STUDI ONLINE

Rivista semestrale
Anno VII n. 13
1 gennaio - 30 giugno 2020

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

www.archivioartemetafisica.org

STUDI ONLINE

ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci e Gerd Roos

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

Coordinamento editoriale
Emiliana Biondi

Redazione
Emiliana Biondi
Maria Rita Mastropaolo

Progetto grafico
Marco Strina

Impaginazione e copertina
Maria Rita Mastropaolo

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

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

5 **Paolo Baldacci**
Sull'iconografia del dipinto *Serenata* (*Beatrice*)

12 **Paolo Baldacci**
Datazione e lettura dei manoscritti parigini

43 **Adello Vanni**
La "sindrome del dott. Bovary" di Giorgio de Chirico. Un approfondimento psicobiografico su Gladiatori e Bagni misteriosi

52 **Caterina Caputo**
Hollywood 1937: Pierre Matisse e le opere di Giorgio de Chirico inviate alla Stanley Rose Gallery

59 **Corina E. Rogge, Desirae Dijkema, Katrina Rush**
A discriminating yellow: the detection of an anachronistic organic pigment in two backdated metaphysical paintings by Giorgio de Chirico

70 **Gerd Roos**
Giorgio de Chirico cita Eduard Mörike. Due osservazioni sul *Discorso sulla materia pittorica* del 1942

Paolo Baldacci

Sull'iconografia del dipinto *Serenata* (*Beatrice*)

Serenata è sempre stato, tra i dipinti premetafisici, quello più difficile da interpretare. Nella mia monografia del 1997 e in scritti successivi ne avevo collocato l'esecuzione nella piena estate del 1909, individuandovi il primo tentativo di affrontare – attraverso l'iconografia della vite e della fontana con la testa di Giano – i temi nietzschiani del tempo e del pomeriggio d'autunno. Ma rimaneva irrisolto il significato delle figure femminili in primo piano.

Un ultimo tentativo di spiegare l'iconografia del quadro è stato recentemente fatto da Riccardo Dottori, con esiti che ritengo confusi e del tutto sbagliati, anche se l'autore si è paradossalmente avvicinato, forse per caso, a ciò che avrebbe potuto condurlo alla giusta interpretazione. Infatti ha poi preso un'altra strada dettata dall'esigenza di contrastare la mia cronologia e la mia lettura del quadro[1].

Secondo Dottori, il cui scritto è pieno di errori e inesattezze[2], *Serenata* si ispirerebbe al sonetto *Antike Kunst* [*sic*][3] di Eduard Mörike, di cui de Chirico trascrive una strofa nella traduzione italiana di Eckart Peterich come epigrafe all'articolo *Discorso sulla materia pittorica*, uscito nel 1942, e ripubblicato nel 1945 in *Commedia dell'arte moderna* con la firma di Isabella Far[4]. Riporto il testo del sonetto nella mia traduzione, più fedele di quella di Dottori al senso dell'originale tedesco, che qui non riporto perché chiunque lo può trovare su internet:

Io vidi l'Elicona tra nuvolose brume
toccato appena dai primi raggi del sole:
guarda! Ora d'un tratto stanno alte le cime
laggiù nella rugiada dell'aurora.

Parla quaggiù la sacra fonte
del favor di caste Muse nella verde oscura valle;

1. Riccardo Dottori, *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018, pp. 100-106. Quasi tutti i membri e i collaboratori della Fondazione de Chirico vivono come un obbligo l'impegno di contrastare le mie opinioni, cosa di cui mi sento onorato.

2. Da anni mi ero imposto di non replicare più a ciò che viene scritto dai collaboratori della Fondazione de Chirico. In questo caso, però, il silenzio si sarebbe potuto interpretare come volontà di non informare il lettore di questa ultima interpretazione del quadro. Sono quindi costretto a occuparmi di Dottori, ma ciò non mi esime dal notare i suoi errori "oggettivi" e solo relativi a queste poche pagine: 1) per il corretto titolo del sonetto di Mörike vedi nota 3; 2) *Thòlos* in greco antico è un sostantivo femminile che indica in età arcaica un vano circolare a cupola rastremata con funzioni funerarie, e successivamente edifici rotondi con peristilio, a uno o più corpi e con varie funzioni. Non esiste testo di archeologia che la indichi al maschile: si dice sempre "la *thòlos*". Leggere di continuo, qui e nelle restanti cinquecento e passa pagine di questo libro, "il *thòlos*", a me fa venire i brividi; 3) l'articolo *Discorso sulla materia pittorica* (1942), scrive Dottori, "tratta un argomento per lui [de Chirico] molto importante dagli anni venti in su, anche se viene pubblicato molto più tardi". Cosa capisce il lettore? Che l'articolo tratta dei soliti argomenti di tecnica e materia pittorica ai quali de Chirico ha dedicato la sua attenzione fin dagli anni Venti e che è stato scritto molto prima della pubblicazione. Non è vero: l'articolo parla soltanto di quella specie di emulsione o pappa pittorica "aggrappante" ottenuta col cosiddetto olio emplastico messo a punto da de Chirico a Parigi tra novembre del 1938 e settembre del 1939 (Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 165-167), ed è stato scritto all'inizio del 1942. Le ricerche tecniche e le riflessioni sulla materia pittorica degli anni Venti non c'entrano nulla. 4) Dottori traduce in modo impreciso il sonetto ma soprattutto il dodicesimo verso: "an dessen Blick sich die Höhn erquicken" non vuol dire "al suo sguardo le alture si allietano" ma "alla sua vista (vedendolo) le alture si allietano": non è lo sguardo del poeta che allieta le cime dei monti, ma il contrario. Infatti, quando il poeta se ne va spirano venti gelidi. A pagina 104 si afferma addirittura che il "poeta di Ifigenia" è Sofocle, un errore da liceali.

3. Non si capisce dove Dottori abbia preso questo titolo. Il vero titolo del sonetto non è *Antike Kunst* (*Arte antica*), ma *Antike Poesie*, cioè "Antica poesia", come chiunque può verificare su qualunque storia o antologia della letteratura romantica tedesca.

4. Sulle date di pubblicazione e le varie versioni dell'articolo si veda il testo di Gerd Roos, Giorgio de Chirico cita Eduard Mörike. Due osservazioni sul *Discorso sulla materia pittorica* del 1942 in questo stesso numero di "Studi OnLine".

ma chi raccoglierà con pura sacra tazza
come una volta dell'arte antica le schiette stille di rugiada?

Come? Non devo io scorgere infine alcun Maestro?
Nessuno più coglier vorrà l'antico alloro? -
Laggiù io vidi ergersi il cantore di Ifigenia:

È proprio lui, e alla sua vista queste cime
così magicamente di caldo sole si ristorano.
Egli ora va, e tirano venti rigidi e freddi.

Dottori scrive che *Serenata* rappresenta questa scena alle prime luci dell'alba: la fontana nel fondovalle sarebbe quella "di cui il sonetto parla come della fontana delle Muse", le tre fanciulle al centro del quadro sarebbero "le tre Muse" [quali, dato che le Muse erano nove?], l'altra figura femminile "è l'Afrodite velata, simbolo della donna casta". Il luogo è "il fondovalle abbastanza oscuro del monte", e infine "il punto di fuga del quadro, costruito secondo la prospettiva centrale, è la torre di un campanile che svetta sulla cima del monte che dal fondovalle non è visibile [*sic*]".
Vediamo, prima di procedere, tutta l'assurdità di queste affermazioni, tra le quali per altro Dottori aveva azzeccato il motivo della donna velata, di cui poi parleremo e che avrebbe potuto condurlo alla giusta lettura del quadro.
Esaminiamo cosa dice il sonetto. L'autore immagina di trovarsi in una valle del monte Elicona, sede delle nove Muse, presso la sacra fonte Ippocrène. Dal luogo in cui si trova si vedono le vette dei monti toccate dai primi raggi del sole. Il mormorio della fonte parla di ciò che piace alle Muse e l'autore si domanda chi mai, ora come una volta, raccoglierà con una pura tazza sacrificale le "autentiche gocce di rugiada" dell'antica arte (naturalmente la poesia, come dice il vero titolo del sonetto, ma, per traslato, de Chirico stesso, con la sua citazione, intende l'arte in senso generale, comprese le arti plastiche, che – visto lo statuto inferiore delle arti figurative nel mondo antico – non avevano Muse protettrici). Non ci sono più maestri e nessuno vuol più raccogliere l'antica corona d'alloro che distingueva i poeti. Ma là, cioè sull'Elicona, l'autore vede ergersi il poeta cantore di Ifigenia, e quando anche le cime del monte lo vedono si riscaldano come per magia ai raggi del sole. Tuttavia quando il poeta si allontana tornano i venti e il freddo.
Per seguire Dottori bisognerebbe capire troppe cose che lui non spiega: 1) per quale motivo la fontana con la testa di Giano e i suoi simboli dovrebbe essere la fonte delle Muse dove l'acqua stillava dalla roccia nel punto in cui Pegaso l'aveva colpita col suo zoccolo alato; 2) per quale motivo scrive "le tre Muse", come se fosse un numero canonico (le tre Parche, le tre Grazie ecc.), e non le nove Muse, dato che, secondo lui, siamo sull'Elicona. Se il motivo è che ne sono raffigurate solo tre, come pensiamo noi, dovrebbe dirci quali sono e perché quelle tre e non altre; 3) per quale ragione le cime dell'Elicona, motivo essenziale del sonetto, non si vedono in quanto il pittore non le ha raffigurate e dobbiamo sottostare a una spiegazione cervellotica secondo la quale la torre di un campanile svetterebbe sulla fantomatica cima del monte "che da fondovalle non è visibile"; 5) chi ha mai detto che sulla cima dell'Elicona sacro alle Muse dovrebbe esserci un campanile? è una cosa quasi umoristica; 4) perché è stata totalmente cancellata dalla lettura iconografica di Dottori la vite autunnale che spande i suoi tralci dal grosso tronco in basso fino alla loggia sulla sinistra del quadro? 5) che cosa lo autorizza a dire senz'altro che si tratta di una scena aurorale? le luci delle case è molto più probabile che siano accese verso sera piuttosto che all'alba; 6) perché la loggia, su cui si distende la vite rossiccia appoggiandosi al ben visibile tralicciato ligneo, è stata ridotta a un resto di "rovine con tre pilastri che ancora si elevano verso l'alto, un ricordo del passato [quale?] e quasi un doppio delle Muse in basso"? È impossibile interpretare come "rovine" quei tre pilastri – in realtà quattro perché uno è prospetticamente nascosto – coperti da un pergolato.
Andiamo comunque avanti con la lettura di Dottori. Dal basso dove si trovano le figure "si diparte un sentiero lastricato di pietre" che sarebbe "in realtà nient'altro che la rappresentazione della doppia via dell'arte, la discesa nell'interiorità della propria anima e la conseguente [*sic*] ascesi"; la "luce dell'ascesi nella notte oscura" sarebbe rappresentata dalle finestre illuminate della casa in alto a destra, casa che – udite! – altro non è che "la casa paterna, ove i due piani e le due finestre sono il segno della dualità che ha dato origine al pittore , suo padre e sua madre, che ritroviamo riprodotti ancora simbolicamente, presso la fonte, nella Afrodite velata e nel lituo". Roba da lasciare veramente perplessi. Warburg e Panofsky si rivolterebbero nella tomba di fronte a una violenza come la forzata trasformazione del lituo, simbolo della visione profetica di Giano, raffigurato da de Chirico sulla fontana nella sua forma più arcaica e pastorale, in un vincastro "simbolo della saggezza e guida paterna": il lituo, dunque, rappresenta il padre[5] e la donna velata diventa

5. Nel suo sforzo per sostenere che la figura di Giano bifronte coi suoi simboli non rimanda "ancora" a Nietzsche e al suo enigma del tempo, Dottori arriva ad affermare (p. 105) che il lituo, in questo caso, è semplicemente il bastone cui ci si appoggia "quando usciamo dalla porta e ci mettiamo in cammino", infatti Giano sarebbe come dire "porta". La divinazione e il "senso del presagio" insito nel sentimento della preistoria non c'entrano un bel niente. Anzi, la testa del dio bifronte "rimanda a Eraclito, il filosofo greco da lui più amato, un cui detto enuncia questa dialettica del cammino dello spirito: "La strada che va in su e la strada che va in giù sono la medesima strada". Peccato che il quadro sia del 1909, anno in cui de Chirico non aveva ancora nessuna nozione di Eraclito.

"la donna dolce e casta che è il simbolo della madre"[6]. Non ci spingeremo oltre nella parafrasi di questa fantasiosa interpretazione in cui Dottori, con foga da "chi più ne ha più ne metta", tira in ballo anche *La partenza degli Argonauti*, "le due vie" di Eraclito (filosofo che nel 1909 de Chirico ancora non conosceva) e il *De antro Nympharum* di Porfirio, un commento simbolico neoplatonico all'*Odissea*, scritto in greco ellenistico, che né de Chirico né Mörike hanno certamente mai letto né sentito nominare nonostante le illazioni di Dottori.

