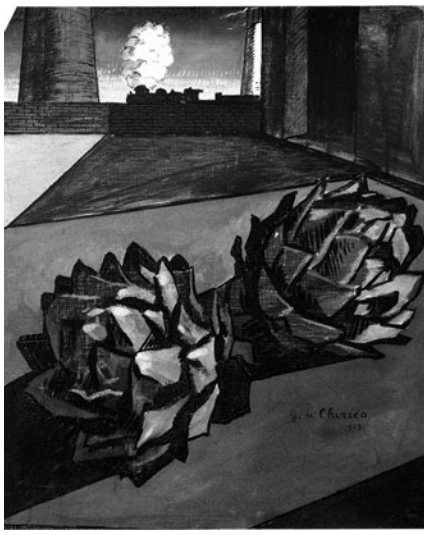


Figura 3

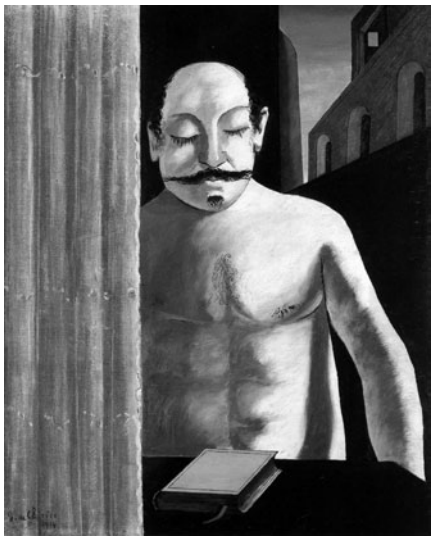


Figura 4

Figura 5

Figura 6

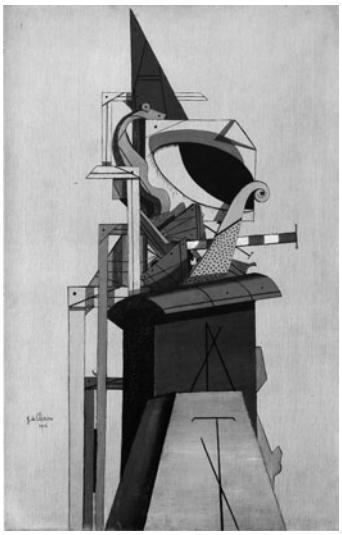


Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Zimmerecke; an der sich rechtwinklig fortsetzenden Wand sind offenbar Werke anderer Künstler platziert worden. Die neue Strecke beginnt mit dem Gemälde *Légende*, das Man Ray 1916 gemalt hat (Kat. Nr. 182). Nach rechts hingegen bleibt die Installation unklar - wie viel Platz könnte dort weiteren metaphysischen Gemälden eingeräumt worden sein? Auf jeden Fall wurden rechts außen auf dieser Wand wiederum Werke von anderen Künstlern gehängt[17], wobei das über Eck gestellte, 1937 von Breton realisierte Objekt *Le Cadavre exquis* (Kat. Nr. 20) den Abschluss bildete.

Hingen in der Mitte dieser Wand also tatsächlich noch die vergleichsweise großformatigen Gemälde *Portrait de l'artiste*, *La surprise* und *Le cerveau de l'enfant*? Oder wurden sie an anderer Stelle der Schau gezeigt und damit in einem anderen Kontext verortet? Oder sind sie - aus welchen Gründen auch immer - tatsächlich gar nicht ausgestellt worden?

Immerhin gibt es für die Präsenz von zwei der drei genannten Gemälde neben dem Katalogeintrag jeweils ein weiteres Indiz. *Le cerveau de l'enfant* ist in einer Rezension[18] reproduziert worden, wobei es in der Regel die Organisatoren waren, die den Kritikern die entsprechenden Photographien zur Verfügung stellten. Das *Portrait de l'artiste* ist hingegen auf einer ganzen Seite im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*[19] abgebildet. Das reichillustrierte, von Breton und Eluard herausgegebene Nachschlagewerk wurde zeitgleich mit der Ausstellung publiziert und wird bis heute immer wieder als ihr zugehöriger "Katalog" bezeichnet.

Bezüglich der Rolle von Eluard als potenziellem Leihgeber der zwei 1913 entstandenen Gemälde *Portrait de l'artiste* und *La surprise* ist schließlich ein weiteres Dokument zu berücksichtigen. Am 8. April 1938 schrieb der Dichter an Man Ray über ein neues Projekt von Breton:

[...]. J'apprends qu'il y aura bientôt une expos$^{\underline{on}}$ surr$^{\underline{te}}$ à Amsterdam. Ne prête aucun de mes tableaux, car je ne veux plus prêter de tableaux si l'on ne me garantit pas au moins un achat. [...][20].

17 In der oberen Ecke endet die Wand mit dem Papierobjekt *Mutilé et apatride* (Kat. Nr. 7), das Hans Arp 1936 geschaffen hat. Die bei Görgen 2008, S. 111, Fig. 47a, reproduzierte Photographie lässt im unteren Wandbereich die rechte Hälfte eines panoramaartigen Gemäldes von Oscar Dominguez erkennen, bei dem es sich vermutlich um das heute als *Personnages Surréalistes* geführte Bild von 1937 handelt; es ist abgebildet in *Oscar Dominguez. Antológica 1926-1957*, Ausstellungskatalog (Las Palmas, Centro Atlantico de Arte Moderna, 23 de ernero-31 marzo 1996), hrsg. von Ana Vásquez de Parga, Tabapress 1996, S. 127.

18 Raymond Lécuyer, *Le Surréalisme en floraison*..., "Le Figaro", Paris, 11e Année, N° 22, 22 janvier 1938, S. 7, hier abgebildet mit dem kuriosen Titel: *Naissance d'un enfant.*

19 Vgl. Andre Breton / Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938, S. 39.

20 Der Brief ist als Faksimile reproduziert in *Derniers poèmes d'amour de Paul Eluard*, (Préface de Lucien Scheler), Éditions Seghers, Paris 1963, nicht paginiert. Eluard meint die *Exposition Internationale du Surréalisme*, die vom 3. Juni bis zum 1. August 1938 in der Galerie Robert gezeigt wurde.

Im Umkehrschluss könnte man daraus entnehmen, dass Eluard für die Pariser Ausstellung von Januar-Februar sehr wohl noch einige Werke aus seiner Sammlung zur Verfügung gestellt hatte, und zwar uneigennützig. Allerdings figuriert sein Name im Katalog nicht nur als Leihgeber von Werken von de Chirico, sondern auch von Max Ernst (Kat. Nr. 69), Joan Miro (Kat. Nr. 141), Jindrich Stryrsky (Kat. Nr. 207) und Toyen (Kat. Nr. 224). Somit bleibt offen, ob er tatsächlich jene zwei metaphysischen Bilder geliehen hat.

Wirklich überraschend ist aber ein gänzlich unerwartetes Resultat unserer "Bildbefragung". Neben den drei in der Werkliste des Katalogs verzeichneten Gemälden sind auf den Photographien von Breitenbach nämlich gleich vier weitere *De Chiricos* zu erkennen, die in jener Aufstellung fehlen: Das *Intérieur métaphysique*[21] (Fig. 11) und die *Mélancolie du départ*[22] (Fig. 12), *La mort d'un esprit*[23] (Fig. 13) und *La révolte du sage*[24] (Fig. 14), die alle im Jahre 1916 gemalt worden sind. Woher aber stammten diese Exponate?

Alle vier Gemälde befanden sich seit 1936 bzw. seit 1937 im Eigentum von Roland Penrose, der selbst als Künstler mit eigenen Arbeiten auf der *Exposition Internationale du Surréalisme* vertreten war. Bezüglich de Chiricos dürfte der betuchte Kunstsammler aus London sogar zum wichtigsten Leihgeber der Ausstellung avanciert sein. Dabei schien er ursprünglich nicht sonderlich geneigt, sich von seinen Schätzen zu trennen. Am 10. Dezember 1937 jedenfalls schrieb Eluard mit einem Anflug an Verzweiflung an den gemeinsamen Freund E. L. T. Mesens in Brüssel:

[...] il me faut avant le 15 les noms des exposants belges et le titre de leurs œuvres. [...]. J'écris à Penrose. Peux-tu lui écrire également pour insister? Je ne sais où joindre Max [Ernst]? Ça risque d'être catastrophique... Je t'en prie, aide-nous[25].

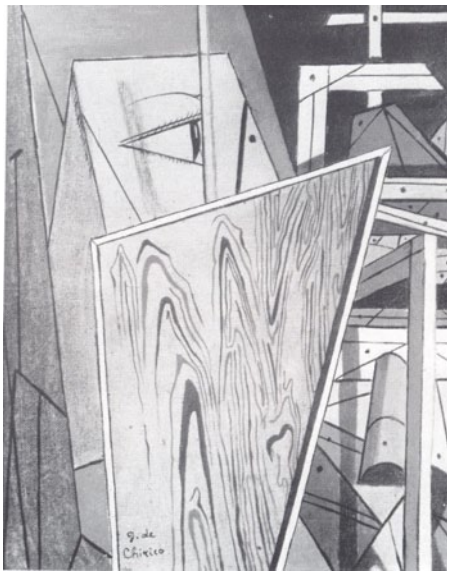


Figura 11

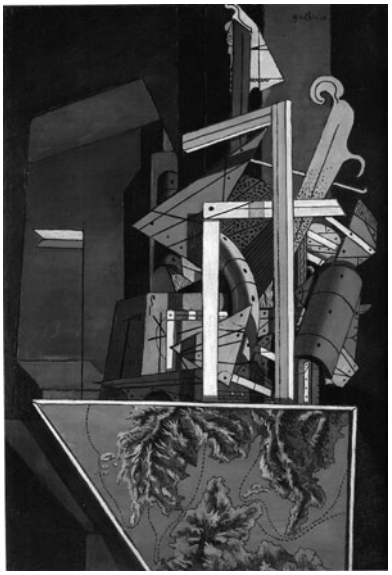


Figura 12

21 Baldacci 1997, N. 108, Öl auf Leinwand, 32,4x26,4 cm; heute Privatsammlung.
22 Baldacci 1997, N. 112, Öl auf Leinwand, 51,8x36 cm; heute The Tate Gallery [Inv. T02309], London.
23 Baldacci 1997, N. 117, Öl auf Leinwand, 36x33 cm; heute National Gallery of Australia [NGA 2006.1059. Purchased with the assistance of Harold and Bevelly Mitchell, Rupert and Annabel Myer, and the NGA Foundation], Canberra.
24 Baldacci 1997, N. 122, Öl auf Leinwand, 67,3x59 cm; heute The Salome and Eric Estorick Foundation, London.
25 Der Brief ist auszugsweise zitiert in Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard ou Le frère voyant. 1895-1952*, (Biographies sans masque), Editions Robert Laffont, Paris 1988, S. 246.

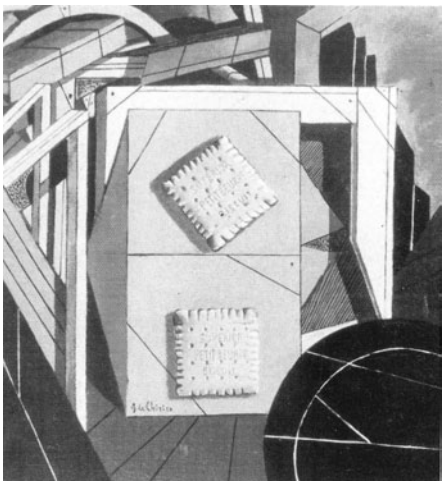


Figura 13

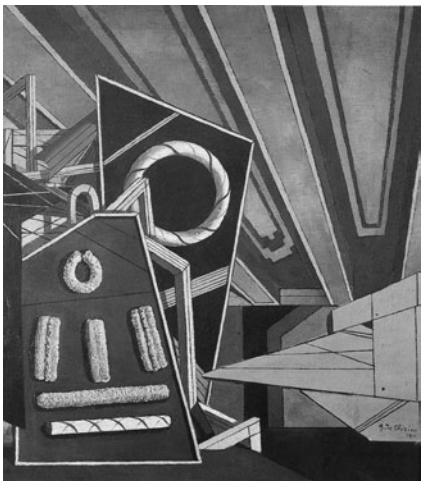


Figura 14

Penrose scheint seine widerstrebende Haltung nur langsam aufgegeben zu haben, denn das offizielle Ersuchen um Leihgaben für die am 17. Januar eröffnende Ausstellung datiert erst vom 31. Dezember. Der im Sekretariat der Galerie des Beaux-Arts abgefasste Brief weist bezüglich der metaphysischen Gemälde des Italieners eine ungewöhnlich summarische Formulierung auf:

Monsieur,
Un groupe de peintres surréalistes organise en janvier dans notre Galerie une Exposition du surréalisme.
Nous vous serions très reconnaissants s'il vous était possible de prêter pour cette intéressante manifestation les tableaux suivants qui font partie de votre collection:
Picasso: Portrait de Mme Elodie Bey
Chirico: Deux tableaux intitulés: L'Ange Juif et cinq toiles surréalistes de Chirico; parmi les plus grandes
Ernst: Déjeuner sur l'herbe
[...].

Die Auswahl der "cinq toiles surréalistes" wurde also dem Leihgeber selbst überlassen. Dabei erwies sich das entscheidende Kriterium - "parmi les plus grandes" - insofern als obsolet, als Penrose zu diesem Zeitpunkt mit *Le Regret* von 1916[26] (Fig. 15) im besten Fall

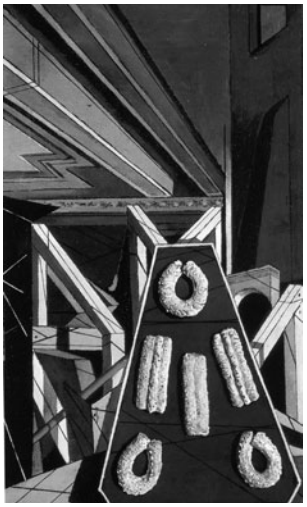


Figura 15

überhaupt nur noch ein einziges weiteres Werk aus der angefragten Gruppe der "toiles surréalistes de Chirico" besessen haben könnte[27].
Ebenfalls im Nachlass von Penrose hat sich - glücklicherweise! - die Quittung erhalten, mit der die Organisatoren in Paris den Erhalt seiner Leihgaben bestätigt haben. Darin sind - wie Ende Dezember gewünscht - sieben Gemälde von de Chirico aufgeführt:

Intérieur métaphysique
Mélancolie du départ
La révolte d'un sage
Le tourment du poète
La mort d'un esprit
L'ange juif
L'ange juif[28]

26 Baldacci 1997, N. 124, Öl auf Leinwand, 59,3x33 cm; heute The Munson-Williams-Proctor Arts Institute [Inv. 54.150. Museum Purchase], Utica / New York.
27 Bezüglich der Besitzverhältnisse von *Le Regret* sind in unserem Zusammenhang zwei Rahmendaten relevant. Penrose erwarb das Gemälde am 15. Juli 1937 als Teil der Sammlung Gaffé; sein Freund E. L. T. Mesens verkaufte es am 2. Juli 1938 an Dimitrije Mitrinovic. Zwischenzeitlich war es nämlich von Penrose an Mesens verschenkt worden - aber wann genau?
28 Mein Dank gilt Alice Ensabella, Parma, für die Mitteilung der zwei Dokumente, jener Leihanfrage und dieser Quittung, die sie 2013 bei Recherchen im Nachlass des englischen Surrealisten aufgefunden hat: Archive Roland Penrose, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, RPA 644/3 und RPA 644/4.

Diese Werke sind weitgehend mit jenen Gemälden identisch, die auf den Photographien von Breitenbach zu erkennen sind. Die einzige Ausnahme stellt *Le tourment du poète* von 1914[29] (Fig. 16) dar, das auf den beiden Aufnahmen nicht zu sehen ist. Bezüglich seiner faktischen Präsenz muss dies aber nichts bedeuten, denn - wie gesagt - nicht jeder Winkel der Ausstellung ist durch Photographien dokumentiert.

Figura 16

Mit Blick auf die unerwartet bedeutsame Rolle von Penrose als Leihgeber ist noch eine weitere Diskrepanz festzustellen. Sie besteht zwischen den in der Werkliste und den in der Quittung verzeichneten Bildern. In letzterer sind die Nummer 36, *Mélancolie d'un après-midi*, und die Nummer 39, *La pureté d'un rêve*, nicht aufgeführt, obwohl im Katalog in beiden Fällen Penrose als Eigentümer genannt wird. Diese Diskrepanz ist insofern bemerkenswert, als sich die Kataloginformationen direkt auf die Rekonstruktion der Provenienz beider Gemälde in der Forschung ausgewirkt haben. Rekapitulieren wir kurz die jüngere Geschichte dieser zwei Gemälde.

Beide Werke befanden sich einst in der Sammlung von Paul Eluard, der noch im Katalog der Londoner *Surrealismus*-Ausstellung vom Juni-Juli 1936 als Besitzer aufgeführt wird:

47. *The Square* [sic! recte: *Mélancolie d'un après-midi*], 1913
    Lent by Mon. Paul Eluard, Paris
48. *The Purity of a Dream*, 1915
    Lent by Mon. Paul Eluard, Paris[30]

Innerhalb der nächsten zwölf Monate verkaufte der Dichter - unter bislang nicht zu erhellenden Umständen[31] - die zwei Gemälde an Bernard Poissonnier, der eine seinerzeit für Paris nicht untypische Mischung aus *marchand de chambre* und Kunstsammler verkörperte. Bereits im Katalog der Ausstellung *L'art international indépendant*, die Ende Juli 1937 eröffnet wurde, wird er als neuer Besitzer aufgeführt:

97. *Mélancolie d'un après-midi*, 1913
    Coll. Bernard Poissonnier
103. *La pureté d'un rêve*, 1915
    Coll. Bernard Poissonnier[32]

Schon innerhalb der nächsten sechs Monate scheint es zu einem weiteren Verkauf der beiden Gemälde gekommen zu sein. Jedenfalls figurierte im Katalog der Pariser Surrealismus-Ausstellung vom Januar-Februar 1938 wiederum ein neuer Eigentümer:

36. *Mélancolie d'un après-midi*, 1919
    [sic! recte: 1913].
    Collection R. Penrose
39. *La pureté d'un rêve*, 1915.
    Collection R. Penrose

In der Forschung galt die Provenienz Eluard - Poissonnier - Penrose jahrzehntelang als plausibel und hinreichend belegt[33], auch wenn sich stets zwei Probleme gestellt haben:

29 Baldacci 1997, N. 79, Öl auf Leinwand, 52,7x41 cm; heute Yale University Art Gallery [Inv. 1963.43.2. Bequest of Katherine Linn Tanguy (= Kay Sage), 1963], New Haven / Connecticut.
30 Vgl. *Surrealism. International Surrealist Exhibition*, Ausstellungskatalog (London, New Burlington Galleries, June 11th-July 4th 1936), Vorwort von André Breton, Einführung von Herbert Read, London 1936.
31 Vgl. Alice Ensabella / Gerd Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Eluard. Une documentation*, Archivio dell'Arte Metafisica / Allemandi, Milano 2015 [im Druck].
32 Vgl. *Origines et développement de l'art international indépendant*, Ausstellungskatalog, (Paris, Musée du Jeu de Paume, 30 Juillet-31 Octobre 1937), Paris 1937.
33 Vgl. zuletzt Baldacci 1997.

Erstens findet sich weder in der Literatur noch in den Quellen auch nur ein einziger weiterer Hinweis darauf, dass die zwei Gemälde tatsächlich jemals Penrose gehört haben. So sind sie, wie gesehen, nicht auf der Quittung seiner Leihgaben für die Pariser Schau von Januar 1938 aufgeführt. Bemerkenswerterweise figurieren sie aber auch nicht in der detaillierten Werkliste, die anlässlich der Londoner Ausstellung seiner umfangreichen *De Chirico*-Sammlung im Oktober 1938[34] publiziert wurde. Darüber hinaus ließen sich andere signifikante Fälle für das Nicht-Erwähnt-Werden der beiden Werke in relevanten Dokumenten zur Sammlung Penrose anführen, aber das Ergebnis steht bereits jetzt fest.
Zweitens sind die beiden Bilder nach dem Krieg wieder in der Kollektion von Poissonnier nachzuweisen, der sie erst 1971 an den Pariser Galeristen André François Petit veräußerte. Hatte Poissonnier sie also - möglicherweise noch vor Oktober 1938 - wieder von Penrose zurückgekauft? Für diese Annahme hat sich in den Dokumenten allerdings ebenfalls keine Spur ausfindig machen lassen.

Die Provenienz "Penrose" für *Mélancolie d'un après-midi* und *La pureté d'un rêve* läßt sich somit nicht nur nicht erhärten, sondern erscheint, im Gegenteil, zunehmend fragwürdig. Plausibler ist vielmehr, die entsprechenden Angaben im Pariser Katalog von 1938 als einen schlichten Irrtum zu betrachten - wem auch immer er geschuldet sein mag. Dabei kann über die möglichen Gründe nur spekuliert werden. Aber innerhalb einiger weniger Wochen eine derartige Ausstellung zu konzipieren, weit über 250 Exponate aus aller Herren Länder zu beschaffen sowie die umfangreichen Um- und Einbauten in den Räumen der Galerie des Beaux-Arts vorzunehmen, ist fraglos ein unerhörter logistischer und bürokratischer Kraftakt gewesen. Es liegt somit auf der Hand, dass ihm auch ein entsprechendes Fehlerpotential inngewohnt haben dürfte.

Zum Abschluss stellt sich die gleiche Frage, die wir schon für die ebenfalls im Pariser Katalog von 1938 verzeichneten Bilder *Portrait de l'artiste*, *La surprise* und *Le cerveau de l'enfant* aufgeworfen haben: Waren *Mélancolie d'un après-midi* und *La pureté d'un rêve* - als Leihgaben von Poissonnier - tatsächlich auf der *Exposition Internationale du Surréalisme* gezeigt worden oder nicht? Wenn diese Frage in beiden Fällen zu bejahen wäre, hätten wir de Chirico mit gleich 13 Gemälden als einen der am umfangreichsten repräsentierten Künstler jener Ausstellung anzusehen. In der Perspektive von Breton und Eluard wäre damit seine kaum zu überschätzende Rolle als Vorläufer und Anreger erneut unterstrichen und mehr als gebührend gewürdigt worden.

34 Vgl. *Giorgio de Chirico*, Ausstellungskatalog, (London, The London Gallery, October 14th-November 12th 1938) in "London Bullettin", London, N° 6, October 1938, S. 13. Penrose hatte seine *De Chirico*-Sammlung inzwischen durch Erwerbungen bei Eluard erheblich vergrößert; Vgl. Gateau, 1988, S. 254-255; Ensabella / Roos 2015, Kapitel XIII: *Juin 1938: La* "Vente Penrose".

Emiliana Biondi

Giugno 1950: L'"Antibiennale" di Giorgio de Chirico. Breve storia di una contro-esposizione

Venezia 10 giugno 1950: mentre la Biennale inaugura la sua XXV edizione, a due giorni di distanza, nelle non lontane sale della Canottieri Bucintoro Giorgio de Chirico apre al pubblico la sua prima "Antibiennale".
La mostra, voluta dall'artista in collaborazione con il mercante Giorgio Zamberlan e il pittore Romano Gazzera, è la prima di tre contro-esposizioni (1950, 1952, 1954) che scandiranno l'attività espositiva del 'pictor optimus' a Venezia in quegli anni.
"Antibiennale" è in realtà una denominazione non ufficiale usata solo da de Chirico e dalla stampa: le mostre vere e proprie, delle quali solo la prima fu una collettiva, ebbero ciascuna titoli differenti[1].
Sono anni in cui de Chirico torna a confrontarsi con i grandi maestri del passato, additando nella tradizione e nella buona pittura la "norma sicura", cioè il punto di partenza per una rigenerazione in arte, tra artigianalità, pensiero e riflessione teorica. Concepita come polemica alternativa alla Biennale – "cittadella" delle nuove tendenze moderniste e dei *trusts* mercantili franco-americani – la rassegna doveva proporre una tendenza di gusto lontana e avversa alle avanguardie europee e ai recenti sviluppi dell'arte internazionale. Con questa operazione de Chirico si erge a difesa del tradizionalismo, con la precisa intenzione di smascherare un sistema "degenerato", quello dell'arte contemporanea, nel quale una coalizione di artisti, mercanti e critici, infervorati di intellettualistico snobismo, trovava i suoi più naturali alleati nella Biennale di Venezia e nei membri della sua Commissione.

Il tradizionalismo, scrive nel testo di presentazione alla mostra, *è una tendenza che basa il suo credo su un intenso lavoro e lo considera quale vero mezzo per far rinascere una tradizione pittorica e produrre opere degne del nostro glorioso passato* al fine di *[...] ricreare una Rinascita che, in un secolo così poco felice come il nostro, ristabilisca la dignità nell'Arte, la fioritura dello Spirito ed il rispetto dei Valori, tanto artistici che morali*[2].