Ci basterà concludere che in tutto questo sfoggio di sapienza Dottori inciampa in un errore da liceale dicendoci con sicurezza che il "poeta di Ifigenia" sarebbe Sofocle! Commentiamo brevemente quest'ultima perla prima di dedicarci a una più seria lettura dell'iconografia di *Serenata*.

Scrive Dottori: "La sagoma di un uomo dipinto di un lieve color celeste, il colore del cielo, sta salendo infatti verso la casa illuminata [la luce dell'ascesi nella notte oscura, n.d.r.]. È appunto il poeta di Ifigenia, Sofocle, di cui si parla nella terza e quarta strofa del sonetto, che sta risalendo ora verso la cima dell'altura. Egli risale in senso contrario la via che è la discesa verso la fonte dell'arte [...]".

Nulla sta in piedi: anzitutto non esiste una tragedia di Sofocle dedicata a Ifigenia[7], ma ne esistono ben due di Euripide, ambedue grandi capolavori della sua maturità: *Ifigenia in Tauride* e *Ifigenia in Aulide*. Quindi il poeta sarebbe semmai Euripide, ma è ben difficile pensare che la figurina quasi anonima (perché poi maschile, dato che è quasi illeggibile nei tratti e nell'abbigliamento?) che sale sulla collina possa corrispondere al grande poeta di cui parla Mörike, l'ultimo "Maestro" di cui nessuno ha ancora raccolto la corona e che Mörike vede "là", presso la fonte delle Muse, e anche le cime dell'Elicona lo scorgono, al punto che la vista di questo grande poeta ha su di loro un effetto quasi magico che le riscalda alla luce del sole. Ma quando il poeta si allontana questo effetto svanisce e di nuovo tornano i venti rigidi e freddi.

Mi sembra ovvio che non può trattarsi neanche di Euripide, perché solo uno come Dottori può pensare che dalla fine del V secolo a.C. (data della morte sia di Sofocle sia di Euripide) nessuno sarebbe più stato in grado di raccogliere – per più di duemila e duecento anni! – l'alloro di Maestro e Poeta. È quindi ovvio che Mörike sta parlando di un poeta più vicino, cioè Goethe, la cui *Ifigenia in Tauride* (1787) fu per i paesi di lingua tedesca e nordici in genere il simbolo vivo e solare del miracoloso miraggio ellenico, una Grecia ricreata nell'anima nostalgica, malinconica e tormentata della figlia di Agamennone prigioniera in terre barbariche. Una figura grandiosa che ha ispirato opere d'arte ugualmente immortali come la serie dei grandi dipinti a lei dedicati da Anselm Feuerbach negli stessi anni a cui risale il sonetto di Mörike, che per altro tutte le antologie di letteratura tedesca classificano come un omaggio a Goethe.

In conclusione direi che Dottori, pur avendo sfiorato la chiave della giusta interpretazione, è andato completamente fuori strada, non solo nell'interpretare il quadro di de Chirico, ma anche nel capire il significato del sonetto di Mörike.

La giusta lettura del quadro è un'altra e non ha nulla a che vedere con Mörike né con nostalgie anticheggianti. La esponiamo qui di seguito cercando anche di rispondere a qualche enigma ancora aperto.

Per uno strano paradosso, il primo quadro in cui de Chirico cercò di trasferire le emozioni nietzschiane del pomeriggio autunnale e dell'enigma del tempo non è il primo quadro "metafisico", ma l'ultimo con le caratteristiche della serie böckliniana o tardo romantica, cioè un'opera priva sia di elementi d'architettura sia di una struttura compositiva che rinvii al dualismo delle luci e delle ombre o dei vuoti e dei pieni tipici del linguaggio architettonico che caratterizzerà le opere di de Chirico dalla fine di ottobre del 1909 in avanti. Un dipinto di cui non conosciamo il titolo originale, sempre che lo avesse, e che de Chirico, quando decise di renderlo noto, nel 1930 insieme agli altri quadri del periodo tardo romantico, intitolò genericamente *Serenata*[8], evitando di proposito ogni connessione al vero tema del quadro[9].

L'opera (fig. 1), che fu realizzata nell'agosto del 1909, probabilmente nella seconda metà, non sembra voler raccontare una storia ma soprattutto dar vita a una sensazione ed è ambientata in un paesaggio collinare di impronta toscana, forse ispirato a una cartolina o veduta fotografica di Fiesole. L'ora è quella del tramonto, col cielo ancora chiaro che riverbera la sua luce sulla terra e sugli edifici; nella casa a destra sono già accesi i lumi. Sulla sinistra si vede il grosso tronco di una vite e una piccola loggia da cui pendono tralci d'uva maturi, allusione all'autun-

6. Riccardo Dottori, *Dalla poesia di Zarathustra all'estetica metafisica*, "Metafisica", n. 7-8, 2008, p. 96. Nell'articolo Dottori anticipa parte della sua lettura iconografica del dipinto, soprattutto per quanto riguarda i simboli che rinvierebbero al padre a alla madre.

7. Sia Eschilo sia Sofocle avevano composto dei drammi sul tema di Ifigenia, ma non ne è rimasto nulla: qualche glossa e qualche verso citato dagli scoliasti.

8. Per i titoli delle opere tardoromantiche si veda *CR*, I, 1, 01-08 (*Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2019).
A rigor di termini, l'unico di questi quadri con un titolo sicuramente di de Chirico è il *Prometeo*. Gli altri sono titoli concordati dall'autore con la Galleria Milano alla quale li aveva venduti nel 1930.

9. Ma vedi più avanti, nota 16.

1. De Chirico, *Serenata*, 1909, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin

no e a due immagini nietzschiane: quella del crepuscolo autunnale, limpido e profondo, e della vite colma che attende il falcetto del vignaiolo dionisiaco.

Al centro della scena, in primo piano, vi sono tre giovani donne[10], due delle quali suonano dei mandolini. La completa chiave di lettura del quadro la troviamo tuttavia a destra, dove una figura femminile più matura, avvolta dalla testa ai piedi in un mantello verde, guarda verso le tre giovani, mentre una fontana alle sue spalle versa in una vasca dell'acqua che trabocca e si sparge nel terreno. Sul piedritto della fontana è raffigurata a bassorilievo una testa di Giano bifronte con la scritta "Janus" tra i simboli del lituo, il bastone ricurvo degli àuguri indovini, e della chiave, ambedue attributi del dio dei transiti e dei passaggi che schiude le porte del passato e del futuro.

Alcuni motivi iconografici, come la fontana[11] e il lituo[12], compaiono qui per la prima volta e sono gli stessi che nella pittura metafisica saranno legati all'enigma del tempo e all'atmosfera oracolare caratteristica del "sentimento della preistoria". Altri, come la testa di Giano dai due volti, sono la traduzione in immagine mitologica della porta carraia "con due volti" di Zarathustra, "attimo" in cui convergono i due sentieri eterni del tempo. L'iconografia della donna velata e delle tre fanciulle indica invece che de Chirico voleva estendere i significati del quadro e andare oltre la "sensazione" del pomeriggio autunnale, ma non vi riuscì, perché il dipinto è rimasto finora un rebus parzialmente irrisolto e perché nonostante le grandi ambizioni rimane un'opera di notevole interesse storico ma artisticamente fallita, il cui impatto emotivo non aumenta se anche

10. Quasi tutta la critica, me compreso, ha sempre riscontrato nel gruppo delle tre donne una lontana eco del dipinto di Böcklin del 1887 *Sieh, es lacht die Au* (Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Friedrich Reinhardt Verlag/Prestel Verlag, Basilea/Monaco 1977, n. 404).

11. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 130.

12. Il lituo romano, come lo raffigura de Chirico nei primi quadri, cioè come un bastone dalla cima ricurva in modo da creare un cerchio che poco prima di ricongiungersi con l'asta verticale si piega a virgola verso l'esterno, ha origini etrusche ed egizio-mediterranee. Nel mondo religioso e politico sacrale etrusco-romano è il bastone degli àuguri, sacerdoti con il compito di ispezionare e interpretare i segni celesti e/o divini prima di ogni evento. Nel II secolo a.C. si afferma un altro tipo di lituo, con più giri di curvatura, simile al pastorale biblico, ma con la medesima funzione oltre che come simbolo di autorità. Per quanto si ritenga che il lituo della tradizione egizio mediterranea derivi dal vincastro per guidare le greggi, in origine molto simile, è strumentale volerlo confondere con questo, in quanto nella simbologia metafisica esso è sempre allusivo di un'attività divinatoria. Per il lituo nella pittura ferrarese si veda il catalogo della mostra: *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015, p. 62 e pp. 195-197.

ne sciogliamo o, per restare in tema, ne "sveliamo" tutte le più recondite simbologie.

È ormai assodato che i sereni pomeriggi d'autunno, col cielo terso e le lunghe ombre che sembrano immobili, fungono, in *Ecce homo* come nella pittura di de Chirico, da metafore dell'eterno presente e della sua staticità dinamica, così come le fontane dal doppio zampillo o col getto centrale a ricircolo rinviano all'enigma del tempo e dell'eterno ritorno, mentre il motivo troppo esplicito della testa di Giano non viene più ripreso. Ma che nel gruppo delle figure femminili Giorgio volesse riassumere coi mezzi inadeguati del simbolismo la sua idea dell'arte come forma mediata e rituale di disvelamento ironico della realtà – che era poi la stessa del *Poema fantastico* di Alberto e di una più che millenaria tradizione classica e medievale – è frutto di una riflessione molto recente, basata soprattutto sul secondo titolo conosciuto di questo quadro – *Beatrice* – documentato fin dal 1932, e sull'esame critico della lettura del dipinto, sicuramente errata, fatta da Riccardo Dottori nel 2008 e nel 2018, a cui è dedicata la prima parte di questo articolo.

La tipologia della donna velata o col capo coperto ha tradizioni antichissime nelle arti e nelle religioni mediorientali e mediterranee, dal terzo millennio avanti Cristo fino al medioevo e all'età moderna. Essa risale a due concetti archetipi: l'essere femminile è depositario del mistero naturale e in grado di nasconderlo o di svelarlo. Da qui il mito del velo di Iside, una sorta di Afrodite egizia con più ampio spettro di significati, che nessun mortale è mai stato in grado di sollevare svelando "tutto ciò che è stato e ciò che sarà", il mito schopenhaueriano del velo con cui Maya avrebbe nascosto all'uomo la vera essenza del reale, e infine quello dell'ellenica Afrodite Sosandra (Venere Salvatrice) che lo scultore Kalamis raffigurò in bronzo attorno al 460 a.C. all'entrata dell'Acropoli di Atene completamente avvolta in un pesante mantello e col capo coperto[13]. In quest'ultimo caso, che non è quello della dea volgarizzata in senso erotico e sessuale ad uso dei ceti medi ellenistici del IV e III secolo, l'immagine ha uno stretto legame con il processo della conoscenza mistica, poetica e artistica. Afrodite è coperta perché il corpo femminile è una metafora sia del mistero naturale dell'essere sia della verità metafisica nascosta alla conoscenza umana dal velo delle apparenze. La nudità è verità, cioè, in greco, disvelamento di ciò che è nascosto (*a-letheia*), ed è compito dell'arte come procedimento mistico, cioè mediato, svelare o rivelare la verità della natura, che non è il suo aspetto esteriore ma quello recondito, intimo ed enigmatico[14]. La donna ammantata e velata – un lembo della sottoveste di lino bianco le copre infatti il capo – simboleggia dunque quell'insieme di pratiche mistiche "ironiche" inscindibili dalla funzione rivelatrice di un'arte che si vuole metafisica, cioè intesa a infrangere la crosta dell'apparenza, anche se poi si scoprirà che dietro questa crosta non vi è la verità ma il nulla ovvero una pluralità psico-linguistica di verità diverse[15]. Una volta scoperto il significato della donna velata che si interpone tra la fontana di Giano, simbolo "della visione e dell'enigma", del "pensiero abissale" di Zarathustra, e le tre fanciulle, due delle quali praticano quella che per Nietzsche e per Schopenhauer era la vetta delle arti, la soluzione è presto trovata. Le giovani donne sono tre delle nove Muse: Euterpe, la musica, Melpomene, il canto, e Calliope, la poesia narrante (epica), che in questo caso rappresentano l'arte nel suo insieme, e in particolare l'arte del melodramma in cui a quel tempo era per vari aspetti coinvolto anche de Chirico. La donna col capo coperto funge da metafora della pratica mistica o ironica[16] che di lì a poco governerà il nuovo linguaggio metafisico, e la fontana di Giano è l'esplicitazione – ahimè troppo banale – dell'enigma del tempo, vero soggetto dei quadri dipinti in autunno.