Se gli scopi dell'operazione sono dichiarati nel breve testo di presentazione al catalogo, gli aspetti più propriamente polemici della rassegna saranno sviluppati e approfonditi nel pamphlet intitolato "Biennale a Fuoco", un numero unico pubblicato e diffuso il 23 settembre, una settimana prima della chiusura della mostra.
L'intera polemica rientra in quel battage antimodernista che l'artista sosteneva da diversi anni con numerosi interventi su periodici e quotidiani, con lettere aperte al ministro della Pubblica Istruzione,- allora il democristiano Guido Gonella-, e con esposizioni e conferenze in Italia e all'estero. Attaccando un fantomatico 'Partito Modernista', de Chirico si presentava come vittima di una congiura che sarebbe stata ordita ai suoi danni prima dai surrealisti e poi dai critici e mercanti francesi o filofrancesi,

**Ringrazio Paolo Baldacci e Gerd Roos per i consigli e l'attenta lettura; Carlo Guarienti, Lucia Diglio e Claudia Terenzi per la disponibilità nei confronti della mia ricerca.*
1 *Esposizione dei pittori Giorgio de Chirico e Romano Gazzera e di alcune opere di Martin de Alzaga - Carlo Guarienti - Vieri Freccia, John Moxom - Paolo Weiss*, Venezia, Società Bucintoro, 10 giugno-30 settembre 1950, Tipografia Rizzi, Venezia 1950; *Mostra personale di Giorgio de Chirico*, Venezia, Società Bucintoro, 2 agosto-15 settembre 1952; *Grande esposizione dimostrativa ed antologica di Giorgio de Chirico*, Venezia, Società Bucintoro, 27 giugno-1 ottobre 1954.
2 Cfr. *Esposizione dei pittori Giorgio de Chirico e Romano Gazzera*…1950, cit.

tesa a destabilizzare sul mercato l'ultima sua produzione a vantaggio delle opere metafisiche degli anni Dieci.
La battaglia inizia "senza esclusioni di colpi" nel 1945, con l'uscita delle *Memorie della mia vita*[3] e con la riedizione delle vecchie requisitorie antimoderniste degli anni '38-'44 nell'antologia *Commedia dell'Arte Moderna*[4]. La migliore occasione per "aprire il fuoco" contro la Biennale di Venezia, gli viene offerta nel 1948 dalla famosa esposizione *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, meglio nota come "mostra della pittura metafisica", che nella prima Biennale del dopoguerra, accendeva i riflettori su un movimento di rilevanza internazionale di cui lui stesso era stato l'alfiere. De Chirico era chiaramente avverso ad una mostra che poneva l'accento sulla metafisica piuttosto che sulle sue ultime opere e non gradiva nemmeno di essere messo sullo stesso piano di Carrà e Morandi. Decise, pertanto, di intentare causa alla Biennale che aveva organizzato l'esposizione senza il suo consenso, mentre l'anno successivo, sollevava lo scandalo del falso *Trovatore*[5]. In questo acceso contesto che vede l'artista impegnato ad estendere il teorema del complotto surrealista a tutta l'arte moderna e ai suoi sostenitori rientrano episodi di diversa natura[6] tra cui quello dell'"Antibiennale", un passaggio ancora poco conosciuto nella vicenda artistica di de Chirico, che però risulta utile approfondire per comprendere i nessi tra l'ultima produzione barocca, il ruolo assunto dall'artista nel dibattito culturale dell'epoca e l'immagine di sé come eroe solitario e vittima sacrificale del complotto modernista.

Biennale a Fuoco

Il numero unico "Biennale a Fuoco"[7] era composto di quattro pagine nel formato di un giornale quotidiano, con un'unica illustrazione in prima pagina: un autoritratto del 'pictor optimus' con tavolozza. (Fig. 1) I collaboratori, oltre a de Chirico, erano Isabella Far, Piero Girace, Gilberto Severi e persino l'attore Aldo Fabrizi, presente con quattro versi nello stile del Belli intitolati *Al peggio non c'è fine*[8]. I toni del foglio sono "aspramente polemici[9]" e adatti a quello che nelle intenzioni del suo direttore responsabile, lo stesso de Chirico, doveva essere "un giornale di critica e di smascheramento della Biennale", come dichiarava in una lettera a Primo Conti del 9 settembre[10].

---

3 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945.
4 *Commedia dell'Arte Moderna* - di Giorgio de Chirico e di Isabella Far è una raccolta di scritti suddivisa in due parti: la prima, *Scritti di Giorgio de Chirico (1918-1943)*, raggruppa una scelta di saggi dell'artista degli ultimi venticinque anni, alcuni dei quali inediti; la seconda intitolata *Scritti di Isabella Far (1941-1945)* presenta una serie di articoli pubblicati col nome di de Chirico, più alcuni inediti, che invece nella breve presentazione dell'artista sono attribuiti alla moglie, Isabella Far. Il volume viene pubblicato nel luglio del 1945 per le Nuove Edizioni Italiane.
5 Si tratta del falso *Trovatore*, realizzato da Oscar Dominguez. Il quadro figurava tra le tredici opere metafisiche di de Chirico nella Biennale del '48; nel 1949 era stato pubblicato nel volumetto di Italo Faldi, *Il primo de Chirico* uscito per l'editore Alfieri di Venezia. Per meglio comprendere tutti i passaggi della vicenda si veda: Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie) 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica*, Scalpendi editore, Milano 2013, pp. 82-85.
6 Un esempio su tutti, la complessa storia giudiziaria del quadro *Piazza d'Italia. Souvenir d'Italie II*, 1913, [luglio-agosto 1933]. Cfr. Baldacci e Roos 2013, cit.
7 "Biennale a Fuoco", Numero Unico, Venezia 23 settembre 1950. Direttore responsabile Giorgio de Chirico; collaboratori: Isabella Far, Piero Girace, Gilberto Severi, A. Fabrizi, MART Archivio del '900, Fondo Depero.
8 "Povera Italia mia come stai male, / vivi tra un terremoto e un temporale! / Eppure 'ste disgrazzie so un'inezzia / de fronte alla Biennale de Venezia". Aldo Fabrizi, *Al peggio non c'è fine*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre 1950, p. 4.
9 Alfredo Entità, *De Chirico contro De Chirico alla mostra del Circolo della stampa*, "Giornale dell'Isola", Catania, 29 ottobre 1950.
10 Lettera di Giorgio de Chirico a Primo Conti, Venezia, 9 settembre 1950 in Primo Conti, *La Gola del Merlo*, Sansoni editore, Firenze 1983, pp. 481-482.

NUMERO UNICO Lire 50 — Venezia 23 Settembre 1950

BIENNALE A FUOCO

COLLABORANO

Giorgio de Chirico - Isabella Far - A. Fabrizi - Giberto Severi - Piero Girace

MUSEO DEGLI ORRORI

A noi, che da tanti anni ormai lottiamo per promuovere una rinascita in Arte e facciamo quanto è in nostro potere per arginare la spaventosa decadenza in cui sono precipitate le arti plastiche, rassegne quali la XXV *Biennale* sono, loro malgrado, di grande aiuto, poichè tali raccolte di orrori aprono gli occhi a tutti, anche ai più indifferenti, e spingono alla ribellione anche i più tepidi, anche i più timidi, anche coloro che per opportunismo, per vigliaccheria o per stupidità, cercano di evitare parlando o scrivendo, lo scabroso tema del collasso che oggi subisce l'Arte.

Quando si visita quel bazar di pseudo arte contemporanea, nazionale, ed internazionale, quel bazar, dico, che è oggi, a Venezia, la XXV *Biennale*, si rimane impressionati dall'impotenza e dal cinismo che emana quella grottesca accozzaglia di tele imbrattate, di indecentemente brutte sculture. E si pensa che, non dico ai tempi aurei dell'Arte, ma solo cinquantanni prima, quando cioè vigevano ancora in Italia un po' di serietà e di dignità, qualcuno avesse osato allestire una simile mostra, tale mostra sarebbe stata fatta chiudere per ordine della Questura.

Invece nell'anno di grazia 1950, in questa Italia, culla del Rinascimento, culla dello Spirito e delle Arti, forgia un dì d'ogni progresso artistico ed intellettuale, un *museo degli Orrori* qual'è la XXV *Biennale*, può impunemente aprire le sue porte, dopo essere stato allestito a suon di milioni, provenienti dalle casse dello Stato, quindi dalla tasca dei contribuenti. Un simile *Museo degli Orrori*, oltrechè essere allestito a spese dello Stato è anche inaugurato dal Ministro della Pubblica Istruzione. Ora io devo render noto che dal 1948, quando fece la sua apparizione la prima *Biennale* dopo la guerra, fino al 1950, sono passati due anni; anche la *Biennale* del 1948 è stata un *museo degli orrori* ed in questi due anni d'intervallo centinaia e migliaia di Italiani onesti ed intelligenti hanno protestato, scrivendo e parlando, contro la XXIV *Biennale*, spiegando e chiarendo molte cose che, tanto le Autorità, quanto il pubblico ignorano; numerosi ritagli di giornali e proteste sono stati inviati direttamente al Ministro Gonella; io stesso mi sono recato personalmente dal Ministro; ci sono state pure interpellanze alla Camera da parte dell'onorevole Di Fausto, ma tutto è stato inutile, tutto è scivolato come acqua sulla tela incerata, e nel giugno 1950 altra mostra dello stesso genere, ha aperto le sue porte nella gloriosa città di Venezia, a danno ed a vergogna, dell'arte contemporanea.

Se ben ricordiamo S. E. il Ministro Gonella, nel discorso tenuto all'inaugurazione della XXV *Biennale*, ha parlato di *libertà in Arte*. Noi non dubitiamo della buona fede di Sua Eccellenza ma ci permettiamo di fargli notare che quella tale *libertà in Arte*, che oggi egli sente che i modernisti ed i loro *leaders* chiedono a gran voce, è null'altro che la libertà per poter trasformare l'Arte in una manifestazione che permette ai commercianti internazionali di servirsi degli aborti dei pseudo-artisti modernisti per tentare di spillare quattrini agli *snobboni*, agli sfaccendati, ai degenerati ed agli imbecilli. E poi i modernisti chiedono questa libertà anche per poter *liberamente* esercitare la loro dittatura, la dittatura del *Partito Modernista* e di poter liberamente boicottare ed organizzare colpi di mano contro quelli che si ribellano alla dittatura della loro massoneria, senza peli sulla penna e sulla lingua.

Quindi pensi a tutto questo il Ministro Gonella e non si lasci influenzare dai sùbdoli discorsi di certi perfidi agenti del Partito Modernista i quali, com'è naturale, cercano di farlo agire in favore dei loro interessi.

Ma a precorrere gli eventuali provvedimenti che il Ministro Gonella forse si deciderà a prendere riguardo la *Biennale* del 1952, ci penserà il pubblico, che è rimasto disgustato dall'attuale mostra, l'ha boicottata e non ha comprato quasi nulla. Si tenta ora di salvare le apparenze con il solito rimedio delle *vendite ufficiali*: anche quelle naturalmente fatte con i soldi dei poveri contribuenti.

Gli affari della pseudo arte modernista vanno male, *molto male*, poichè il pubblico comincia ad averne fin sopra la testa di croste e di aborti e quindi compra sempre meno la produzione dei modernisti. In Italia, il Partito Modernista, si dimena oggi come un pazzo e con il sistema, dei *premi*, dei *premi-acquisto*, degli acquisti ufficiali, ed altri trucchi dello stesso genere, cerca di rifocillare come può gli pseudo artisti modernisti e di salvare *in extremis* quest'orrida bestiaccia che si chiama *arte modernista*.

Tra gli altri nobili compiti che si prefigge il famigerato *Partito Modernista* c'è anche quello di inginocchiarsi, anzi prosternarsi servilmente davanti a tutte le decrepite asinerie e le grottesche porcherie che ci somministra la agonizzante *Ecole de Paris*, di sostenere ed incoraggiare tutte le porcherie che si fanno in Italia sulla falsariga di quelle di Parigi e, nel tempo stesso boicottare nel loro lavoro ed ostacolare nel loro cammino tutti quelli artisti italiani che si rifiutano di lasciarsi aggiogare allo sgangherato e traballante carozzone della famigerata *Scuola di Parigi*: insomma combattere quelli artisti che lavorano seriamente ed intelligentemente, e considerano l'Arte qualcosa di molto alto e di molto difficile a conquistare e non un pretesto ed un vergognoso trucco per sfruttare gli imbecilli, gli *snobs* e tutti quei degenerati, che sbadigliano dalla noia, che sono privi di qualsiasi opinione personale, e non hanno nemmeno la forza di pensare quanto fa due più due. Infatti è a questa deleteria categoria di individui, i quali oggi purtroppo si incontrano in tutti i Paesi, a questi ridicoli omosessuali, a questi grotteschi smidollati e sfaccendati, che il modernista cerca di appioppare la pseudo-pittura o la pseudo scultura modernista; e con questa razza speciale di bipedi che il modernista tenta di *fare l'affare*, cioè di barattare buona moneta contro orride sculture e contro pitture che non valgono nemmeno il prezzo dei chiodi che tengano la tela attaccata al telaio.

— Però la XXV *Biennale* ha sorpassato ogni decente misura ed in questo è stata utile. E' stata utile poichè l'esposizione di tutte quelle sconcezze ha servito a ridurre ancora il numero degli incerti e dei titubanti.

Infatti finora c'era ancora troppa gente in Italia che davanti alle oscenità dei Modernisti non reagiva, oppure reagiva debolmente, limitandosi a dire che: « Non capisco quella pittura ». Il fenomeno psicologico di quelle persone era curioso; esse, senza saperlo, subivano l'influenza della dittatura modernista. Sembrava loro che questo *modernismo* fosse una specie *Ku-Klux-Klan*, di associazione potente e misteriosa alla quale era pericoloso ribellarsi. Infatti il Partito Modernista aveva creato una specie di *dittatura intellettuale*; aveva creato la leggenda che colui o colei che non si entusiasmano (o piuttosto fingono di entusiasmarsi) davanti ad una crosta di Cézanne, di Van Gogh, di Matisse, di Braque di Chagall, o di uno dei loro scimiottatori italiani, quel tale o quella tale devono essere considerate persone non aggiornate, provinciali, non abbastanza sensibili ed intelligenti per capire il « mistero » della « genialità » di quei « grandi »!... Io, con i miei scritti, le mie conferenze e la mia instancabile attività nel combattere la bestiaccia del Modernismo, ho aperto, e continuo ad aprire gli occhi, a molti.

Io insegno alla gente che davanti ad una pittura modernista non deve dire: — Non capisco questa pittura! — Perchè così fa il giuoco del Partito Modernista che gli risponde: — Naturalmente non la capisce perchè Lei non è abbastanza raffinato e sensibile, non è stato abbastanza educato a capire il mistero e le profondità della — *Nuova Arte*. — Ora tu, caro lettore, pensa che questa così detta *Nuova Arte* è vecchia di più di tre quarti di secolo e che la famigerata *arte d'avanguardia* dovrebbe oggi essere logicamente chiamata *arte di retroguardia*. Dunque io ho insegnato ed insegno alla gente che davanti ad una bojata modernista non deve dire: — Non capisco — ma, anzi deve dire: — Capisco, capisco perfettamente che questa cosa che mi mostrate è una bojata ed è per questo che, non solo non mi piace, ma mi fa semplicemente schifo!

La pittura modernista non piace a nessuno; quelli che dicono il contrario lo dicono in malafede, per stupidità, per paura o per interessi personali. Ci sono purtroppo ancora persone che, mentre si rendono perfettamente conto che l'arte cosidetta modernista è un perfetto sconcio, pure non reagiscono abbastanza; alcuni non reagiscono per pigrizia e lasciano fare. Pensano che forse non conta preoccuparsene troppo; che è una moda che passerà come tutte le mode: che in fondo si può vivere anche con brutta pittura ed invece non capiscono che questo continuo stillicidio d'immoralità, d'impotenza, d'ignoranza, di bruttezza, d'inganno, di malafede, che sono le manifestazioni del modernismo, corro-

(Cont. IV pag.)

G. DE CHIRICO: "Autoritratto"

DICHIARAZIONE

La « libertà in Arte », che oggi chiedono a gran voce i modernisti, è, come si può vedere alla XXV *Biennale*, veramente completa, totale, anzi *totalitaria*. Oggi si può imbrattare una tela in qualunque modo. Però, molto meno completa, e quasi inesistente, è la *libertà di poter criticare e scrivere contro l'Arte modernista*.

Si provi qualcuno a criticare e denunciare lo sconcio della pseudo-arte d'oggi sopra un quotidiano a grande tiraggio. I suoi scritti non saranno pubblicati. Si direbbe che questa vergogniosa pseudo-arte è diventata in Italia l'arte ufficiale, sostenuta dai due più grossi Partiti. La vera Arte non è sostenuta da nessun Partito; infatti la *vera Arte* non ha nulla che fare con la Politica.

Però bisogna dire al pubblico che la Stampa italiana è in mano alla dittatura modernista, la quale impedisce qualunque critica e si sente padrona assoluta di agire come le conviene.

Il pubblico viene trattato come una pezza da piedi, e deve accettare tutto ed inchinarsi dinnanzi a tutte le scemenze proclamate sacrosante dai modernisti.

Oggi, in Italia, non c'è libertà di Stampa per quanto riguarda l'Arte, e per poter dire al pubblico cosa avviene nel campo artistico, bisogna stampare fogli speciali o aver ricorso a quei pochi giornali che sono in opposizione allo attuale governo.

Quindi prima di occuparsi della « libertà in Arte » sarebbe opportuno che il Ministro Gonella si occupasse di sopprimere la dittatura modernista nella stampa italiana.

Allora si vedrà quanto tutta questa pseudo-arte è impopolare nel nostro Paese, e quanto la maggioranza degli Italiani disapprovi la tendenza ultramodernista dell'attuale Governo. Così i responsabili della situazione artistica e culturale italiana, capirebbero finalmente che in un Paese come il nostro, ove nella più piccola città si trovano testimonianze di un grande passato artistico, non si può seguire, come tanti cagnolini, un padrone il quale non è altro che il *trust* modernista dei mercanti franco-americani.

GIORGIO de CHIRICO

XXV BIENNALE

Manifestazione pseudoartistica

Come è stato possibile giungere a una simile situazione, non solo artistica, ma anche intellettuale, che ha permesso l'allestimento di una Mostra come la XXV Biennale?!

Le persone coscienti della catastrofe intellettuale che ha colpito l'Umanità si chiedono di nuovo come e perchè sia possibile una tale precipitosa caduta, una tale inaudita disintegrazione. Infatti, solo cento anni prima, nessuno, assolutamente nessuno, avrebbe potuto immaginare che le persone di cui è composto il pubblico, quel famoso pubblico che finge d'interessarsi all'Arte, quel pubblico che visita le mostre, va in teatro, ai concerti,

Figura 1

Il 23 settembre, *il giorno in cui il giornale uscì* – racconta l'artista nelle sue *Memorie – gli strilloni si avventarono in piazza S. Marco davanti al Caffè Florian urlando:* 'Biennale a fuoco'*, molti tra quelli che stavano seduti ai tavolini, pittori giornalisti e altri, corsero di gran carriera verso la riva degli Schiavoni guardando ansiosi in direzione dei Giardini per vedere se da qualche parte si levavano colonne di fumo e lingue di fuoco*[11].

I contenuti, a dispetto di tanta roboante grancassa, sono invece piuttosto deludenti e non vanno al di là del trito repertorio antimodernista che de Chirico andava sciorinando ormai da anni.
La *Dichiarazione* che apriva il giornale, a firma del direttore responsabile, sosteneva che alla "libertà in arte", reclamata a gran voce dai modernisti e che aveva ormai assunto un aspetto "totalitario", faceva riscontro un'assoluta mancanza di libertà, di critica, cosicché "oggi si può imbrattare una tela in qualunque modo", ma non si può "scrivere contro l'arte modernista". Di qui il boicottaggio della stampa ad alta tiratura e quindi la necessità di pubblicare un giornale per conto proprio al fine di denunciare il blocco "dei due più grossi Partiti" a favore e in difesa di quella "vergognosa pseudo-arte" che "è diventata in Italia l'arte ufficiale". In chiusura un appello al Governo e al ministro Gonella al quale si chiede di prendere provvedimenti per "sopprimere la dittatura modernista nella stampa italiana"[12].
La stessa nostalgia autoritaria e antiliberale che assillava de Chirico fin dai tempi in cui chiedeva a Bottai di liberare l'Italia dalla "dittatura modernista" imposta da Parigi, riemerge nello scritto *Museo degli Orrori*, pubblicato in prima pagina. Dopo aver ammonito che, se nell'Italia di cinquant'anni prima, in cui ancora vigevano "un po' di serietà e di dignità", "qualcuno avesse osato allestire una simile mostra, tale mostra sarebbe stata fatta chiudere per ordine della Questura", de Chirico si rivolge di nuovo a "S.E. il Ministro Gonella", rammentandogli le innumerevoli polemiche seguite alla rassegna del 1948, le interpellanze parlamentari alla Camera, e lo stesso incontro avuto con lui al fine di sollecitare provvedimenti. Tutto invano, perché lo stesso ministro si era recato ad inaugurare la nuova edizione della mostra pronunciando un discorso sulla "libertà in Arte". Gli argomenti che seguono sono ripetitivi: si attacca la politica organizzativa ed espositiva dell'istituzione veneziana, divenuta nel secondo dopoguerra, a spese dello Stato e quindi dei contribuenti, "una grottesca accozzaglia di tele imbrattate, di indecentemente brutte sculture", gestita impunemente dal Partito Modernista e dai sui "perfidi agenti"; "senza peli sulla penna e sulla lingua" si denunciano i favoritismi e le pressioni del mercato sulle scelte formali operate dalla Commissione[13], pronta a "boicottare nel loro lavoro ed ostacolare nel loro cammino tutti quegli artisti italiani che rifiutano di lasciarsi aggiogare allo sgangherato e traballante carrozzone della famigerata *Scuola di Parigi*"*;* e infine si spezzano lance in difesa dei valori nazionali e della tradizione dei grandi maestri, condannando lo spettacolo orrifico della modernità allestito nelle sale e nei padiglioni dell'Ente veneziano che ospitavano la "grottesca" retrospettiva dedicata al doganiere

11 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli editore, Milano 1962, p. 211.
12 G. de Chirico, *Dichiarazione*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, p. 1.
13 Nel 1950, la Commissione delle Arti Figurative fu costituita da: Giovanni Ponti (commissario straordinario), Nino Barbantini, Carlo Carrà; Felice Casorati, Giuseppe Fiocco, Leoncillo Leonardi, Roberto Longhi, Giacomo Manzù, Marino Marini, Giorgio Morandi, Carlo L. Ragghianti, Lionello Venturi, Rodolfo Pallucchini (segretario generale).
La commissione, al fine di avviare un'attenta "ricapitolazione" storico-critica delle avanguardie interrottasi durante il ventennio fascista, e consapevole del ritardo in cui versava la cultura artistica italiana, optò per un fitto programma di personali e retrospettive, sia italiane che straniere, per dare "al pubblico italiano una visione dello sviluppo dell'arte contemporanea dall'Impressionismo all'Astrattismo", passando dalla Metafisica a Picasso nell'edizione del '48, e dal Futurismo all'Espressionismo nell'edizione del '50. Si marcava in questo modo un orientamento del gusto sempre più internazionale, rappresentato dai grandi maestri dell'arte moderna, e non più troppo legato, come nelle edizioni precedenti, allo spirito nazionalistico e alla tradizione accademica, che invece contraddistingue le posizioni antimoderniste e conservatrici di de Chirico.

Rousseau, la sala dedicata allo "pseudo artista" francese Henri Matisse, e "le pappe" e "le polente" del pittore Pierre Bonnard. Di nuovo, il ministro Gonella viene invitato a intervenire d'autorità per "sopprimere" la dittatura dei modernisti ramificata nelle commissioni, nelle istituzioni dei premi e dei premi-acquisto, nella stampa, nei Ministeri e nelle Accademie.

Vecchi rigurgiti e rospi mai interamente ingoiati tornano a galla: de Chirico riapre la famosa polemica sulla cattedra di insegnamento in una Accademia, tanto agognata e mai ricevuta. Secondo quanto ricordato con molte censure e distorsioni nelle *Memorie* del 1945, tale cattedra era già stata da lui richiesta al ministro Giuseppe Bottai, il quale non gli aveva mai risposto, preferendo affidare le direzioni delle Accademie italiane ad artisti "analfabeti" da lui protetti[14]. Ancora oggi il ministro Gonella, constata de Chirico, persegue il lavoro dei suoi predecessori e lascia in cattedra gli stessi "analfabeti" della scuderia Bottai, che monopolizzano indisturbati gli orientamenti artistici in Italia.

Tralasciando le numerose e colorite argomentazioni, si può solo notare che la polemica di de Chirico resta improntata ad una retorica del gusto e dell'immagine con cui egli ritiene di poter educare le masse per mezzo di inamovibili categorie di pensiero – bene e male, bello e brutto, tradizione e modernità – come dimostrano le posizioni radicali e conservatrici che contraddistinguono la sua riflessione teorica.

Nella sua battaglia contro la Biennale de Chirico non risparmia nessuno: Longhi, Carrà, Morandi, Venturi, Pallucchini. Per ognuno c'è un'antica inimicizia da raccontare, un'opera da commentare, un testo da criticare; e per quanto il tono generale dello scritto ricordi i pamphlet polemici, è indubbio che il frasario dechirichiano sia un condensato esacerbato di alterigia e rancore, che spesso non porta a nulla, se non a una sterile polemica in cui si rivangano e ribadiscono fatti già noti e posizioni già consolidate.

I contributi a firma di Isabella Far[15] (chiaramente scritto da de Chirico), di Gilberto Severi[16] e di Piero Girace[17] non aggiungono nulla di sostanziale a questo quadro, salvo qualche divagazione più propriamente

14 Cfr. de Chirico, *Memorie* 1945, pp. 222-223; Id. *Memorie*, 1962, pp. 154-155. Il vero contenuto della proposta di de Chirico a Bottai, come rivelano alcuni suoi articoli del periodo su "L'Ambrosiano", era ben diverso: il 'pictor optimus' reclamava per sé un posto di controllo autoritario e coercitivo sull'insegnamento artistico in Italia. A tal proposito si veda: Paolo Baldacci, *Corteggiò il fascismo ma per fragilità e candido opportunismo*, "Corriere della Sera", Milano, 9 aprile 2010.

15 Isabella Far, *XXV Biennale. Manifestazione pseudo artistica*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, pp.1-2. Prendendo spunto dalla visita alla Biennale, si avvia una riflessione sociologica sul sistema delle arti in Italia oramai soggiogato ai "mercanti di Rue la Boëtie e della 57. ma strada di Nuova York". Parigi ha lanciato e imposto la cosiddetta pseudo pittura modernista, ma ha creato anche un fiorente commercio che attraverso il controllo della stampa e della comunicazione cerca di fare proseliti, non solo tra le classi più ricche – costituite da "imbecilli" ammantati di intellettualismo – ma anche tra il popolo. In chiusura dell'articolo si racconta la storiella della trattoria che avvelena i clienti: una morale tutta dechirichiana sul modo di agire del mercante modernista nei confronti del pubblico.

16 Gilberto Severi, *Tomba dell'arte e trionfo del brutto*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, p. 2.
Dopo aver incrociato, lo sguardo accorato dell'erma di Riccardo Selvatico – incarnazione degli ideali di nobiltà del fondatore della Biennale di Venezia – l'autore varca la soglia infernale della XXV Rassegna d'Arte Internazionale. Privata di intelligenza, talento, morale, l'arte è stata trasformata nel "ghiotto albero della cuccagna per i falsi profeti e per i falsi redentori" e la Biennale di conseguenza in "chilometri quadrati di tele malamente imbrattate, di bruttezza e deformità". In particolare, l'ostilità nei confronti dell'astrazione è palese nella lettura delle opere di Kandinsky e di Moore: nulla di geniale o rivoluzionario, ma solo "la concretizzazione geometrica di qualche astrusa formula algebrica".