Alla luce di quanto si è detto, l'alternativo titolo *Beatrice*, tramandato dal giornalista Paolo Sighi in un servizio scritto nel novembre 1932 in occasione della vendita dell'opera alla Galleria Nazionale di Berlino, riacquista una sua ragion d'essere, in quanto fu con tutta probabilità suggerito dall'autore come chiave di lettura del quadro, anche se dubitiamo possa essere il titolo originale di un'opera che per la sua irrisolta sperimentalità rimase probabilmente senza titolo[17]. Beatrice, che potrebbe identificarsi con la donna avvolta nel manto, sostituisce infatti Virgilio alla

13. L'Afrodite Sosandra è citata anche da Dottori, che in modo assolutamente semplicistico la indica come "simbolo della donna casta" e ne fa una sorta di controfigura della madre dell'artista. Non è certamente questa la sede adatta a sviluppare la complessissima storia mitologica e iconografica dei simboli legati ad Afrodite, di cui col tempo si svilupparono due aspetti, quello della divinità celeste (Afrodite Urania) e terrena (Afrodite Pandemia). Ad ogni modo, di una castità di Afrodite non si può mai parlare in quanto proprio dea della sessualità e della generazione. Si può invece parlare della sua raffigurazione vestita, che è quella più arcaica ma non per questo meno legata all'eros, e sempre più nuda che è quella che si afferma a partire dal V e IV secolo. L'aspetto a cui ci riferiamo e che è quello da tenere più in considerazione nel nostro caso, anche perché ne tratta diffusamente Savinio nei suoi primi saggi su "Valori Plastici" è quello del disvelamento della verità/nudità della natura, legato alla stessa etimologia della parola in greco.

14. Si veda Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico, l'estetica del Classicismo e la tradizione antica* in *Giorgio De Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Paolo Baldacci, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp. 40-43.

15. *Ibidem*, per i riferimenti ai numerosi scritti di Savinio e de Chirico su questi concetti.

16. Su misticismo e ironia nell'arte metafisica vedi P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, l'estetica del Classicismo...*, cit., pp. 40-43.

17. Il titolo *Beatrice*, registrato da Sighi su "La Tribuna" del 9 novembre 1932 (p. 3: *I quadri dei dodici pittori moderni della Galleria Nazionale di Berlino*) non può che risalire a de Chirico e, in questo caso, non solo sarebbe una traccia importante ma confermerebbe l'interpretazione data nel testo. Ringrazio Nicol Mocchi per avermi fornito una scansione del breve articolo di Sighi.

2. Veduta di Fiesole di inizio Novecento. Si noti in alto alla congiunzione delle due colline il tipico torrino uguale a quello rappresentato nel quadro di de Chirico

3. Cartolina del 1901 con veduta del campanile della cattedrale di San Romolo di Fiesole dall'altro versante della valle sopra il Teatro romano

guida di Dante nel III Canto della *Commedia*, *Il Paradiso*, come interprete e mediatrice di visioni che il poeta tradurrà poi con procedimento mistico/mediato in poesia: "mirate la dottrina che s'asconde sotto il velame de li versi strani" (*Inf.*, IX, 63-64).

Prima di chiudere dobbiamo dedicare due parole alla figurina che sale sul colle, vestita d'azzurro e completamente ammantata come la donna in verde in primo piano, alla casa illuminata e al campanile. Si deve anzitutto escludere che la figurina rappresenti un uomo e, secondo me, anche che abbia un particolare significato. Io penso che l'intera ambientazione del quadro sia liberamente ispirata a una veduta di Fiesole (figg. 2 e 3) ripresa da San Domenico, come indica proprio l'inconfondibile torrino che svetta tra le due alture. In questo senso la si deve interpretare come un omaggio a Böcklin che proprio nella Villa Bellagio di San Domenico passò gli ultimi sei anni della sua vita. De Chirico, che non era mai stato a Fiesole, può

aver utilizzato una delle innumerevoli cartoline e vedute fotografiche di quel paesaggio tra i più famosi della Toscana.
Ambientare a Fiesole il primo tentativo pittorico di esprimere la *Stimmung* dell'autunno nietzschiano e di dare una rappresentazione simbolica dell'arte come disvelamento mistico di una realtà segreta significava ricordare in modo indiretto che il primo artista a rivelare attraverso il mito la misteriosa divinità della natura era stato il maestro di Basilea.
La casa illuminata ha la semplice funzione di ambientare la veduta sul far della sera (e non certamente all'alba) e la figurina è solo un contorno episodico. Ambedue sono anche una digressione parzialmente depistante, come le case abbarbicate alla roccia su cui era incatenato Prometeo nell'omonimo quadro del 1908, o il cane e le piccole e quasi inspiegabili figure alate in corsa lungo il sentiero.

Paolo Baldacci

Datazione e lettura dei manoscritti parigini

I manoscritti teorici[1]

Vengono generalmente indicati col nome di "manoscritti parigini" un insieme di testi di vario argomento, sostanzialmente composti da un gruppo di riflessioni filosofico teoriche e da una serie di frammenti lirici e poetici in versi o in prosa, scritti a mano, per lo più a penna, ma talvolta anche a matita, su fogli eterogenei – pagine di quaderno strappate con vari tipi di quadrettature, fogli protocollo a righe, carte da lettera o fogli di carta da disegno divisi in due parti – che Giorgio de Chirico, partendo per l'Italia a fine maggio del 1915 e convinto che la guerra sarebbe stata breve, lasciò insieme a un consistente numero di quadri e disegni nel suo atelier di rue Campagne-Première 9 a Montparnasse. Nell'immediato dopoguerra, drammaticamente bisognoso di denaro e per evitare che la padrona dello studio, il cui affitto non veniva pagato da tempo, si impadronisse di ogni cosa o addirittura distruggesse quanto egli vi aveva lasciato, de Chirico pregò Giuseppe Ungaretti, che si trovava a Parigi e che abitava nello stesso stabile, di mettere in salvo quadri e carte e successivamente di venderli. Ungaretti, che nel suo minuscolo alloggio non aveva spazio a sufficienza, pregò l'amico e scrittore Jean Paulhan, anch'egli residente in quel falansterio per artisti squattrinati, di prenderli in consegna, e verso la fine del 1921 lo incaricò di venderli, per espressa richiesta di de Chirico, per l'irrisoria cifra totale di mille Franchi[2] nella cerchia dei suoi amici letterati e poeti gravitanti attorno alla rivista "Littérature", i soli sicuri estimatori su cui Giorgio potesse allora contare per quel tipo di opere. Fu così che André Breton, Paul Éluard e Jean Paulhan stesso si impadronirono con una minima spesa di quadri disegni e documenti importantissimi della metafisica parigina[3]. La maggior parte dei manoscritti e dei disegni finirono nelle mani di Éluard e di Paulhan, qualche disegno e un manoscritto in proprietà di Breton.

I testi appartenenti a Jean Paulhan furono pubblicati, per quanto riguarda i componimenti lirici e poetici, da Jean-Charles Vegliante nel 1981, e l'unico scritto teorico, *Méditations d'un peintre*, da Eliane Formentelli nel catalogo dell'esposizione *De Chirico* tenutasi al Musée National d'Art Moderne dal 24 febbraio al 25 aprile del 1983[4].

Paul Éluard, invece, nel corso degli anni vendette o regalò alcuni disegni, ma ne conservò il gruppo più cospicuo insieme a tutti i manoscritti rilegandoli, assieme alla monografia del 1919 di "Valori Plastici" e al catalogo

1. Una seconda nota sarà prossimamente dedicata a individuare nei limiti del possibile gli elementi che possono consentire una datazione dei testi lirici e poetici.

2. Il potere d'acquisto di mille FF nel dicembre 1921 era pari a circa 10/12.000 euro di oggi. I quadri lasciati nell'atelier erano da un minimo di 9 a un massimo di 15 (anche di grandi dimensioni).

3. Alice Ensabella, *La Mètaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan*, "Ligeia. Dossier sur l'Art", anno XXXIII, n. 177-180, gennaio-giugno 2020, Editions Ligeia, Paris 2020, pp. 160-176.

4. Giorgio de Chirico, *Poèmes / Poesie*, présentés par Jean-Charles Vegliante, Solin, Paris 1981; Eliane Formentelli, *Méditations d'un peintre* in *De Chirico*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 24 febbraio-25 aprile 1983) a cura di William Rubin, Wieland Schmied e Jean Clair, Centre Georges Pompidou, Paris 1983, pp. 247-248.

dell'esposizione del 1922 da Paul Guillaume, in un piccolo volume col suo ex libris che nel 1936 vendette a Picasso. Il carnet con tutto questo materiale ritornò alla luce dopo la morte dell'artista catalano, in occasione del passaggio "en dation" allo Stato francese di quella parte della sua eredità che venne a costituire il Musée Picasso di Parigi. Nel 1984 Maurizio Fagiolo, con una breve introduzione di Marie-Laure Bernadac, pubblicò i testi e i disegni nei "Cahiers du Musée National d'Art Moderne"[5].

Prima di queste date, James Thrall Soby era riuscito ad includere senza molto ordine la traduzione inglese di alcuni pezzi salienti sia dei manoscritti Éluard-Picasso sia di quelli Paulhan nella sua monografia del 1955 e Wieland Schmied ne aveva dato una scelta antologica in tedesco nella raccolta *Wir Metaphysiker. Gasammelte Schriften*, edita a Berlino da Propyläen nel 1973. Ma fu sostanzialmente solo dal 1983-1984 che questi testi importantissimi entrarono in modo non marginale negli studi volti a definire il preciso apporto di de Chirico alla rivoluzione artistica che investì l'arte del XX secolo alle soglie della Grande guerra.

Dopo il 1984 si succedono tre differenti edizioni dei manoscritti parigini di de Chirico. La prima è quella di Maurizio Fagiolo per Einaudi del 1985, nell'ambito di una completa raccolta con brevi apparati e commenti degli scritti editi e inediti compresi tra il 1911 e il 1943[6]. La seconda consiste in un piccolo manuale di testi metafisici con brevi commenti curato da Giovani Lista nel 1994, comprendente solo i manoscritti teorici del 1911-1913 e la traduzione francese di cinque articoli pubblicati da de Chirico tra il 1918 e il 1919[7]. La terza edizione, curata da Andrea Cortellessa nel 2008 per Bompiani[8] è infarcita di numerosi errori e non condotta con criteri di scientificità[9].

Le due raccolte di Fagiolo e di Lista sono ordinate diversamente e hanno scopi differenti.

Lista ha cercato di produrre un manualetto informativo di facile lettura dando un ordine logico cronologico ai testi teorici, numerati da I a XV[10], e facendoli seguire da alcuni scritti pubblicati nel 1918-1919. Con scelta piuttosto discutibile ha escluso dalla sua raccolta sia i frammenti lirico poetici sia, ancora più inspiegabilmente, gli scritti sull'arte metafisica usciti su "Valori Plastici" nel 1919. Per quanto riguarda i manoscritti, il suo ordinamento, più vicino alla reale cronologica dei testi, ha reso il libro facilmente utilizzabile tanto che io stesso ho per anni preferito seguire la sua numerazione.

La raccolta di Fagiolo ha un'impostazione più rigorosamente filologica. Vi sono pubblicati sia i testi teorici sia quelli lirico poetici, dando la priorità ai manoscritti Éluard-Picasso (d'ora in poi E/P), numerati in numeri romani[11] nell'ordine non cronologico in cui sono incollati nel quaderno del fondo conservato al Musée Picasso, e facendo seguire i manoscritti di proprietà Jean Paulhan (d'ora in poi JP) teorici e lirici. Infine, la raccolta di Fagiolo comprende, separato dagli altri e non numerato, un manoscritto appartenente ad André Breton, che lo pubblicò nel 1954, e che può essere grosso modo qualificato come teorico.

Il progresso delle ricerche nell'ultimo trentennio non ha ampliato il numero degli scritti teorici conosciuti del periodo parigino, ma ha sicuramente creato le condizioni per una datazione molto più precisa dei testi già noti.

Questo saggio di catalogazione prende in esame i contenuti e i riferimenti interni dei vari testi teorici nell'intento di arrivare sia a una datazione assoluta più precisa possibile sia a una cronologia relativa più coerente di quelle finora proposte[12]. Non ho preso in considerazione il testo più vecchio sulla mostra delle opere di Andrea del Castagno perché è già precisamente datato 25 maggio 1911 e non presenta contenuti teorici, e ho invece incluso quello di provenienza Breton, che è in stretto rapporto coi manoscritti sulla rivelazione. Inoltre ho considerato come un unico testo i due manoscritti Fagiolo X*a* e X*b* (Lista XII, XIII) che i precedenti editori, pur avendone intuito e mes-

5. Marie-Laure Bernadac, *Le carnet de De Chirico du musée Picasso* e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico à Paris, 1911-1914*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 13, 1984, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, rispettivamente pp. 44-46 e pp. 47-73.

6. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi editore, Torino 1985. D'ora in avanti Fagiolo.

7. Giorgio de Chirico, *L'Art métaphysique*, Textes réunis et présentés par Giovanni Lista, L'Échoppe, Paris 1994. D'ora in avanti Lista.

8. Giorgio de Chirico, *Scritti/1. Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani 2008.

9. Sulla pessima edizione di Andrea Cortellessa e sulla muraglia difensiva e censoria eretta dal potere giornalistico editoriale contro ogni possibilità di critica, si veda: Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Il divieto di critica. Il caso dell'edizione Bompiani degli* Scritti *di Giorgio de Chirico* [insieme alle due recensioni concordate nel 2009 con "L'Indice dei libri" e con la rivista "Paragone", ma mai pubblicate], in www.archivioartemetafisica.org, la sezione *Opinioni* in data 01.05.2010.