17 Piero Girace, *L'espiazione culturale – La partigiana beneficenza – I geni d'oltralpe – Il compito dei critici ufficiali*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, pp. 3-4.
In aperta polemica antimodernista l'autore mette in discussione il sistema di valori morali ed estetici alla base delle scelte formali operate dei membri della Commissione. Evidenzia le intrusioni e i personalismi degli "illustri baccellieri" nella mostra dedicata a *I Fauves*, nella mala gestione dei premi "distribuiti … in famiglia", e nell'indirizzo prevalentemente astrattista della rassegna.

anti astrattista o mirata a colpire singoli artisti, come per esempio Alberto Viani[18].

Il gioco delle parti

Una breve cronistoria dell'"Antibiennale" ci viene fornita da Polignoto (Leonardo Borgese) nella recensione alla mostra pubblicata su "L'Europeo" il 25 giugno del 1950[19]. Secondo il critico, de Chirico, invitato a esporre alla Biennale, – "chiudendo momentaneamente un occhio sulla vecchia causa" [relativa alla mostra sulla Metafisica nella Biennale del '48, vedi p. 44] – avrebbe accettato alla sola condizione che gli fosse concessa una sala "per sé e per i suoi amici", che in quel contesto espositivo avrebbero rappresentato la tendenza italiana del tradizionalismo. Tra gli "amici" figuravano, sempre secondo Polignoto: Romano Gazzera, Gregorio Sciltian, Antonio e Xavier Bueno, Carlo Guarienti, Pietro Annigoni, Giovanni Acci, Alfredo Serri, e pittori e scultori meno conosciuti come Ivo Barbaresi, Martin de Alzaga, Vieri Freccia, John Moxom, Paolo Weiss.
La lettera che il segretario della Biennale Rodolfo Pallucchini invia il 16 febbraio del 1950 a tutti i membri della Commissione, conferma questa ricostruzione dei fatti, ma riferisce solo di una richiesta di de Chirico per una "sala all'Esposizione di quest'anno" e non fa cenno ad altri eventuali partecipanti:

Nella recente udienza della causa intentata dal pittore Giorgio De Chirico alla Biennale per i motivi ben noti, - scrive Pallucchini - *l'artista ha fatto conoscere al nostro patrocinatore ch'egli sarebbe disposto a retrocedere dalla causa a patto che la Biennale gli offrisse una sala all'Esposizione di quest'anno,* e chiedendo il parere dei commissari li informa che l'on. Ponti, commissario straordinario della Biennale, *[...] non sarebbe alieno dal rispondere a De Chirico – s'intende previa opinione favorevole della Commissione – ch'egli potrà disporre dello spazio relativo a dieci opere: ossia cinque da riferirsi all'invito del 1948, del quale non beneficiò, e cinque dell'invito, già rivoltogli di quest'anno. La soluzione intermedia salva il prestigio della Biennale, pur addivenendo ad un accomodamento: comunque, ripeto, è la Commissione che deve decidere, ed io La prego, quindi di mandarmi il suo voto*[20].

Nell'Archivio Storico della Biennale si conservano tutte le lettere originali di risposta dei commissari, oltre al grafico riassuntivo della votazione. Su nove votanti, salvo Roberto Longhi che espresse parere contrario e Casorati che dichiarò di attenersi al parere della maggioranza; tutti i membri furono favorevoli a de Chirico ma con toni diversi.
Longhi, coerente con la sua storica posizione antidechirichiana, non retrocede di un passo e comunica nella risposta del 17 febbraio di essere:

personalmente contrario all'accomodamento in quanto per togliersi il fastidio di una causa che si vincerebbe lo stesso, la Commissione verrebbe ad attribuire all'arte odierna di de Chirico un valore che intimamente non le riconosce. Credo che ciò farebbe una pessima impressione a tutti. (Pensiamo a morire in bellezza!)[21].

18 Piero Girace, *Cafonismo tracotante*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, p. 3.
L'articolo recensisce l'uscita del numero unico "Arte Moderna" realizzato in occasione della XXV Biennale, che nel suo "cafonismo tracotante" rispecchia la mentalità dei suoi organizzatori nonché il servilismo e il conformismo di "certa critica". A tale riguardo si sofferma sullo scritto *Sistema per scoprire questa statua*, dedicato allo scultore astrattista Alberto Viani e al suo " caciocavallo". L'autore dell'articolo non viene mai nominato, ma additato come esempio di prosa al servizio della propaganda, infarcita di luoghi comuni e di sensazionali rivelazioni.
19 Polignoto, *La Controbiennale di De Chirico*, "L'Europeo", 25 giugno 1950.
20 Lettera di Rodolfo Pallucchini a tutti i Commissari (escluso il prof. Marini), Venezia, 16 febbraio 1950. Velina dattiloscritta, ASAC, AV 25, pubblicata in Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra (1948-1956)*, Charta, Milano 1999, p. 112; M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Charta, Milano 2001, p. 115.
21 Lettera manoscritta di Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, Firenze, 17 febbraio 1950, ASAC, AV 25, pubblicata in Bandera 1999, cit. p. 112.

Chi ha qualche riserva in merito alla questione è il pittore Felice Casorati, che non conoscendo i retroscena a lui poco chiari della vicenda, preferisce astenersi:

Caro Pallucchini, […] Non so che cosa dire circa la questione De Chirico: non riesco a veder giusto, a giustificare il lato morale del contratto proposto su l'accomodamento escogitato dalla Biennale: ad ogni modo mi metto al giudizio della maggioranza[22].

Giorgio Morandi e Nino Barbantini accolgono la "richiesta" senza dilungarsi in precisazioni o suggerimenti in merito alla questione[23]; Lionello Venturi puntualizza: "purché retroceda di fatto dalla sua causa"[24]. Giuseppe Fiocco confida nella soluzione "prudente" proposta da Ponti e nelle capacità dell'avvocato dell'Ente Veneziano per risolvere la bega dechirichiana[25].
Ambivalente, ma sicuramente sintomatica della considerazione nei confronti del 'pictor optimus' negli ambienti artistici, è la lettera di Carlo Carrà, che si rivolge a Pallucchini con un tono meno formale e più confidenziale, cosa che gli permette di aggiungere qualche nota colorita sulla vertenza e sul pittore 'levantino'. Benché i rapporti tra i due nel corso degli anni siano sempre stati altalenanti, Carrà è l'unico tra i commissari a chiedere per de Chirico la possibilità di esporre anche qualche opera in più:

[…] Quanto a Giorgio de Chirico sono del parere dell'On. Ponti di accordargli 10 opere e magari qualcuna di più se sarà necessario per venire ad un accomodamento della stupida vertenza che se non fa onore al levantino continua a dare pretesto a discussioni dannose al decoro degli attuali costumi fra artisti e Biennale veneziana[26].

Per contro, di lì a pochi mesi, la sua opera *I Costruttori* per la collezione Verzocchi sarà bersaglio delle invettive di de Chirico[27].
Carlo L. Ragghianti pone invece l'attenzione sull'aspetto formale della risposta a de Chirico, che ritiene determinante per garantire nella vicenda un esito favorevole alla Biennale:

Caro Pallucchini, […] ritengo che si debba accedere alla richiesta del pittore medesimo. L'interpretazione sarà, come in questi casi di transazione, bivalente; ma mi pare che l'Ente sia in vantaggio. Credo che sarebbe opportuno, nel formulare l'accordo col De Chirico, accogliere la sua richiesta sottolineando che la Biennale è ben lieta di accogliere un suo cospicuo gruppo di opere, il quale equivarrebbe da parte sua, con piacere dell'Ente e della Commissione, ad una adesione all'invito rivoltogli sia nella Biennale del '48 che nella Biennale del '50. Dico questo perché anche la forma può essere importante in questa conclusione[28].

Nonostante il rifiuto di Longhi la commissione optò per la soluzione intermedia, proposta da Ponti e appoggiata da Pallucchini, di concedere a de Chirico una sala con dieci sue opere; ma secondo quanto riferisce Polignoto, i commissari "probabilmente spaventati dal numero, […] non se la sentivano di far passare senza esami gli amici. E così il pittore nato a Volo in Tessaglia rifiutò e non espose"[29].

---

22 Lettera manoscritta di Felice Casorati a Rodolfo Pallucchini, 19 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
23 Lettera manoscritta di Giorgio Morandi a Rodolfo Pallucchini, Bologna, 18 febbraio 1950, ASAC, AV 25, pubblicata in Bandera 2001, cit. p. 116; lettera manoscritta di Nino Barbantini a Rodolfo Pallucchini, 18 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
24 "Caro Pallucchini, D'accordo […] per le dieci opere di De Chirico purché retroceda di fatto dalla sua causa", lettera dattiloscritta di Lionello Venturi a Rodolfo Pallucchini, Roma, 18 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
25 "Caro Pallucchini, […] trovo prudente la soluzione dell'On. Ponti per De Chirico; e sono certo che l'avv. Levi la farà arrivare in fondo; che così questa bega sarà finalmente chiusa", lettera manoscritta di Giuseppe Fiocco a Rodolfo Pallucchini, Padova, 18 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
26 Lettera manoscritta di Carlo Carrà a Rodolfo Pallucchini, Milano, 20 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
27 Cfr. de Chirico, *Museo degli Orrori*, "Biennale a Fuoco", 23 settembre, p. 4.
28 Lettera dattiloscritta di Carlo L. Ragghianti a Rodolfo Pallucchini, Firenze, 20 febbraio 1950, ASAC, AV 25.
29 Cfr. Polignoto 1950, cit.

Fu così che de Chirico, per non sminuire il proprio ruolo di figura guida e nume tutelare del tradizionalismo, ritenne più conveniente rifiutare la proposta e avviare il suo progetto di esposizione in concorrenza con la Biennale, già ampiamente strutturato sul finire del 1949 e mai realmente accantonato.

Caro Romano, […] – scrive a Gazzera il 26 novembre 1949 – *Per conto mio son persino deciso a farla da solo (naturalmente se tutti si squagliano), mettendo insieme più di cento quadri miei ed affittando a qualunque prezzo un locale: Ma spero che non sarò ridotto a questo e che tu e gli altri collaborerete con me per fare questa manifestazione che considero oggi un sacrosanto dovere per ogni vero artista e per ogni vero italiano […]*[30].

Le parole di de Chirico non lasciano dubbi sull'intenzione di realizzare "ad ogni costo" la "progettata Antibiennale", anzi raccomanda a Gazzera di mantenere il vincolo di segretezza più assoluto:

poiché se quelli della Biennale vengono a sapere che noi stiamo organizzando un'Antibiennale, sarebbero capaci di tutto, e riuscirebbero a darci molta noia[31].

L'atteggiamento assunto da de Chirico nei confronti dell'Ente veneziano è sottilmente ambiguo: non ha nessuna difficoltà a trattare di propria iniziativa con la Biennale e ad avviare nello stesso momento con Gazzera e Zamberlan l'iter organizzativo della sua contro-esposizione. È come se l'artista, partendo da un richiesta già di per se ardua e impossibile da accogliere per la Commissione, cercasse un pretesto 'ufficiale' per giustificare una "Antibiennale" a Venezia.
Nel gioco delle parti de Chirico è molto attivo, come dimostra la lettera successiva del 23 dicembre, in cui pianifica l'incontro a Venezia con Gazzera in concomitanza con l'udienza in Tribunale del 9 gennaio 1950:

Caro Romano, […] Il 9 ci sarà l'udienza in Tribunale per la causa che intento alla Biennale*, ma noi verremo due giorni prima per via della sala per la mostra* Antibiennale *[…] Sarebbe bene che veniste anche voi a*

30 Lettera di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera, Roma, 26 novembre 1949 in Carola Rampello, *Lettere inedite di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Giorgio Petrocchi e Mario Petrucciani, Appendice VII, Luciano Lucarini Editore, Roma 1987, pp. 75-86, qui p. 85.
31 "Roma 26 novembre 1949 / Caro Romano, ho avuto una buona notizia da Venezia riguardo alla progettata Antibiennale. Il mio amico, l'antiquario Giorgio Zamberlan, che tu conosci, poiché abbiamo cenato assieme, ed è lui, del resto, che ha organizzato la mia mostra a Cà Giustinian, insomma Zamberlan mi ha scritto che ci sarebbe una bellissima sala (o due sale) appartenenti al Circolo Artistico di Venezia, sito sulla riva degli Schiavoni, accanto al Danieli (luogo ideale); questa sala potrebbe essere messa a nostra disposizione per almeno tre mesi.
Zamberlan è amico di un pittore di Venezia di nome Pomi, che io ho conosciuto a Venezia. È questo signor Pomi che ha parlato a Zamberlan della sala del Circolo Artistico. Non so come sia la pittura del Pomi, ma certo che se lui riesce a farsi dare la sala bisognerà invitarlo; in tutti i modi egli è un antimodernista.
Ora su questo bisogna mantenere il massimo segreto, poiché se quelli della Biennale vengono a sapere che noi stiamo organizzando un'Antibiennale, sarebbero capaci di tutto, e riuscirebbero a darci molta noia. Io sono più che mai del parere che l'Antibiennale bisogna farla ad ogni costo. Per conto mio son persino deciso a farla da solo (naturalmente se tutti si squagliano), di farla da solo mettendo insieme più di cento quadri miei ed affittando a qualunque prezzo un locale. Ma spero che non sarò ridotto a questo e che tu e gli altri collaborerete con me per fare questa manifestazione che considero oggi un sacrosanto dovere per ogni vero artista e per ogni vero italiano.
Ora sarebbe bene che scrivessi anche tu a Zamberlan (Giorgio Zamberlan, antichità; Campo S. Stefano 2953, S. Marco-Venezia) e che tu parlassi di tutto questo e gli dicessi anche che, quanto prima, noi verremo a Venezia (io e tu) per concretizzare questa cosa. Perché bisognerebbe che il Circolo Artistico si impegnasse per iscritto a darci la sala; bisognerebbe anche metterci d'accordo sulle condizioni, cataloghi, inviti ecc. Io dovrei andare in dicembre a Venezia per il processo; ci si potrebbe mettere d'accordo per incontrarci là. In ogni modo scrivi a Zamberlan. Raccomandagli anche tu di tenere la cosa molto segreta, di non parlarne a nessuno; e cerchiamo di definire al più presto questa questione dell'Antibiennale che sarebbe una cosa importantissima ed avrebbe una risonanza mondiale. Cordialmente Tuo G. de Chirico". Cfr. Lettera di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera, Roma, 26 novembre, in Rampello 1987, cit. pp. 84-85.

Venezia, nel periodo dal 7 al 9 così potremo vedere insieme per la sala e definire qualcosa. Guarda che questa mostra Antibiennale *da farsi a Venezia è una cosa molto importante*[32].

La proposta fatta dal 'pictor optimus' alla Biennale in questa occasione può dunque essere fissata tra l'udienza del 9 gennaio e la lettera di Pallucchini del 16 febbraio 1950.

L'organizzazione dell'evento richiese mesi di preparazione, di contatti con gli artisti, di sopralluoghi e ricerche degli spazi idonei. Dalla corrispondenza sopra citata si capisce quanto fosse difficile trovare in città dei locali in una buona posizione durante il periodo di apertura della Biennale.
Si può immaginare che tra i primi luoghi visitati all'inizio dell'anno per il tramite di Giorgio Zamberlan, ci fosse la sala del Circolo Artistico di Venezia situata all'interno del Palazzo delle Prigioni in Riva degli Schiavoni. Uno spazio adatto per la sua vicinanza all'Hotel Danieli, consueto domicilio di de Chirico a Venezia nel '49-'50. A tutt'oggi la mancanza di documentazione non permette di risalire ai motivi per cui le trattative con il Circolo si conclusero con un nulla di fatto. In ogni modo possiamo ricostruire lo svolgersi dei fatti dal racconto autobiografico di Romano Gazzera, che in tale contesto assume il triplo ruolo di confidente, di artista espositore, nonché di coordinatore vero e proprio della rassegna:

Ci recammo a Venezia in cerca di ambienti con esito negativo, anche per la diffidenza della autorità locali. Mi rivolsi allora all'amico Ferruccio Asta, famoso antiquario e gallerista di Venezia [...] dopo vari colloqui clandestini al Caffè Florian, come congiurati, ottenemmo dalla Società Canottieri Bucintoro i locali dello stupendo padiglione a fianco di Palazzo Reale. Mi affrettai a firmare contratti e a predisporre le basi per la mostra, mentre de Chirico, da parte sua, chiamava a raduno gli amici colleghi per la nuova battaglia. Questa volta lasciai a lui l'incarico di trattare con i pittori del gruppo[33].

Giorgio De Chirico e Romano Gazzera erano amici di vecchia data e il loro primo incontro risaliva al 1933[34]. Nel corso degli anni avevano manifestato reciproca stima, scambiato un fitto carteggio su tecniche e ricette pittoriche, soprattutto sull'emulsione, e discusso del modernismo e su come "attaccarlo a fondo". Ma soprattutto, nei momenti di bisogno, de Chirico era spesso ricorso al generoso aiuto economico di Gazzera, che non glielo aveva mai negato. Un rapporto tra maestro e allievo che aveva dato luogo a una somiglianza di linguaggi e di obiettivi, a una affinità di temi, tecniche e impianti compositivi, e infine era sfociato nella collaborazione per l'"Antibiennale".

Mentre io organizzavo i locali, gli addobbi, eccetera, de Chirico bisticciava con Sciltian, con Annigoni, con i Bueno, i quali si accusavano a vicenda a base di "tu sei grafico, mentre io plastico" tanto che, forse data la distanza, mi trovai a essere il solo che non avesse bisticciato con il 'pictor optimus'[35].

Tranne Carlo Guarienti, – che nel frattempo aveva lasciato il gruppo – la maggior parte dei *Pittori Moderni della Realtà* declinarono l'invito a partecipare: Sciltian scelse di esporre alla XXV Biennale[36], Annigoni si

32 Lettera di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera, Roma, 23 dicembre 1949 in *De Chirico, Il Barocco. Dipinti degli anni '30-'50*, (Focette-Cortina d'Ampezzo-Milano, Galleria Farsetti, luglio-settembre 1991), a cura di Luigi Cavallo e Maurizio Fagiolo, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 1991, p. 149.
33 Romano Gazzera, *La rosa di Clarissa*, Mediolanum Editori Associati, Milano1990, p. 235.
34 Cfr. de Chirico 1962, cit. p. 139; R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1974, p.12; Id. 1990, cit., pp.142-149.
35 Gazzera 1990, cit., p. 235.
36 Gregorio Sciltian nella sala XIX della Biennale espone tre opere: *Angolo di studio*, 1949; il trittico, *Pagine di Storia*, 1950 e *Sportivi*, 1949.
37 "Mancandogli l'invito, Pietro Annigoni non solo non ha voluto sottoporsi alla giuria di accettazione, […] Sembra che gli sarebbe dispiaciuto entrare a Venezia attraverso una porta secondaria. Chi gli darà torto?". Cfr. Polignoto 1950, cit.

tirò fuori dal gioco[37] e quindi restarono a fianco del 'pictor optimus' solo il fedelissimo Gazzera, Guarienti, Martin de Alzaga, Vieri Freccia, John Moxom e Paolo Weiss. Esclusi i primi due, si trattava di artisti molto poco noti, alcuni, come Moxom, allievi di de Chirico, altri, come Alzaga e Vieri Freccia, frequentatori del suo studio e dell'ambiente mondano della 'Roma bene'.
Ciò dimostra che la breve esperienza dell'"Antibiennale" non fu tanto caratterizzata dagli orientamenti formali ed estetici che accomunavano gli artisti partecipanti, quanto dalla personalità dominante di de Chirico, il quale, sempre meno interessato alla compagine antimodernista, trasformò la rassegna in una esposizione personale su misura "con contorno", per ribadire il suo ruolo di Maestro e affermare nello stesso tempo il valore assoluto della propria arte.

Esposizione dei pittori Giorgio de Chirico e Romano Gazzera e di alcune opere di Martin de Alzaga - Carlo Guarienti - Vieri Freccia, John Moxom - Paolo Weiss

La Canottieri Bucintoro, strategicamente ubicata verso il molo, in prossimità dell'imbarcadero di San Marco, rispondeva pienamente alla esigenze di visibilità del gruppo. Con sede nella *Coffeehouse*[38] – il padiglione neoclassico agli ex Giardini Reali – è un "passaggio obbligato per i veneziani e

Figura 2

per i turisti di tutto il mondo"[39]. (Fig. 2)
Lo spoglio dei contratti stipulati dalla Società in occasione di altre mostre e il confronto con il catalogo ha permesso di ricostruire almeno in parte l'allestimento e l'ubicazione delle opere.
La Canottieri affittò i propri spazi – l'ingresso, la piccola saletta delle coppe e la sala grande – dal 10 giugno al 30 settembre 1950, a condizioni contrattuali che prevedevano a carico degli espositori: l'affitto con oblazione, l'allestimento, gli interventi all'impianto luci, le spese di pulizie e di elettricità. Anche il biglietto di ingresso, obbligatorio per contratto, era a favore della Società[40]. L'entrata e una parte della saletta adiacente erano destinate alle opere di Romano Gazzera, mentre il resto della stanza era occupato dai lavori di Alzaga, Freccia, Guarienti, Moxom e Weiss[41]. De Chirico invece esponeva da

38 L'elegante costruzione neoclassica realizzata nel 1815-1817 da Lorenzo Santi fu la sede della RCS Bucintoro dal 1896 al 1960, anno in cui la Società dovette abbandonare i locali per la creazione del terminal del nuovo aeroporto Marco Polo e dal 1960 trasferire la sua sede in zona Santa Maria del Giglio. Dal 2008 la Canottieri è ospitata negli spazi del Salone Gardini presso i Magazzini del Sale.
39 Gazzera 1990, cit. p. 235.
40 Ringrazio la dott.ssa Lucia Diglio, presidente della RCS Bucintoro, per avermi dato la possibilità di consultare il materiale d'archivio.
41 Le opere in catalogo figurano secondo l'ordine di esposizione. Romano Gazzera INGRESSO: 1. *Scimmia in costume*; 2. *Ritratto*; 3. *Colline*; 4. *Bruno Barilli*; 5. *L'Aquila e l'uccellatore*; 6. *Il guardiano delle scimmie*; 7. *Altopiano*; 8. *Filosofo*; SALA: 9. *Palombelle*; 10. *Padre Anselmo*; 11. *Il germano e il pettirosso*; 12. *Il galletto*; 13. *Il mercante orientale*; 14. *Pollo*; 15. *L'indovina*; 16. *Anitra selvatica*; 17. *Il matematico*; 18. *I pionieri*; 19. *Il cammelliere*; 20. *Porto cinese*; 21. *Otello*; 22. *Gli svaghi di Marte*; 23. *Giubbe rosse*; 24. *Il lago*; 25. *Torso*; 26. *Beccaccia*; 27. *La torre*; 28. *Nobildonna in rosso*; 29. *Superga*; 30. *La lepre di Giove*; 31. *Il cavallo e l'asino*; 32. *Monte Cappuccini*. Martin de Alzaga: 1. *Paesaggio*; 5. *Frutta*. Carlo Guarienti: 2. *Natura morta*; 4. *Guerriero*. Vieri Freccia: 6. *Composizione*; 7. *Ritratto*; 9. *Natura morta*; 10. *Natura morta*; 12. *Interno*; 14. *Natura morta*; 15. *Natura morta - crisantemo*; 17. *Natura morta con aranci*; 17. [sic] *Natura morta*; 18. *Natura morta*. John Moxom: 11. *Figura femminile con drappo rosso*; 13. *Figura femminile con drappo viola*. Paolo Weiss: 1. [sic] *Maschere*; 8. *Ritratto di giovane romano*.

solo nella sala grande. Per l'allestimento si utilizzarono guide, tappeti e tendaggi; i dipinti furono disposti uno accanto all'altro per valorizzare tanto la leggibilità dei singoli quadri quanto l'impressione di insieme, mentre l'uso di elaborate cornici dorate ne enfatizzava l'effetto scenografico finale.
Sebbene de Chirico e Gazzera usino nei carteggi e nelle memorie, il termine di "Antibiennale", il titolo ufficiale della mostra era più prosaico e descrittivo:
Esposizione dei pittori Giorgio de Chirico e Romano Gazzera e di alcune opere di Martin de Alzaga - Carlo Guarienti - Vieri Freccia, John Moxom - Paolo Weiss.
Fu comunque il pubblico, secondo quel che riferiscono le cronache del tempo, a cogliere immediatamente l'aspetto polemico della rassegna e ad attribuirle la valenza di Antibiennale:

La folla, il giorno dell'inaugurazione, invase letteralmente le sale dei canottieri «Bucintoro»; ed immediatamente in tutta Venezia fu diffusa la voce che Giorgio de Chirico e Romano Gazzera avevano inaugurato una mostra antibiennale. [...] Chi entrava nella sala di Giorgio de Chirico avvertiva un'atmosfera mitica ed eroica; in quella di Romano Gazzera l'epos e la favola; ed in quella di Vieri Freccia, Guarienti, de Alzaga, Moxom e Weiss notava subito un senso di compostezza e di dignità espressiva[42].

Nel salone della Canottieri Bucintoro de Chirico esponeva circa trenta opere della sua ultima produzione barocca. È stato possibile identificarne solo alcune tramite un raffronto incrociato con la rassegna stampa, le altre esposizioni del periodo e la monografia di Isabella Far del 1953[43]. La mancanza in catalogo di misure, datazioni e tecniche ha reso impossibile identificarle tutte, tanto più che la continua modifica dei titoli da parte dell'autore e il frequente uso di titoli identici per dipinti diversi complica ulteriormente la ricerca.
Grosso modo si tratta di un *corpus* di opere che fu esposto in modo abbastanza compatto e continuativo nel corso del 1949-1950, prima a Roma e Londra, poi a Venezia e Genova, e quindi possiamo considerare la selezione dei dipinti effettuata per l'"Antibiennale" come una riproposta con qualche modifica, dovuta a vendite e a nuovi inserimenti, delle opere esposte a Venezia nella sala degli Specchi a Ca' Giustinian nel settembre del 1949 e a Genova presso la Galleria Rotta nel gennaio del 1950[44].