10. Il testo XI è tuttavia creato abusivamente estrapolando alcune parole da un coacervo di esercizi linguistici, come spiego più avanti.

11. La numerazione di Fagiolo esclude tuttavia il testo sulla mostra di Andrea del Castagno, pubblicato all'inizio.

12. La cronologia, sia relativa sia assoluta, a cui mi sono attenuto in tutti i miei precedenti scritti era quella, sufficientemente logica e attendibile, stabilita da Giovanni Lista, che tuttavia può essere oggi sensibilmente migliorata e corretta.

so in evidenza le caratteristiche unitarie, avevano preferito pubblicare separatamente.
Dopo aver riflettuto a lungo sull'ordinamento logico da dare a questo lavoro mi sono risolto a disporre i vari scritti già nella sequenza cronologica definitiva che ritengo giusta fornendone di volta in volta le motivazioni.
I testi sono stati divisi in due gruppi: il primo databile tra ottobre 1911 e i primi di aprile del 1912; il secondo tra maggio del 1912 e la fine dell'anno. Restano fuori da questa suddivisione due brevi pezzi che una volta si pensava facessero parte del manoscritto sul sentimento della preistoria (l'ultimo dei testi teorici di de Chirico), ma che in realtà non hanno con esso alcun rapporto. Li ho quindi estrapolati e collocati in un *Addendum* al secondo gruppo in quanto uno porta la data del 15 giugno 1913 e l'altro potrebbe appartenere all'inizio dello stesso anno se non alla fine del 1912.
L'ordine logico/cronologico dei testi è indicato con lettere alfabetiche maiuscole progressive che comprendono i due frammenti posti nell'*Addendum* (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O), segue l'indicazione abbreviata della provenienza (E/P = Éluard Picasso; JP = Jean Paulhan; AB = André Breton) e – solo per i manoscritti E/P – quella numerica del foglio su cui si trova il testo in oggetto e l'indicazione alfabetica delle due facciate (a = *recto* / b = *verso*), intendendo per recto la facciata cronologicamente più vecchia e per verso quella più recente. La progressione numerica rispecchia l'ordine in cui i fogli sono o erano[13] incollati nel taccuino E/P, mentre l'indicazione a/b delle facciate non segue l'ordine di lettura del taccuino E/P ma il nostro ordine logico/cronologico[14]. Di ogni manoscritto si dà un riassunto o una traduzione. Ho scelto il riassunto, inserendo talvolta qualche pezzo originale tradotto, quando ritenevo che la forma abbreviata fosse più adatta a rendere il senso generale del testo (per esempio nel caso del manoscritto C), oppure quando, come nel caso del manoscritto L, lo scritto si presentava come un adattamento di testi precedenti.

1. Manoscritti databili tra metà autunno 1911 e inizio aprile 1912

Una visione d'insieme del contenuto di questo gruppo di manoscritti permette di separare tematicamente una prima sezione con brevi note di carattere filosofico e morale (su ottimismo e pessimismo, la vita e la morte, religione e filosofia), da una seconda che procede verso riflessioni di carattere artistico sull'impressionismo e sulla pittura "di sensazione", sull'inadeguatezza della musica rispetto alla pittura per esprimere certe sensazioni, sul fenomeno della rivelazione e su quelle che devono essere le caratteristiche, non eclatanti né appariscenti, dei dipinti "profondi" (termine che de Chirico usa regolarmente nei manoscritti per indicare le opere che poi prenderanno il nome di "metafisiche"[15]). Queste due sezioni sono associate dal fatto che le note afferenti alla prima (cioè quelle filosofico morali) si trovano per lo più, cancellate da tratti incrociati di matita o di penna, sul retro dei fogli che contengono le riflessioni artistiche. È pertanto naturale pensare che le note filosofiche precedano quelle artistiche, che non sono cancellate e furono in parte riutilizzate per scrivere il testo riassuntivo finale dell'autunno 1912 intitolato *Meditations d'un peintre*. La relativa anzianità di questo gruppo è confermata dal fatto che alcuni fogli contengono esercizi linguistici di francese, di inglese, greco e latino, probabilmente riferibili ai primi mesi trascorsi a Parigi.

13. Alcuni fogli infatti sono stati staccati per motivi di conservazione o restauro.

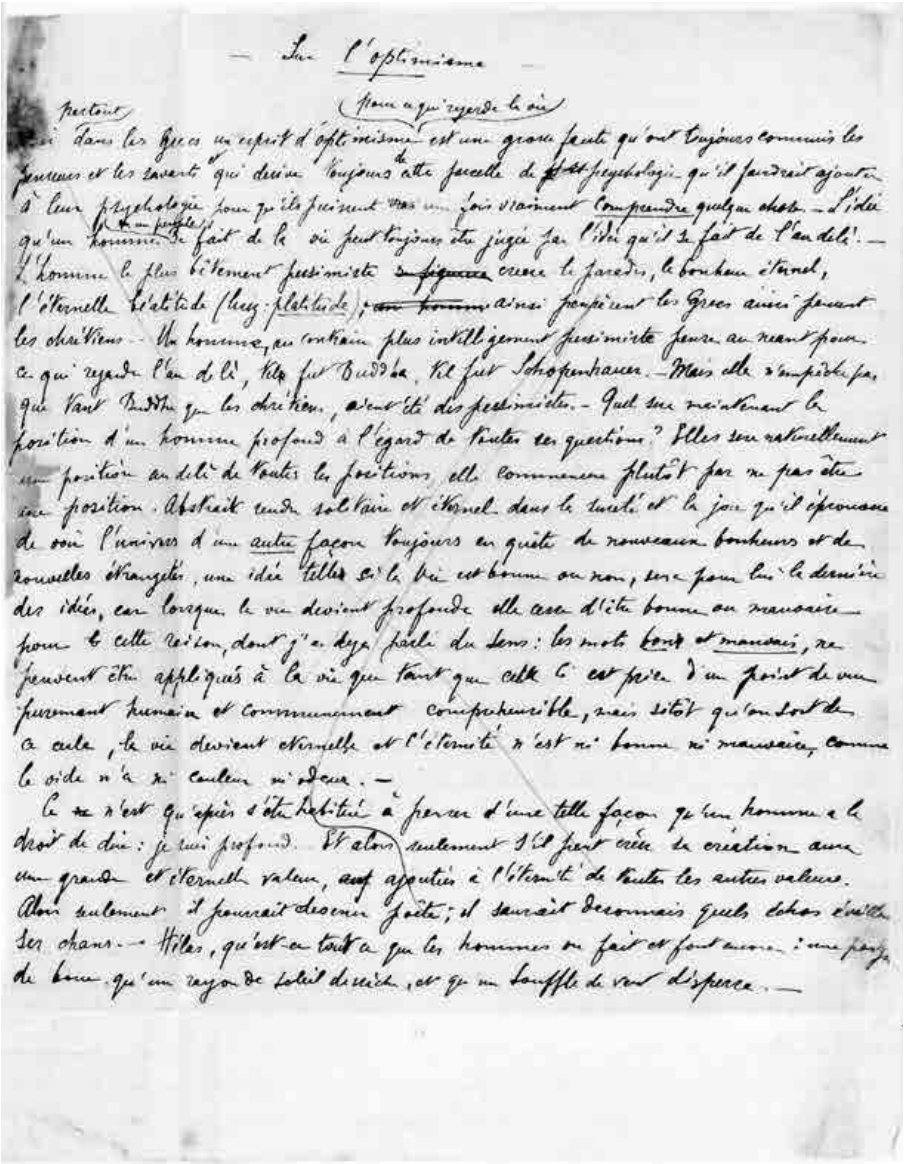
14. Spesso, infatti, nel taccuino E/P i fogli sono rilegati o incollati in modo che le facciate più recenti risultano venire prima di quelle più vecchie.

15. Si vedano soprattutto i manoscritti C p. 18, E p. 19, H p. 22, I p. 25, J p.26, K p. 28 e il riassunto di p. 31.

Testi di carattere filosofico generale in ordine logico progressivo

Ho raggruppato in questa sezione i testi di argomento filosofico generale legandoli in ordine logico per argomenti: dalle riflessioni su ottimismo e pessimismo, sull'aldilà, sulla vita e la morte, fino a quelle sul valore relativo della religione e della filosofia e sul fondamento nichilistico della prima fase metafisica, in cui si afferma l'impossibilità di ogni fede religiosa e di ogni forma di trascendenza per concludere che enigma e mistero si trovano solo nel mondo fisico e nella materia. Caratteristica comune di questi testi è di essere stati tutti cancellati con tratti obliqui incrociati di matita o di penna. Le cancellature non sono tuttavia tali da impedire la lettura e sembrano piuttosto destinate a scartare questi appunti come inutili nella fase in cui de Chirico riordinò le sue note per trarne una versione finale. Infatti nessun passo di questi testi è stato riutilizzato per il manoscritto definitivo redatto tra ottobre e dicembre del 1912 e intitolato *Méditations d'un peintre.* A causa di una sicura precedenza logica di questi scritti rispetto a quelli che si trovano sul retro dei medesimi fogli e che furono invece rifusi in *Méditations d'un peintre*, ritengo di poter datare queste tre facciate a dopo il rientro di de Chirico da Vichy nel momento in cui si rimise al lavoro eseguendo il ritratto della madre e gli ultimi dipinti coi temi nietzschiani (autunno del 1911).

A) Foglio E/P 2a (facciata anteriore del Foglio E/P 2b, a quadretti, scritta a penna e biffata a matita).
Fagiolo III (Lista VIII) – titolo: *Sur l'optimisme*, in alto al centre.
Datazione proposta: **ottobre-dicembre 1911**



— Sur l'optimisme —

(pour ce qui regarde la vie)

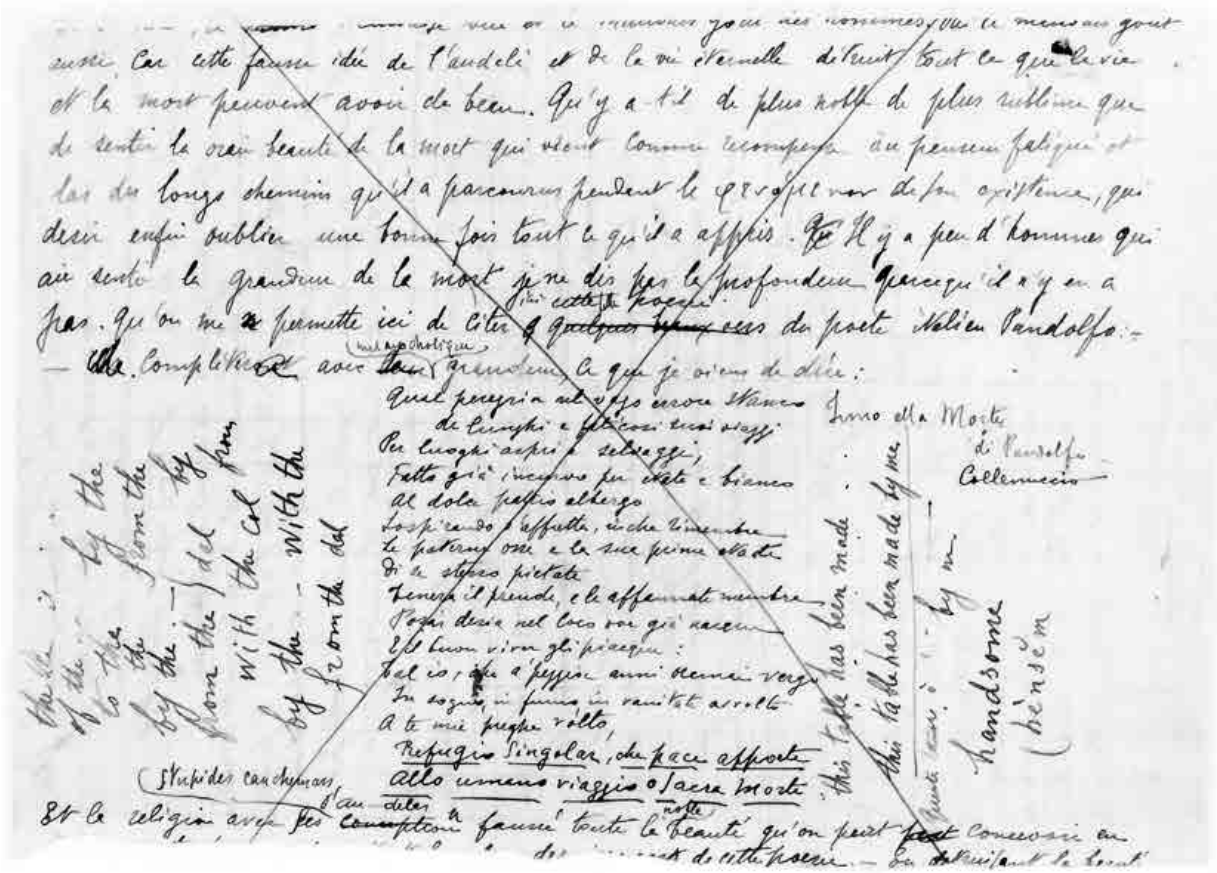
Voir dans les Grecs un esprit d'optimisme est une grosse faute qu'ont toujours commis les penseurs et les savants qui disent toujours cette bêtise de psychologie qu'il faudrait ajouter à leur psychologie pour qu'ils puissent vraiment comprendre quelque chose. — L'idée qu'un homme (ou un peuple) se fait de la vie peut toujours être jugée par l'idée qu'il se fait de l'au delà. — L'homme le plus intelligemment pessimiste ~~se figure~~ crée le paradis, le bonheur éternel, l'éternelle béatitude (Seligkeit), ~~un homme~~ ainsi pensaient les Grecs ainsi pensent les chrétiens. — Un homme au contraire plus intelligemment pessimiste pense au néant pour ce qui regarde l'au delà, tel fut Buddha, tel fut Schopenhauer. — Mais elle s'empêche pas que tant Buddha que les chrétiens, aient été des pessimistes. — Quel sens maintenant la position d'un homme profond à l'égard de toutes ces questions? Elles sont naturellement une position au delà de toutes les positions, elle commence plutôt par ne pas être une position. Abstrait rendu solitaire et éternel dans la tristesse et la joie qu'il éprouve de voir l'univers d'une autre façon toujours en quête de nouveaux bonheurs et de nouvelles étrangetés, une idée telle si la vie est bonne ou non, sera pour lui la dernière des idées, car lorsque la vie devient profonde elle cesse d'être bonne ou mauvaise — pour la cette raison, dont j'ai déjà parlé du sens: les mots bon et mauvais, ne peuvent être appliqués à la vie que tant que celle-ci est prise d'un point de vue purement humain et communément compréhensible, mais sitôt qu'on sort de cela, la vie devient éternelle et l'éternité n'est ni bonne ni mauvaise, comme le vide n'a ni couleur ni odeur. —