Elenco dei quadri Giorgio de Chirico[45]

1. *Battaglia sotto un castello*[46] (Fig. 3)
2. *Bucefalo*
3. *Frutta e paese*
4. *Frutta e castello*
5. *Rovine nella campagna romana*
6. *Cavaliere frigio*
7. *Uva e pesche*
8. *La soffitta del filosofo* (Fig. 4) 1945 c., olio su tela, 57x81 cm, Collezione Privata
9. *Frutta presso un torrente*
10. *Villa Falconieri (presso Roma)* (Fig. 5) 1946, olio su tela, 40x50 cm, Collezione Privata
11. *Le palombelle*

42 Piero Girace, *L'Antibiennale è nata così. Al «Bucintoro» de Chirico e Gazzera*, ritaglio di giornale non identificato, 3 agosto 1950.
43 Isabella Far, *Giorgio de Chirico*, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma 1953.
44 Di entrambe le esposizioni non sono disponibili i cataloghi, ragion per cui si è presa in considerazione la rassegna stampa del periodo.
45 Si riporta l'elenco dei quadri di Giorgio de Chirico tratto dal catalogo dell'"Antibiennale". Ritengo che sia possibile una prima ipotesi di identificazione solo per le opere qui riprodotte con data, tecniche e misure. Nel catalogo della mostra sono presenti solo due illustrazioni: *Ruggero libera Angelica* di Giorgio de Chirico e *La dama in rosso* di Romano Gazzera.
46 Potrebbe trattarsi dell'opera *Combattimento sotto un castello*, anni Quaranta, olio su tela, 40x50 cm; esposta a Londra nel 1949 e identificata da Flavia Matitti e Maurizio Fagiolo dell'Arco con il n. 339 del catalogo londinese. A tale riguardo si veda: Flavia Matitti (collaborazione di M. Fagiolo dell'Arco), *Londra 1949. Ricostruzione di una mostra personale con 100 opere, in Giorgio de Chirico Romantico e Barocco*, gli anni Quaranta e Cinquanta, catalogo della mostra (Cortina-Prato-Milano, 9 agosto-20 ottobre 2001, Farsettiarte) a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 2001. Lo stesso tema è trattato nell'opera intitolata *Battaglia*, 1948 c., olio su tela, 52x76 cm, riprodotta nella monografia di Isabella Far del 1953 (vedi nota 42).

12. *Tulipani*
13. *Venezia - Isola di S. Giorgio*
14. *Diana al bagno*
16. [sic] *Le tre Grazie* (Fig. 6) 1942 c., olio su tela, 110x110 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico
17. *Ragazza di Trastevere*
18. *Autoritratto nudo* (Fig. 7) 1942 c., olio su tela, 60,5x50 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
19. *Autoritratto con la tavolozza*
20. *Donna dormiente*
21. *Paese nella campagna romana*
22. *Venezia - Chiesa della Salute*
23. *Tulipani*
24. *Autoritratto in costume del Settecento*
25. *Cavalieri in un paese*
26. *Ruggero libera Angelica* (Fig. 8) 1946 c., olio su tela, 98x135 cm, Milano, già Collezione Braibanti
27. *Ritratto di Isabella Far*
28. *Achille sulle sponde dell'Egeo* (Fig. 9) fine anni Quaranta, olio su tela, 35x55 cm
29. *La passeggiata del Barone* (Fig. 10) 1947, olio su tela, 35x55 cm, Genova, già Galleria Rotta
30. *Zinnie sulla pianta*

La ricerca di de Chirico in questi anni è fortemente ispirata alla grande pittura del Rinascimento e del Barocco: "Io sto con Tiziano, Tintoretto, Tiepolo, Guardi, Canaletto, col grandissimo Rubens […] io sto con i grandi maestri della grande maturità" ripete in una delle sue innumerevoli interviste[47].
De Chirico parla una lingua pittorica modulata ora sugli echi romani e veneti ora sulle forme e le incandescenze cromatiche d'Oltralpe. Sceglie i temi cari alla tradizione

Figura 3

Figura 4

Figura 5

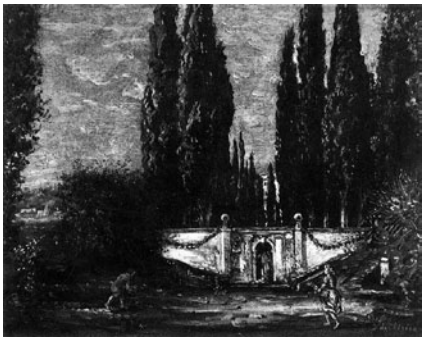


Figura 6

47 Lorenzo Giusso, *Un'ora con De Chirico*, "L'Illustrazione Italiana", Milano, 14 agosto 1949.

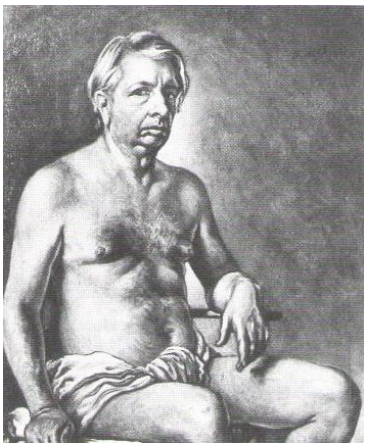


Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

da cavalletto: paesaggi, ritratti, scene di genere, battaglie, nature morte, che rende attraverso il gusto tipicamente italiano della sintesi, affidando all'impianto compositivo e alle ricercatezze materiche del colore il valore complessivo dell'opera.

I motivi avventurosi e fiabeschi si alternano ai paesaggi arcadici in una mescolanza di soluzioni pittoriche che possono presentare – come sottolineano le recensioni del tempo – esiti spesso incerti. È il caso del dipinto *Ruggero libera Angelica,* a proposito del quale Leonardo Borgese, nelle vesti di Polignoto, si chiede "se valga mai la pena per il povero Ruggero di rischiar la vita e di uccidere un mostro allo scopo di liberare una così mostruosa donna"[48].

Alcuni commentatori guardano con una certa perplessità al suo cambiamento stilistico in senso barocco: "In una ossessione di luce dove non più il simbolo ma la luce stessa produce lo spazio, nei cavalli rivisti altrimenti, nell'araldica dei guerrieri armati, De Chirico ci tiene alla sua tecnica, che è quella di un grande maestro. E s'accontenta di questo. Però i quadri […] rimangono né commoventi, né umani ma solo freddamente illustrativi. Sono classici"[49].

Chi stronca senza mezzi termini il 'pictor optimus' è G. L. Zuccardi Merli che considera la ricerca e la polemica dechirichiana del tutto inattuali sia per una congenita povertà espressiva sia per difetto di contenuto. Le scene di battaglie, le nature morte "non vogliono rigorosamente dire null'altro che altro una «forma» di mela, che una «forma» di uovo, che una «forma» di cavallo". […] De Chirico esprime qualche cosa quando dipinge se stesso. I suoi autoritratti sono «buoni». Egli tratta un tema che per lui è evidentemente affascinante", ma la firma in calce 'pictor optimus' per quanto opinabile, farebbe pensare più ad un "Homo presuntuosus [sic]" che ad un grande artista[50].

Risulta evidente che a cavallo del 1950 si innesca un cortocircuito tra il de Chirico del

48 Cfr. Polignoto 1950, cit.
49 N.A., *L'altro de Chirico*, "Corriere del Sannio", Benevento, 18 marzo 1950.
50 G. L. Zuccardi Merli, *De Chirico pictor optimus*, "Reggio Democratica", Reggio Emilia, 2 marzo 1950.

‘prima’ e il de Chirico del ‘dopo’, per cui la stampa - di settore e non - pone sempre più frequentemente l’interrogativo su chi sia il vero de Chirico: il precorritore dei surrealisti e Maestro delle avanguardie, oppure l’artefice che ricalca con abilità manuale i “vecchi schemi con il gusto decadente di un manierista del seicento”[51]?

All’apostolo antimodernista e alla sua produzione barocca sono dedicati - in questa e altre occasioni - innumerevoli scritti, che nella maggior parte dei casi, si risolvono in prese di distanza o al massimo in riconoscimenti della sua perizia tecnica che però si dimostra come un’anacronista esercitazione di stile, lontana dal tempo e dalla storia[52]. Seppure in minoranza, non mancano le letture conservatrici per le quali il ritorno alla tradizione rappresenta la giusta via da percorrere in nome della “tecnica” e della “qualità”[53]. In esse si esalta soprattutto l’aspetto eroico, la tempra indomita e coraggiosa dell’uomo di genio che solo contro tutti “non si accontenta di dipingere; ma ama polemizzare e scendere in lizza a lancia e spada contro chiunque per la difesa delle sue idee”[54].

Romano Gazzera, in posizione privilegiata rispetto al resto del gruppo, è l’artista che dopo de Chirico esponeva il maggior numero di opere. Per l’“Antibiennale” aveva proposto una selezione di trentadue lavori realizzati tra il 1941 e 1950. Di particolare importanza la galleria dei ritratti, che spaziava dai soggetti romantico-letterari come *L’indovina* e *Il mercante orientale*, ai personaggi celebri del mondo della cultura e dello spettacolo come Bruno Barilli e il tenore Francesco Merli. In particolare, nel ritratto a mezzo busto del tenore, Gazzera si serve di un’immagine fotografica molto diffusa negli anni Trenta del cantate in veste di *Otello* (Figg. 12a, 12b), con l’abito e il trucco di scena, e arricchisce la composizione di dettagli simbolici, come il pugnale in primo piano con cui il protagonista si ucciderà alla fine della tragedia, mentre alle sue spalle infuria la battaglia tra l’armata veneta e i ciprioti.

Nobildonna in rosso (Fig. 11); *La torre*; *Il cavallo e l’asino*; *Il cammelliere*, *Ponte cinese* sono opere che furono probabilmente esposte per la prima volta in occasione della mostra alla Bucintoro. Le composizioni ci documentano sulle più recenti evoluzioni formali dell’artista all’insegna del viaggio esotico, del ritorno alla tradizione rinascimentale e del doveroso omaggio a de Chirico. La pittura emulsionata di Gazzera è contraddistinta dal segno vibrante e tattile

Figura 11
De Chirico e Gazzera davanti al quadro *Nobildonna in rosso*

51 A. Bellocchio, *De Chirico non lascia nulla al sogno…*, “Gazzetta del Lunedì”, Genova, 16 gennaio 1950.
52 Giovanni Riva, *Giorgio de Chirico*, “Corriere Mercantile”, Genova, 17 gennaio 1950; E. A., *Una mostra di de Chirico*, “L’Unità”, Genova, 17 gennaio 1950.
53 Giovanni Graniti, *A metà strada tra il classico e il moderno. Il realismo di romantico di Giorgio de Chirico*, “Gazzetta di Mantova”, Mantova, 24 gennaio 1950; Antonio Santaniello, *De Chirico un maestro d’arte e di vita*, “La Riviera”, Napoli, 9 marzo 1950.
54 Giacomo Etna, *Colloquio con Giorgio de Chirico*, “Il Tempo di Milano”, Milano, 5 gennaio 1950.

Figura 12a

Figura 12b

della pennellata, con rossi, verdi e gialli accesi che sottolineano la sua adesione ai precetti della "bella materia" dechirichiana, condividendone le riflessioni sul mestiere e la passione per la tecnica pittorica degli antichi maestri.

Di ben diverso accento *Guerriero*[55] del giovane Carlo Guarienti (Fig. 13), che dopo un breve passaggio tra le fila dei *Pittori Moderni della Realtà*, viene immediatamente reclutato da de Chirico per l'Antibiennale.

Il grande dipinto, realizzato nel 1946, quando l'artista dopo la parentesi fiorentina, era rientrato a Dosson (Treviso) suo paese natale, contiene tutti gli elementi formali e compositivi che caratterizzano la sua primissima produzione: uno studio assiduo della pittura rinascimentale veneta e lombarda, innanzitutto Carpaccio e Giorgione; l'attenzione per la pittura di Dürer e la passione incondizionata per de Chirico da cui assume, in modo tuttavia molto personale, non solo gli impianti compositivi di gusto antichizzante, ma anche l'attenzione per la ricercata materia pittorica che si raccorda al linguaggio plastico delle forme monumentali. Ispiratosi direttamente a *Il ritratto del Cavaliere* di Carpaccio della Collezione Thyssen, Guarienti ne assimila la ricercatezza compositiva e l'uso dei simboli minuziosi, che trasforma in citazioni nella resa della vegetazione, nei particolari delle venature del tronco, dei piccoli sassolini disseminati sul terreno, nei bagliori luminosi dell'armatura. Nonostante ciò, rispetto al suo modello, il *Guerriero* ha un aspetto più colloquiale e meno drammatico. Ha il volto di un contadino ritratto dal vero, che si staglia in primo piano in tutta la sua imponenza, abbigliato alla maniera cinquecentesca e provvisto di cappello piumato e armatura da torneo. La posa ricorda quella del classico "portatore di lancia", ma volutamente sprovvista della grazia aulica che dovrebbe contraddistinguerla. Dal racconto dell'artista stesso sappiamo che, per ingentilirne le forme, egli assemblò al corpo maschile del contadino corazzato la gamba di una modella. Un paesaggio lagunare sulla sinistra e le mura della città di Treviso, che con la sua torre a destra incorniciano la scena, rievocano certe atmosfere dechirichiane degli anni Venti.

Una cartolina inedita inviata da de Chirico a Guarienti il 25 maggio del 1950[56], gentilmente

55 Carlo Guarienti, *Guerriero*, tempera e olio su tela, 127x97 cm. L'opera è pubblicata nella prima monografia dedicata all'artista: *Carlo Guarienti*, a cura di Giovanni Comisso, Aldo Martello, Milano 1954.

56 Cartolina di Giorgio de Chirico a Carlo Guarienti, Roma, 25 maggio 1950, Roma, Archivio Guarienti.
"Caro collega , / Ho avuto le fotografie . La / prego di esporre il cavaliere / con la corazza e la gamba / nuda (sotto metteremo un / cartello con su scritto : rifiutato / alla Biennale) , e quella / natura morta con uccelli, pere / un pezzo di stoffa ecc. – / Cerchi di presentare queste / due cose molto bene : belle / cornici , dorate . Evitare gli / incorniciamenti strani . / – Peccato che con queste qualità / pittoriche che ha, Lei insista tanto / con elementi extrapittorici ed / extrartistici che distraggono il / riguardante dalla vera / e reale qualità della / opera . – / Noi saremo a Venezia / il 7 Giugno. La nostra / esposizione si aprirà il 10 Giugno – / Buon lavoro ed a presto, / spero./ Suo / G. de Chirico / Piazza di Spagna 31 / Roma. Tel.: 60137".

Figura 13

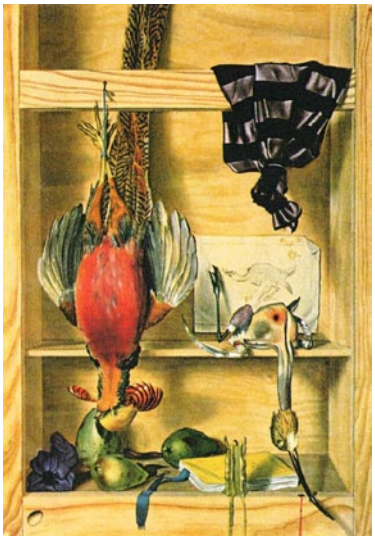
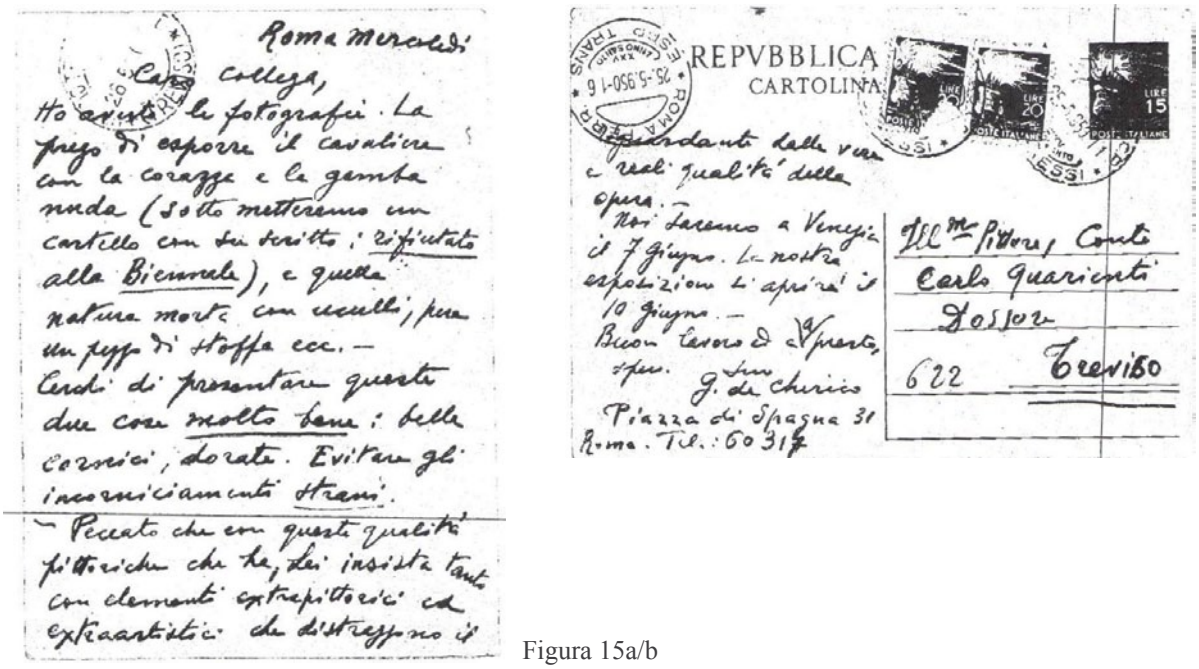


Figura 14

messa a disposizione dall'artista, mi ha permesso di identificare la seconda opera da lui esposta. De Chirico la descrive come "la natura morta con uccelli, pere un pezzo di stoffa ecc." (Fig. 14) mentre il catalogo reca solo l'indicazione generica di *Natura morta*[57]. La cartolina ci fa anche capire che la selezione delle opere, almeno in questo caso, spettò allo stesso de Chirico al quale Guarienti aveva mandato le fotografie. Non mancano neanche le raccomandazioni per la buona presentazione dei dipinti selezionati: "belle cornici dorate. Evitare gli incorniciamenti strani". A chiosa del messaggio il 'pictor optimus' consiglia al giovane artista di non allontanarsi dalla "vera e reale qualità pittorica" con l'uso di elementi "extra pittorici ed extrartistici". (Figg. 15a, 15b) Come ha ricordato Guarienti, in una conversazione avuta con me[58], de Chirico si riferiva, con questa sua precisazione, ai



Roma mercoledì

Caro collega,
ho avuto le fotografie. La prego di esporre il cavaliere con la corazza e la gamba nuda (sotto metteremo un cartello con sul scritto: rifiutato alla Biennale), e quella natura morta con uccelli, pere un pezzo di stoffa ecc. –
Credo di presentare queste due cose molto bene: belle cornici, dorate. Evitare gli incorniciamenti strani.
– Peccato che con queste qualità pittoriche che ha, lei insista tanto con elementi extrapittorici ed extraartistici che distraggono il

REPVBBLICA
CARTOLINA

LIRE 15 POSTE ITALIANE

Ill.mo Pittore, Conte
Carlo Guarienti
Dosson
622 Treviso

Riguardanti delle vera e reali qualità della opera. –
Noi saremo a Venezia il 7 giugno. La nostra esposizione si aprirà il 10 giugno. –
Buon lavoro e cordiali saluti.
Suo G. de Chirico
Piazza di Spagna 31
Roma. Tel.: 60317

Figura 15a/b

57 *Natura Morta*, olio su tela, 51x26 cm in *Carlo Guarienti* 1954, cit.
58 Ringrazio Carlo Guarienti per la sua testimonianza, raccolta nell'ottobre del 2014 presso il suo studio di Roma, e per la disponibilità mostrata nei confronti della mia ricerca.

Figura 16

sassolini e alla lucertola, dipinti con gusto surrealista nella grande tela del *Guerriero*; gli stessi particolari che il 'pictor optimus' addita in una foto inedita scattata mentre si presta a illustrare le opere dell'"Antibiennale" ai visitatori. (Fig. 16)
Gli aspetti organizzativi dell'esposizione nascosero in realtà le grosse difficoltà interne nei rapporti tra gli artisti che si manifestarono fin dal giorno dell'inaugurazione e che, nel corso dei mesi successivi, avrebbero portato all'interruzione dei rapporti tra de Chirico e Gazzera per quasi un decennio. Nella sua autobiografia, il pittore torinese ricorda lo sbigottimento provato quando si accorse che, durante una sua momentanea assenza, appena un'ora prima dell'inaugurazione, l'ingresso e la sua saletta erano stati totalmente svuotati dei tappeti che egli aveva personalmente disposto.

Dove erano andati a finire? Il mercante incaricato delle vendite incolpò Isa de Chirico, che all'ultimo momento avrebbe voluto arricchire l'addobbo del salone del marito con i miei tappeti. Isa cadde dalle nuvole, mentre il pubblico ormai aveva riempito i locali della mostra[59].

La "tregua relativa" dei primi giorni, testimoniata da un ritratto del 'pictor optimus' realizzato da Gazzera nel primo mese di mostra, si interruppe quando de Chirico, venuto a conoscenza che le vendite di Gazzera – seguite da Monsieur Blanc, un esperto dell'Hôtel Drouot di Parigi – erano in numero maggiore delle sue, ferme al numero di tre; accusò l'artista di aver curato solo i suoi interessi personali e di essersi "astenuto dal proporre ai collezionisti le sue [di de Chirico] opere"[60].
Gazzera si era mosso sulla scia di de Chirico, che riteneva suo mentore e maestro, ma rimase spiazzato e condizionato dalle sue improvvise impennate di protagonismo finendo per perdere la sua autonomia decisionale. Cosicché l'"Antibiennale" fu per lui un'occasione per rimeditare sui propri mezzi pittorici e per decidersi ad abbandonare la pittura a emulsione tanto sperimentata e discussa.

59 Cfr. Gazzera 1990, cit., pp. 235-236: "Volle il caso che ogni giorno un esperto dell'Hôtel Druot [sic] di Parigi, Monsieur Blanc, fuggito dalla Francia sotto l'accusa di aver venduto dei quadri a Goering, venisse a prendere il suo "pastiche" come aperitivo al bar della Bucintoro. Gli proposi di occuparsi delle mie vendite, ed egli accetto con entusiasmo. […] Il successo dell'Antibiennale cresceva di giorno in giorno, anche per merito di Blanc stesso, che in undici giorni era riuscito a vendere tutte le mie opere ai maggiori collezionisti italiani ed esteri. Le vendite di de Chirico si erano arenate con le prime tre e de Chirico stesso, tornato da Roma, e aizzato dal suo mercante veneziano, si adombrò. Dichiarò innanzi tutto che le mie vendite erano "bidons" costringendo Blanc ad apporre i bollini rosso sotto ai miei quadri. Ciò nonostante il "pictor optimus" sostenne che si trattava di vendite inesistenti. A questo punto l'esperto dell'Hôtel Druot […], indicò sotto ogni singolo quadro il nome degli acquirenti, tutti notissimi del mondo del collezionismo".
60 *Ibidem*.

Nonostante il silenzio della critica snob e le poche recensioni della stampa ufficiale dedicate alla mostra, l'affluenza dei visitatori fu molto grande e il successo fu attestato dalle numerose vendite. L'ingresso a pagamento non impedì alla gente di affollare le sale. "Questi pittori si fanno capire" era l'espressione che più frequentemente ricorreva tra i presenti. La mostra incuriosì anche alcuni "grossi calibri italiani e stranieri che si aggirano per le sale, disorientati, perplessi ed anche un poco contrariati"; un esempio su tutti Ossip Zadkine che scappa via lasciando un pezzo di carta con su scritto: "de Chirico c'est le plus grande enigme pictural du siecle!" Gli unici a disertare le sale della Bucintoro furono probabilmente i commissari della Biennale[61].

De Chirico rinvigorito dal successo e dall'acclamazione popolare si aggirava per Venezia "con l'aria di un generale che ha già vinto più di una battaglia"[62]. Dopo l'uscita di "Biennale a Fuoco", persino gli incontri ravvicinati tra l'artista e 'i perfidi agenti del Partito Modernista' assumono un sapore bellicoso.

Giorgio Zamberlan ci informa infatti nelle sue memorie di uno scontro con Roberto Longhi che "che preso di mira in modo piuttosto ironico da un articolo di de Chirico" se n'era risentito e "una sera, casualmente mentre noi si pranzava alla Taverna, ci passò davanti assieme alla moglie, […] e nel vedere de Chirico non seppe trattenersi dal dirgli: – Buffone! Al che il pittore si levò in piedi e replicò: – Buffone sarai tu e brutta bestia!"[63] .

Gianni Nicoletti descrive Venezia in quei giorni come "un campo di battaglia [dov] e si parla di arte pericolosamente. Il sole arroventa i piombi e la polemica il cervello surriscaldato degli artisti, dei commissari, dei critici tutti". In preda al delirio battagliero della lotta "rischia di diventare fatto di cronaca nera" e gli schieramenti si fronteggiano: da un lato "gli ortodossi", i post cubisti, gli astrattisti o meglio i modernisti, dall'altro gli "intoccabili, quelli che vanno controcorrente, i messi al bando" che con l'"Antibiennale" hanno profanato "il tempio dell'arte moderna"[64]. Addirittura apocalittica la lettura di Piero Girace, che vede "in questa Venezia 1950" attuarsi uno scontro di civiltà, dove all'avanzata della "barbarie" avanguardista si oppone "la civiltà occidentale e cristiana" della tradizione[65].

Forse il vero tono generale della manifestazione è quello rivelato da un giornale di Genova: poteva essere una buona mostra collettiva se non si fosse preteso di farne sfrontatamente l'"Antibiennale" e di affrontare con delle opere sia pur firmate De Chirico e "con pochi spiccioli intorno" l'immenso e "perverso colosso dei giardini" con la conseguenza che "De Chirico polemista ha preso la mano a De Chirico pittore. È certo che solo il primo ha fatto una meschina figura. Il secondo è restato quello che è, una grande firma; ma chi è riuscito a distinguerli?"[66].

61 Cfr. Girace 1950, cit.
62 *Ibidem*.
63 Giorgio Zamberlan, *Il mercante in Camera*, Vallecchi editore, Firenze 1959, pp. 134-135.
64 Gianni Nicoletti, *Congiura di silenzio attorno ad una mostra coraggiosa. L'Antibiennale de Chirico – Gazzera*, "Il Corriere di Trapani", 28 settembre 1950.
65 Cfr. Girace 1950, cit.
66 Giuseppe Grazzini, *Le parole del pittore de Chirico e i fatti dell'industriale Verzocchi*, "Il Nuovo Cittadino", Genova, 9 settembre 1950.