Ce ne n'est qu'après s'être habitué à penser d'une telle façon qu'un homme a le droit de dire: je suis profond. Et alors seulement s'il peut créer de création aura une grande et éternelle valeur, ~~ajoutée~~ ajoutée à l'éternité de toutes les autres valeurs. Alors seulement il pourrait devenir poète; il saurait désormais quels dehors d'où ses chants. — Hélas, qu'est-ce tout ce que les hommes ont fait et font encore: une page de bonne, qu'un rayon de soleil divin, et qu'un souffle de vent d'espace. —

Riassunto. È un errore ritenere i Greci ottimisti riguardo alla vita. L'idea che un uomo o un popolo si fa della vita si può giudicare da quella che si fa dell'aldilà. L'uomo più stupidamente pessimista si creerà l'idea del paradiso, dell'eterna felicità: così pensarono i Greci e i cristiani. Un uomo più intelligentemente pessimista, per quanto riguarda l'aldilà penserà al nulla. Ma quale sarà la posizione di un uomo profondo riguardo a tutto ciò? Sarà una posizione al di là di tutte le posizioni, cioè una non-posizione. L'artista che raggiunge una tale profondità di pensiero diviene un solitario, si astrae dal mondo ed entra in una dimensione eterna per la sicurezza e la felicità che gli vengono dal "vedere l'universo in un *altro* modo", dallo scoprire nuove gioie e nuovi misteri in una vita che ha il sapore dell'eternità e nella quale non trovano posto i concetti di *buono* o *cattivo*, "perché l'eternità non è né buona né cattiva, come il vuoto non ha né colore né odore". Solo dopo essersi abituato a pensare in questo modo un uomo potrà dire di essere profondo. E solo allora la sua creazione potrà avere un valore eterno. Allora soltanto potrà divenire poeta.

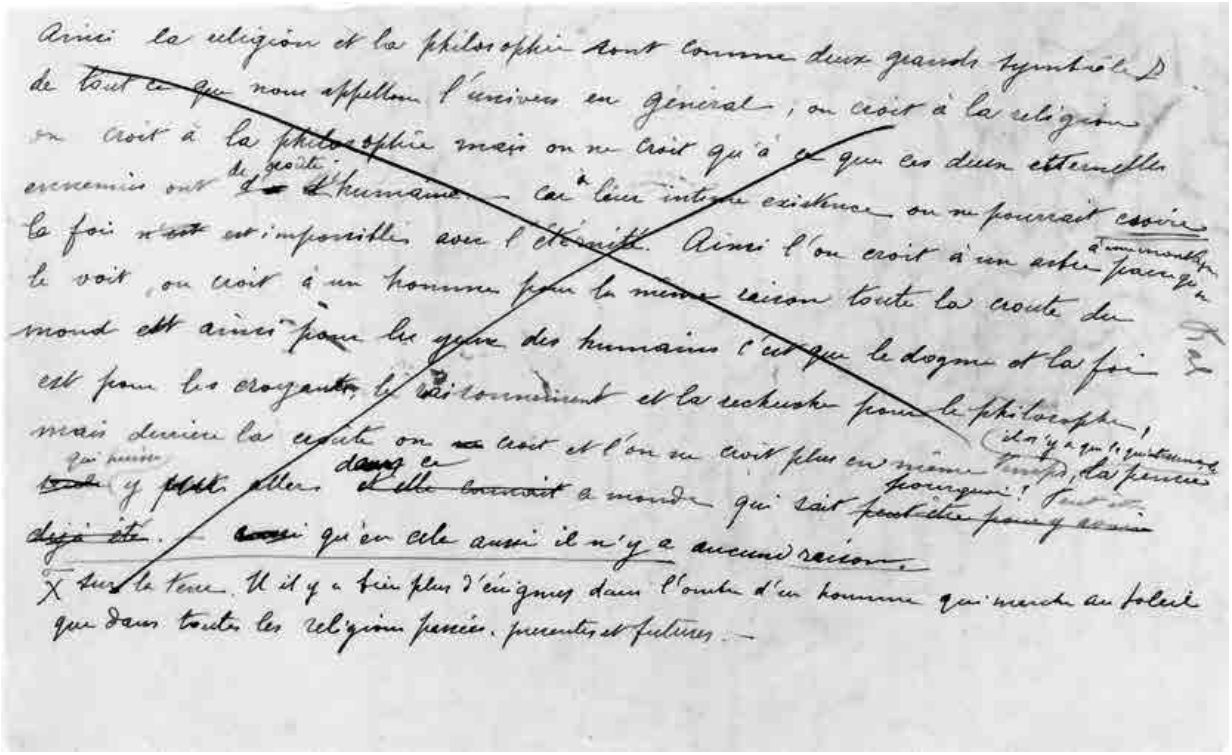
B) Foglio E/P 4a (facciata anteriore del Foglio E/P 4b. Testo scritto a penna su un foglio di quaderno a riquadri rettangolari posto in senso orizzontale e successivamente cancellato con due tratti di penna incrociati. La trascrizione della poesia di Pandolfo Collenuccio occupava la parte centrale del foglio. Dopo la cancellatura, gli spazi ai lati della poesia sono stati usati per esercizi di inglese).
Fagiolo VII (Lista V) – Senza titolo (*incipit*: *La lâcheté, la mainmise oui et le mauvais gout des hommmes...*).
Datazione proposta: **ottobre-dicembre 1911**

Riassunto. La falsa idea dell'aldilà e della vita eterna è di cattivo gusto perché distrugge tutto ciò che la vita e la morte possono avere di bello. Cos'è più nobile e sublime che sentire la bellezza della morte che giunge come ricompensa al pensatore stanco del lungo cammino percorso durante il *fenomeno* della sua esistenza e che desidera finalmente dimenticare tutto ciò che ha appreso. Pochi uomini hanno sentito la grandezza della morte, non la sua profondità perché di profondità non ce n'è. Segue la trascrizione dell'*Inno alla morte* di Pandolfo Collenuccio (1444-1504).



C) Foglio E/P 3a (facciata anteriore del Foglio E/P 3b scritta tenendo il foglio in orizzontale. Testo cancellato con due tratti di penna).
Fagiolo IV (Lista III) – Senza titolo (*incipit*: *Ainsi la religion et la philosophie...*).
Datazione proposta: **ottobre-dicembre 1911**

Riassunto. Religione e filosofia sono come due grandi simboli di ciò che chiamiamo l'universo. Crediamo alla religione e alla filosofia ma solo a ciò che queste due eterne nemiche hanno di "crosta umana". Credere alla loro intima esistenza è impossibile: la fede non può coesistere con l'eternità. Ciò che noi vediamo è solo la "crosta" del mondo (si crede a un albero, a una montagna, a un uomo perché si "vedono"); la crosta del mondo è per gli uomini ciò che il dogma o la fede sono per i credenti, qualcosa che non si discute, ma quando si va oltre la crosta la fiducia in ciò che appare viene meno: si crede e non si crede nello stesso tempo. Si capisce che oltre la crosta dell'apparenza vi è il vuoto e probabilmente nessuna *ragione.*
"Sulla terra. Vi sono molti più enigmi nell'ombra d'un uomo che cammina sotto il sole che in tutte le religioni passate, presenti e future".



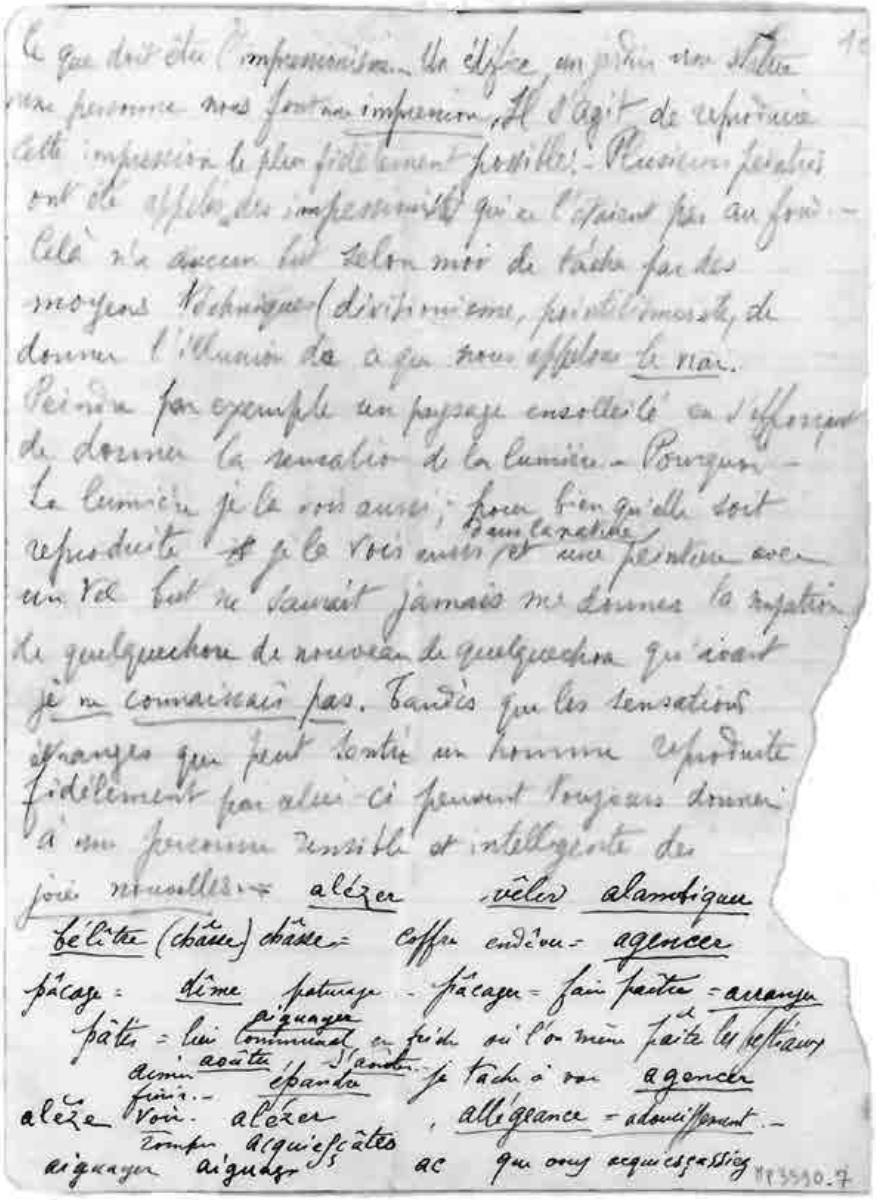
Testi di carattere teorico e artistico in ordine logico progressivo

In questa sezione sono raccolti sei testi di una pagina ciascuno, contrassegnati con le lettere D/E/F/G/H/I, l'ultimo dei quali comprende sulla stessa facciata due brevi scritti di argomento diverso. Tre di questi testi (E, F, I) sono stati scritti utilizzando il retro dei **Fogli E/P 2a**, **3a**, **4a** contenenti gli argomenti di carattere filosofico generale poi barrati e scartati che abbiamo messo nella prima sezione. Altri due testi (D, H) si trovano sul **Foglio E/P 1a** e sul **Foglio E/P 6a** (il retro di questi due fogli è occupato nel primo caso – Foglio E/P 1b – da un disegno databile all'inverno 1911-1912, e nel secondo caso – Foglio E/P 6b – da una fittissima serie di esercizi e trascrizioni a cui abbiamo dedicato un commento). Infine abbiamo inserito in questo gruppo, contrassegnandolo con la lettera G, il testo di provenienza Breton intitolato *Proteo*, pubblicato da Fagiolo e non da Lista, che è in chiaro rapporto con i due testi E e F sulla rivelazione.
I testi, riassunti, commentati e se necessario tradotti, iniziano con osservazioni sulla pittura impressionista (compreso il postimpressionismo di Cézanne) e proseguono col confronto tra il metodo impressionista e il metodo della "rivelazione", capace di far percepire sensazioni prima sconosciute. Descrivono poi la differenza tra le immagini che provocano la rivelazione e le immagini che l'artista trasfigura nella creazione pittorica, tra le quali vi è lo stesso rapporto di somiglian-

za e differenza che vi è tra il sogno e la realtà. Per la prima volta de Chirico parla della necessità che la pittura rappresenti non la realtà visibile di un soggetto ma la sua "realtà metafisica". Infine viene dichiarata l'inadeguatezza della musica dei suoni ad esprimere certe sensazioni paragonata alla musica "non udibile" che si sprigiona dalla composizione lineare e geometrica di un quadro "profondo". L'ultimo scritto in ordine logico tratta delle caratteristiche "non appariscenti" del quadro "profondo" e si conclude con una nota su un dipinto di Van Gogh che ci permette di datare il testo tra febbraio e l'inizio di aprile del 1912. La datazione che ho assegnato a questi sei testi è dunque sostanzialmente compresa nell'inverno 1911-1912. Il termine *ante quem* in assoluto è il 12 aprile perché il giorno 13 il quadro di Van Gogh di cui de Chirico parla nel testo che ritengo ultimo della serie fu venduto e non fu più visibile nella galleria Bernheim-Jeune.

D) Foglio E/P 1a (scritto a matita su un foglio di quaderno a bordo rosso. Nella parte inferiore del foglio, per circa 1/3 dello spazio, vi sono esercizi di francese a penna).
Fagiolo I (Lista VI) – Titolo: *Ce que doit être l'impressionnisme*, scritto a matita all'inizio della prima riga.
Datazione proposta: **inverno 1911-1912**

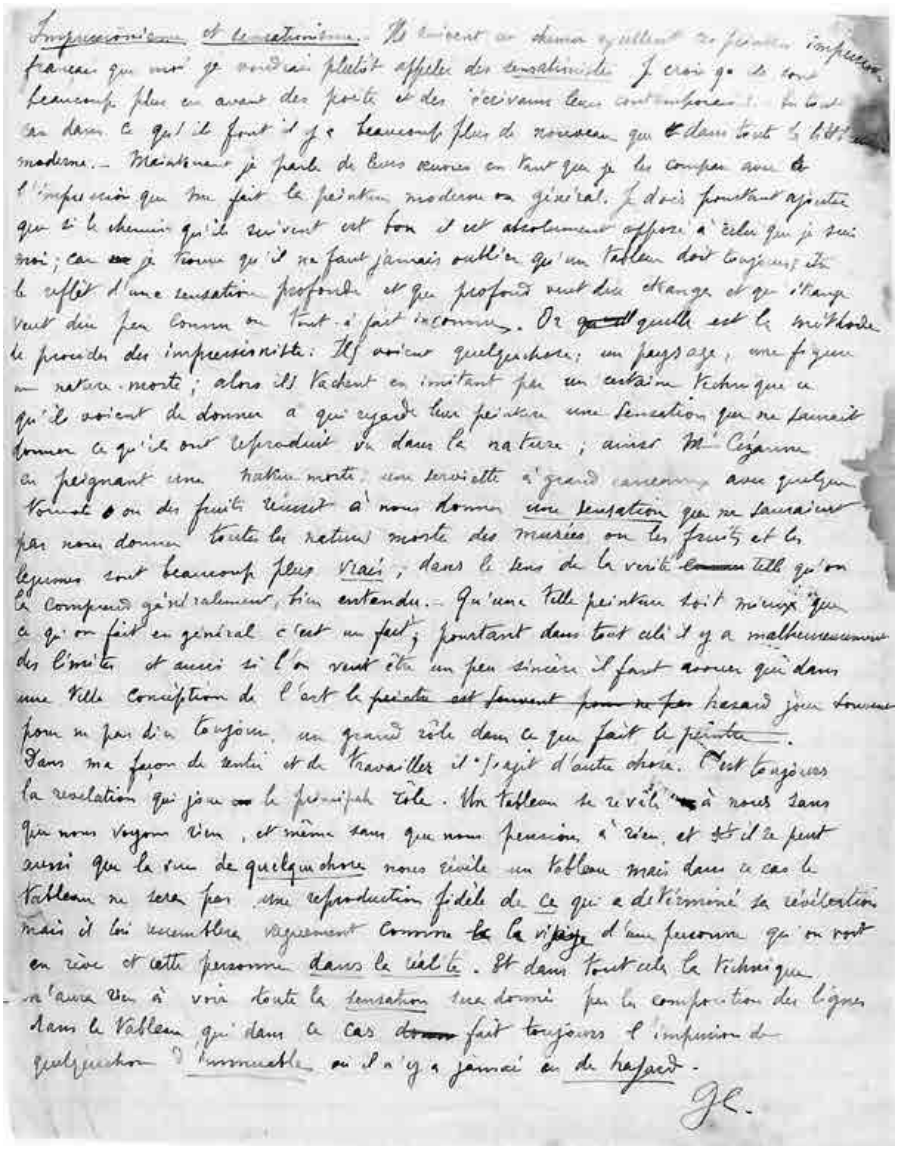
Riassunto. Un edificio, un giardino, una statua, ci comunicano un'impressione. Il pittore impressionista vuole riprodurre quel che vede il più fedelmente possibile, ma questo non vuol dire comunicare un'impressione. Non ha alcun senso cercare con mezzi tecnici di dare l'illusione del vero. Cercare di dare l'impressione della luce. Perché? La luce la vedo anche in natura e un dipinto che abbia questo scopo non mi darà mai la sensazione di qualcosa di nuovo, di qualcosa che prima non conoscevo. Invece riprodurre fedelmente le sensazioni strane che un uomo può provare darà sempre delle *gioie nuove* a una persona sensibile e intelligente.



Foglio E/P 1b (retro del precedente, disegno a matita con statua equestre e giardino sul fondo, aiuole e prospettiva con grandi finestre in primo piano, forse ispirato a una visita a Versailles). Databile inverno 1911-1912.

E) Foglio E/P 2b (scritto a penna sul retro del Foglio E/P 2a – *Sur l'optimisme* – e firmato alla fine col monogramma minuscolo "gc.").
Fagiolo II (Lista VII) – Titolo: *Impressionnisme et sensationnisme*, sottolineato all'inizio della prima riga.
Datazione proposta: inverno 1911-1912

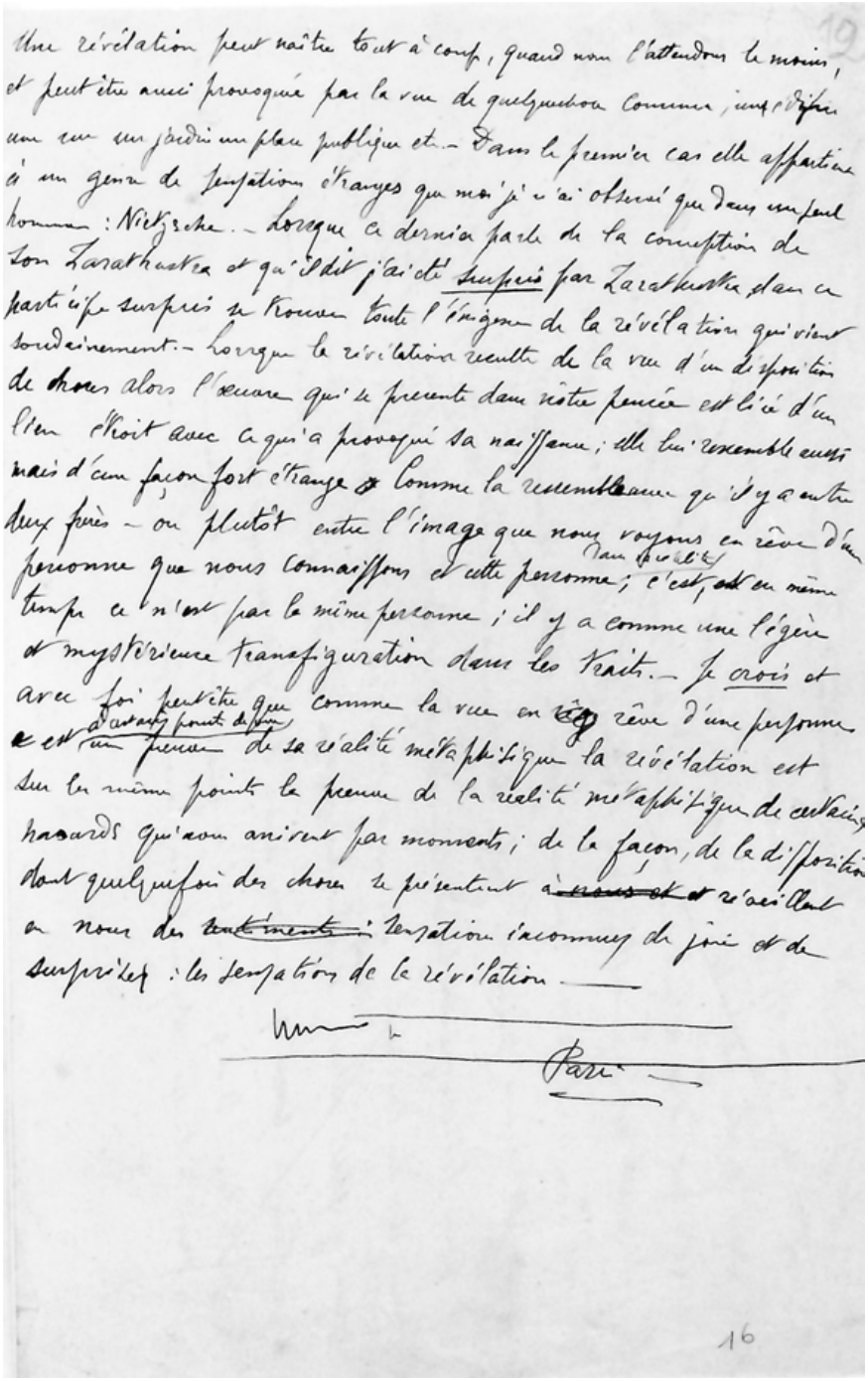
Riassunto. I pittori impressionisti francesi, che vorrei piuttosto chiamare *sensazionisti*, sono molto più avanzati rispetto ai poeti e agli scrittori loro contemporanei. Devo tuttavia dire che la via che essi seguono è del tutto opposta alla mia. Io penso infatti che un quadro debba sempre essere il riflesso di una sensazione profonda, e che profondo significa strano, poco comune o del tutto sconosciuto. Il metodo degli impressionisti è quello di riprodurre ciò che vedono in natura con una particolare tecnica capace di dare a chi guarda il quadro una sensazione che la cosa vista in natura non potrebbe dare. Per esempio, Cézanne quando dipinge una natura morta su una tovaglia a quadretti riesce a darci una sensazione che non ci sanno dare tutte le altre nature morte dei musei, in cui frutta e legumi sono molto più *veri*, nel senso comune di verità. Che tale pittura sia migliore di ciò che in generale si fa è un dato di fatto, ma ad essere sinceri in questa concezione dell'arte il caso gioca sempre un ruolo. Per me invece è sempre la rivelazione ad avere il ruolo principale. Un quadro si rivela a noi senza che noi vediamo nulla, e senza che pensiamo a nulla, ma può anche accadere che sia la vista di qualcosa a rivelarci un quadro. In questo caso però esso non sarà una riproduzione fedele di ciò che ha determinato la rivelazione ma gli assomiglierà vagamente come il viso di una persona che si vede in sogno e questa persona nella realtà. In tutto ciò la tecnica non avrà nulla a che vedere, tutta la sensazione sarà data dalla composizione delle linee nel quadro, che daranno l'impressione di qualcosa di immutabile dove non vi è mai stata casualità.



Nota. Il manoscritto E e il successivo manoscritto F sono di grande importanza perché de Chirico per la prima volta fa uso di osservazioni che riflettono ciò che scrive Schopenhauer sulle immagini oniriche e sulla distinzione tra realtà e sogno nel quinto paragrafo del primo libro del *Mondo come volontà e come rappresentazione*[16]. Sia il sogno sia la realtà visibile sono per Schopenhauer solo rappresentazioni della mente, ma il sogno è per de Chirico la prova (manoscritto F) della realtà metafisica di una persona o di un oggetto. Nel manoscritto L, *Méditations d'un peintre*, Schopenhauer sarà esplicitamente chiamato in causa a proposito della meccanica della rivelazione.

16. Schopenhauer ne tratta anche nel *Saggio sulle visioni di spiriti*, contenuto in *Parerga e paralipomena*, tomo I, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1981.

F) Foglio E/P 3b (scritto a penna sul retro del Foglio E/P 3a – *Ainsi la religion et la philosophie...* – tenendo il foglio in verticale).
Fagiolo V (Lista II) – Senza titolo (*incipit*: *Une révélation peut naitre tout à coup...*).
Datazione proposta: **inverno 1911-1912**, logicamente successivo e anche più completo rispetto ai due pezzi precedenti.



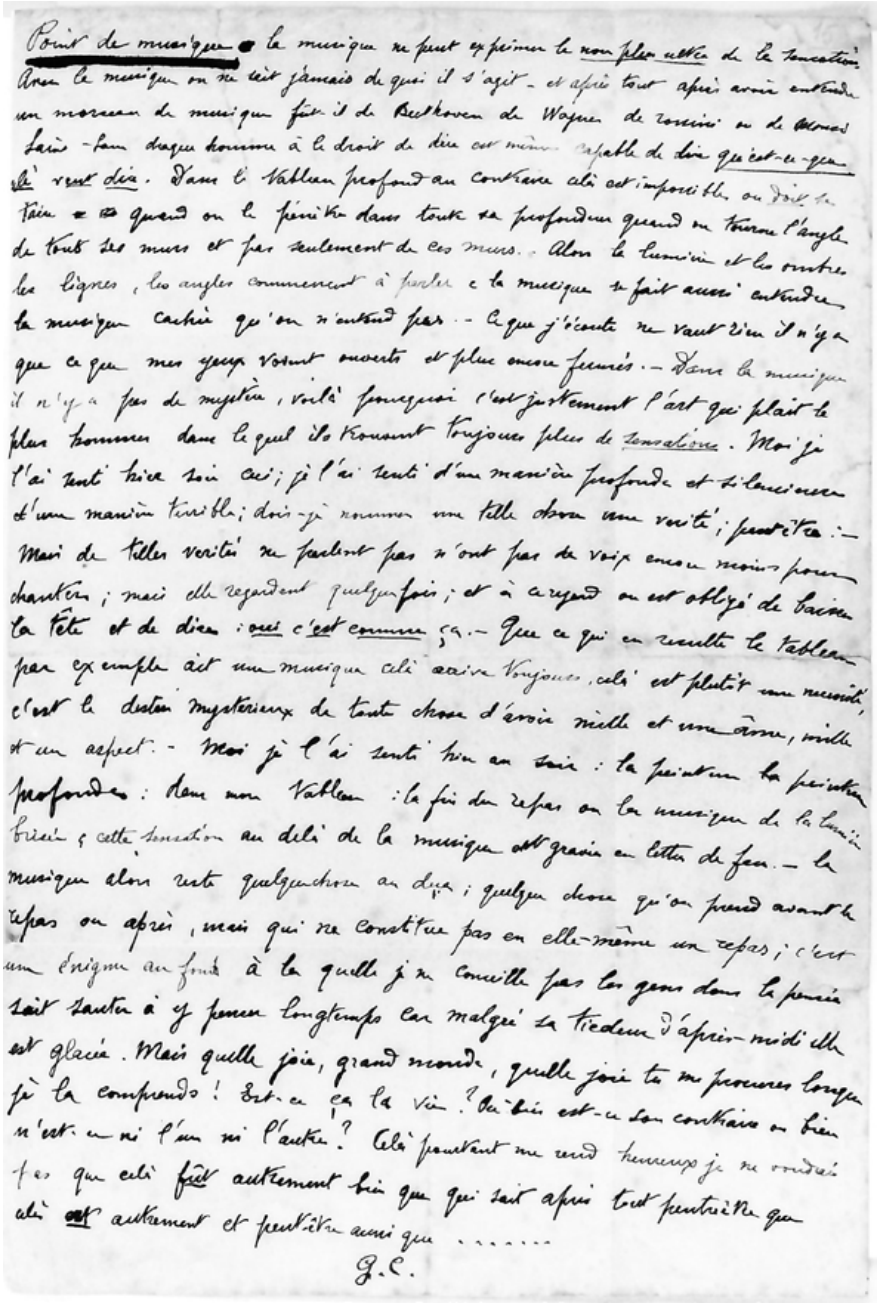
Traduzione. "Una rivelazione può nascere all'improvviso, quando meno ce l'attendiamo, e può essere anche provocata dalla vista di qualche cosa come un edificio, una strada, un giardino, una pubblica piazza ecc. – Nel primo caso essa appartiene a un genere di sensazioni strane che io ho osservato in un solo uomo: Nietzsche. – Quando quest'ultimo parla della concezione del suo Zarathustra e dice: fui *sorpreso* da Zarathustra, in quel participio sorpreso si trova tutto l'enigma della rivelazione che arriva all'improvviso. – Quando la rivelazione risulta dalla vista di una [certa] disposizione di cose, allora l'opera che si presenta nel nostro pensiero è legata da uno stretto legame con ciò che ha provocato la sua nascita; essa gli assomiglia anche, ma in un modo molto strano. Come la somiglianza che c'è tra due fratelli – o piuttosto tra l'immagine che noi vediamo in sogno di una persona che conosciamo e questa persona nella realtà; è e nello stesso tempo non è la stessa persona; vi è come una leggera e misteriosa trasfigurazione nei tratti. – Io *credo*, e con fede, che forse come la visione in sogno di una persona è, sotto certi punti di vista, una prova della sua realtà metafisica, la rivelazione è sotto gli stessi aspetti la prova della realtà metafisica di certi eventi casuali che ci capitano in [alcuni] momenti; del modo, della disposizione in cui talvolta delle cose ci si presentano e risvegliano in noi sensazioni sconosciute di gioia e di sorpresa: le sensazioni della rivelazione".
Vedi nota al manoscritto E.

G) Frammento AB (non si conosce l'aspetto esterno di questo manoscritto, appartenuto ad André Breton e pubblicato in Id., *L'art et l'occultisme*, Paris 1954, p.120.).
Fagiolo p. 40 - Titolo: *Protée.*
Datazione proposta: **inverno 1911-1912**. Il frammento si collega per un verso alla descrizione dei momenti più sconvolgenti e sovrumani del fenomeno della rivelazione, e per altri versi ai passi iniziali del successivo manoscritto K (maggio-giugno 1912), dove una voce interna avverte l'artista che il risultato a cui è giunto non è quello giusto. Per alcuni accenti è anche vicino al manoscritto M sul sentimento della preistoria (la statua di un dio sconosciuto, la colonna scossa sul plinto ecc.). Ritengo tuttavia che l'aspetto più interessante del brano sia il paragone mitologico del "Proteo che dorme in noi", che in quanto divinità cangiante e, appunto, proteiforme, ha una relazione diretta con il polimorfismo della realtà di cui si parla nel manoscritto successivo *Point de musique*: dietro ogni aspetto se ne cela un altro e un altro ancora, perché "è il destino misterioso di tutte le cose avere mille e un'anima, mille e un aspetto". Propendo quindi per una datazione all'inverno 1911-1912.

Traduzione. "Proteo - Spesso dormono in noi delle forze, dei canti e delle occulte passioni. Mescolati alla vita degli uomini noi lavoriamo, persino creiamo come già si è creato. Una felicità ci invade. E tuttavia non siamo felici. Con insistenza una voce ci sussurra ad ogni istante: Non è questo. – E all'improvviso un attimo, un pensiero, una coincidenza che si rivela a noi con la rapidità del lampo ci scuote, ci getta di fronte a noi stessi come ai piedi della statua di un dio sconosciuto. Come il tremito della terra scuote la colonna sul suo plinto, noi trasaliamo fin nel fondo delle nostre viscere. E gettiamo allora sulle cose degli sguardi storditi. È il *momento.* Il Proteo che dormiva in noi ha aperto gli occhi. E diciamo ciò che si doveva dire. Quelle scosse sono per noi quello che erano per il profeta glauco i lacci e la tortura"[17].

17. Proteo è una figura della mitologia greca di origine fenicia, divinità marina capace di predire il futuro e di assumere i più diversi aspetti per sottrarsi alla cattura. I lacci e la tortura si riferiscono a un episodio dell'Odissea, poi oggetto di un perduto dramma satiresco di Eschilo, in cui si narra di Menelao che approdato nell'isola di Faro davanti alla foce del Nilo, dove il dio usualmente abitava, riuscì dopo un'aspra lotta a catturare e imprigionare Proteo costringendolo, prima di liberarlo, a rivelargli il suo futuro.

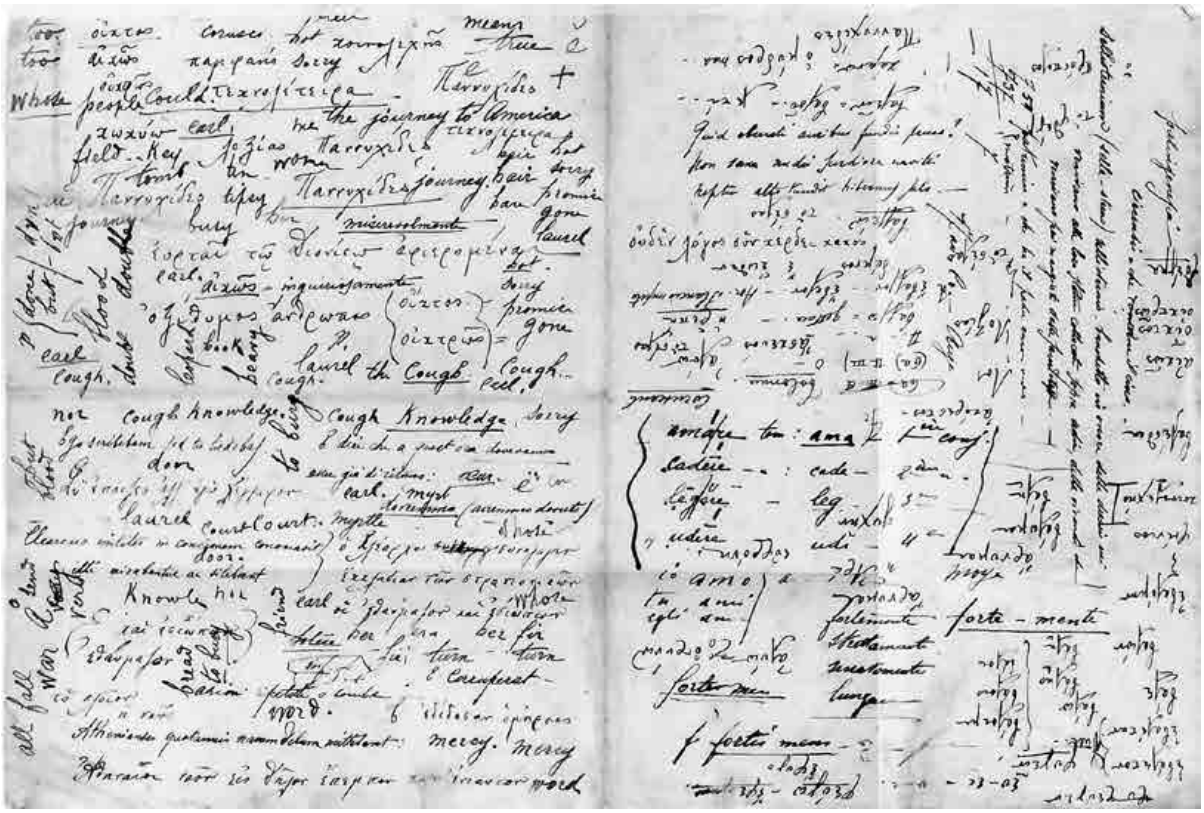
H) Foglio E/P 6a (testo scritto a penna su un grande foglio bianco di carta da lettera successivamente piegato in due per tracciarvi diversi appunti e note sul retro, vedi sotto).
Fagiolo IX (Lista X) – Titolo: *Point de musique*, sottolineato con un tratto molto spesso all'inizio della prima riga. Firmato alla fine col monogramma "G.C."
Datazione proposta: **inverno 1911-1912.** L'idea che l'arte musicale non fosse adatta ad esprimere certe sensazioni e soprattutto a rendere percepibile la "realtà metafisica" del mondo e degli oggetti si afferma in de Chirico verso la fine del 1910 e l'inizio del 1911, rafforzandosi dopo il fallimento del concerto di Alberto a Monaco (23 gennaio 1911). Il manoscritto risale sicuramente all'inverno 1911-1912 e può essere logicamente collocato subito dopo le descrizioni del fenomeno della rivelazione e le considerazioni sulla differenza tra "realtà metafisica" e realtà naturale.



Point de musique. La musique ne peut exprimer le non plus ultra de la sensation. Avec la musique on ne sait jamais de quoi il s'agit – et après tout après avoir entendu un morceau de musique fût-il de Beethoven de Wagner de Rossini ou de Mozart bien-sûr chaque homme à le droit de dire ce même capable de dire qu'est-ce que celà veut dire. Dans le tableau profond au contraire celà est impossible on doit se taire ~~a~~ quand on le pénètre dans toute sa profondeur quand on trouve l'angle de tous ses murs et pas seulement de ces murs. Alors la lumière et les ombres les lignes, les angles commencent à parler et la musique se fait aussi entendre la musique cachée qu'on n'entend pas. – Ce que j'écoute ne vaut rien il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et plus encore fermés. – Dans la musique il n'y a pas de mystère, voilà pourquoi c'est justement l'art qui plaît le plus hommes dans lequel ils trouvent toujours plus de sensations. Moi je l'ai senti bien sûr ici; je l'ai senti d'une manière profonde et silencieuse d'une manière terrible; dois-je nommer une telle chose une vérité; peut-être :– Mais de telles vérités ne parlent pas n'ont pas de voix encore moins pour chanter; mais elle regardent quelquefois; et à ce regard on est obligé de baisser la tête et de dire : oui c'est comme ça. – Que ce qui en résulte le tableau par exemple ait une musique celà arrive toujours, celà est plutôt une nécessité, c'est le destin mystérieux de toute chose d'avoir mille et une âme, mille et un aspect. – Moi je l'ai senti bien en soie : la peinture la peinture profonde : dans mon tableau : la fin du repas ou la musique de la lumière brûle ; cette sensation au delà de la musique est gravée en lettres de feu. – La musique alors reste quelque chose au dire ; quelque chose qu'on prend avant le repas ou après, mais qui ne constitue pas en elle-même un repas ; c'est une énigme au fond à laquelle je ne conseille pas les gens dans la pensée saut sauter à y penser longtemps car malgré la tiédeur d'après-midi elle est glacée. Mais quelle joie, grand monde, quelle joie tu me procures lorsque je la comprends ! Est-ce ça la vie ? Celà est-ce son contraire ou bien n'est-ce ni l'un ni l'autre ? Celà pourtant me rend heureux je ne voudrais pas que celà fût autrement bien que qui sait après tout peut-être que celà est autrement et peut-être aussi que .....

G.C.

Riassunto. La musica non può esprimere il massimo della sensazione. Chiunque, dopo aver ascoltato della musica può domandarsi che significato abbia. Nella musica non c'è mistero. Nel quadro profondo, invece, la luce e le ombre, le linee e gli angoli sprigionano una musica nascosta che non si sente. "Ciò che ascolto non ha nessun valore, non vi è altro che ciò che i miei occhi vedono, aperti e ancora di più chiusi". Che il quadro profondo abbia una musica succede sempre, è una necessità, avere mille e un'anima e mille e un aspetto è il destino misterioso di ogni cosa. [Il testo è denso di digressioni liriche non sempre chiarissime, come se l'autore parlasse più a sé stesso che ad altri. Le ultime dodici righe, l'ultima delle quali rimane sospesa con sette puntini, sono di interpretazione non facile. In sostanza de Chirico afferma che la pittura profonda dà una sensazione "al di là della musica", che la musica è qualcosa che si prende prima o dopo i pasti ma non è essa stessa un pasto. E tutto ciò è un enigma quasi irrisolvibile perché il pensiero si perde nell'impossibilità di scegliere].



Foglio E/P 6b (note e appunti di diverso tipo scritte a penna sulle due mezze facciate risultanti dalla piegatura del Foglio E/P 5a su cui figura il testo precedente).

Lista XI (Lista, p. 44, intitola abusivamente il testo "*Leopardi...*", dal termine inglese *leopard*, minuscolo, scritto insieme ad altre parole inglesi nel centro di una delle due mezze facciate, e ne trascrive a p. 76 solo qualche riga riguardo al rito del sellisternio).

Datazione proposta: le note tracciate sul foglio sono sicuramente successive al testo che figura sulla facciata *a*, dato che risultano essere state prese quando il foglio era già piegato in due mezze facciate. Non esistono elementi per una datazione assoluta e le due mezze facciate possono essere state riempite progressivamente in un lasso di tempo non ben definibile entro la primavera del 1912.

Nota sul contenuto. Le due mezze facciate contengono annotazioni di ogni tipo: parole, nomi e termini greci, spesso ricorrenti; parole e termini latini, frammenti poetici latini – tra i quali si possono identificare i versi 55-58 dell'Epòdo n. 17 di Orazio –, note etimologiche (per esempio sul termine rituale latino *Sellisternium*); parole rare italiane; esercizi di francese ed esercizi di inglese con note di pronuncia. Il tutto scritto senza una regola, a blocchetti di righe incastrati dall'alto in basso, dal basso in alto, da sinistra a destra e viceversa. Spesso le parole e i nomi sono ripetuti, talvolta hanno delle spiegazioni (per esempio: *patrimus*, che ha il padre ancora vivo). Oltre alla nota sul sellisternio[18], riveste un particolare interesse la trascrizione di tre versi dell'ultimo Epòdo di Orazio. Non solo perché si tratta della palinodia alla strega Canidia, uno dei componimenti più controversi e difficili da interpretare del poeta, ma perché dal primo Epòdo de Chirico trarrà, poco tempo dopo, la citazione conclusiva di uno dei manoscritti più importanti di quel periodo, mentre dal decimo viene il terzo e ultimo riferimento a Orazio che troviamo nei suoi scritti[19]. Ciò vuol dire che i suoi studi e le sue letture latine continuavano a Parigi e che egli aveva una certa familiarità col libro degli Epòdi (e non dimentichiamo che per Nietzsche Orazio era "tecnicamente" il più grande scrittore latino, capace di sfruttare al meglio le potenzialità semantiche della parola). Ecco dunque i versi trascritti da Hor. Ep. XVII, 55-58:

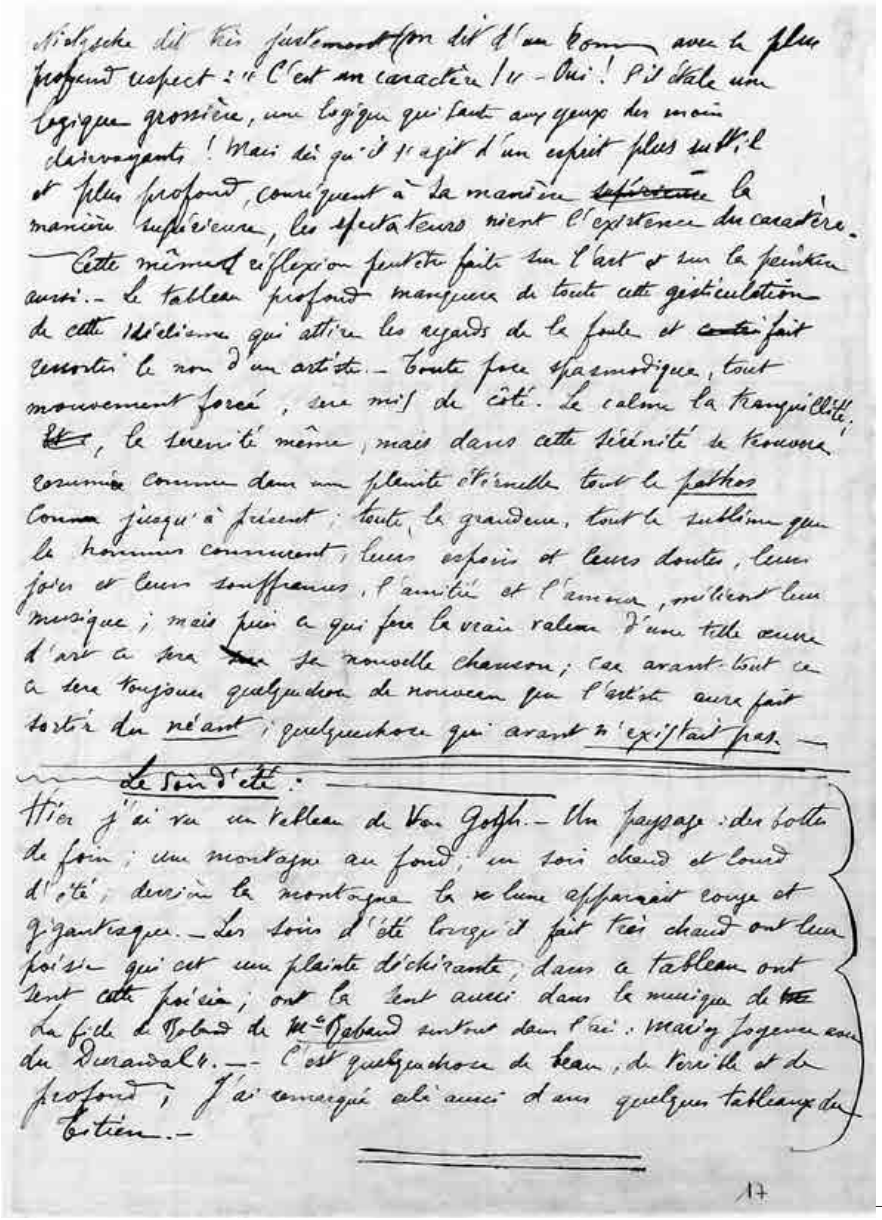
18. Il *Sellisternium* era un rito propiziatorio per divinità di sesso femminile: alle loro statue, poste sopra panche o sedili (*sellae*) venivano offerte delle vivande che erano poi mangiate dalle sacerdotesse. L'equivalente rito per divinità maschili si chiamava *Lectisternium* perché invece che su sedie le statue degli dei erano poste sdraiate su letti (*lectuli*).

19. Cfr. G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, cit., p. 232, recensione alla mostra di Ottone Rosai del dicembre 1920.

Quid obseratis auribus fundis preces?
Non saxa nudis surdiora navitis
Neptunus alto tundit hibernus salo.

È l'inizio dell'invettiva finale di Canidia contro Orazio che ne aveva ironicamente cercato il perdono; per tutta risposta la strega gli augura di arrivare a un tale punto di disperazione da desiderare la morte: "Perché rivolgi le tue preghiere a orecchie che non ascoltano? Non sono più sordi al navigante inerme gli scogli che Nettuno martella d'inverno in mare aperto".

I) Foglio E/P 4b (due brevi testi scritti a penna sul retro del Foglio E/P 4 posto in verticale. Sul recto posto in orizzontale si trova il manoscritto B).
Fagiolo VI (Lista IV) – Il primo testo non ha titolo (*incipit*: *Nietzsche dit très justement...*), il secondo testo, che occupa un terzo della pagina in basso, è intitolato *Le soir d'été*, sottolineato e separato con un tratto di penna dal testo precedente.
Datazione proposta: **10 marzo-12 aprile 1912**. Una datazione *ante quem* dei due testi è consentita dalla parte finale intitolata *Le Soir d'été*, nella quale de Chirico descrive un quadro di Van Gogh visto il giorno prima. Il dipinto descritto è *La moisson*, 1889, che fu esposto o comunque visibile da Bernheim-Jeune fino al 13 aprile del 1912, data in cui fu acquistato da Helene Kröller-Müller (Otterlo, Kröller-Müller Museum, inv. KM 107.656). De Chirico ebbe dunque la possibilità di vederlo o tra il 5 e il 24 febbraio, visitando la mostra dei Futuristi italiani che si teneva nella galleria secondaria di Bernheim-Jeune, o più probabilmente in un periodo che possiamo fissare tra il 10 marzo (giorno del suo rocambolesco rientro a Parigi dopo la diserzione e la fuga dalla Caserma Cernaia di Torino) e il 12 aprile[20]. Si deve escludere il periodo tra gli ultimi giorni di febbraio e il 10 marzo perché de Chirico, rintracciato a Parigi in febbraio dalle autorità militari italiane ricevette il giorno 29 l'ordine di presentarsi al distretto militare di Torino.


Nietzsche dit très justement: on dit d'un homme avec le plus profond respect: "C'est un caractère!" – Oui! Il dénote une logique grossière, une logique qui saute aux yeux des moins clairvoyants! Mais dès qu'il s'agit d'un esprit plus subtil et plus profond, conséquent à sa manière ~~supérieure~~ la manière supérieure, les spectateurs nient l'existence du caractère. — Cette même réflexion peut être faite sur l'art et sur la peinture aussi. – Le tableau profond manquera de toute cette gesticulation de cette idéalisme qui attire les regards de la foule et ~~contre~~ fait ressortir le nom d'un artiste. – Toute force spasmodique, tout mouvement forcé, sera mis de côté. Le calme la tranquillité, ~~et~~, la sérénité même, mais dans cette sérénité se trouvera consumée comme dans une plainte éternelle tout le pathos comme jusqu'à présent; toute la grandeur, tout le sublime que les hommes connaissent; leurs espoirs et leurs doutes, leurs joies et leurs souffrances, l'amitié et l'amour, mêlées leur musique; mais peu à peu la vraie valeur d'une telle œuvre d'art se fera ~~sa~~ sa nouvelle chanson; car avant-tout ce sera toujours quelque chose de nouveau que l'artiste aura fait sortir du néant; quelque chose qui avant n'existait pas. —

Le soir d'été.

Hier j'ai vu un tableau de Van Gogh. – Un paysage: des bottes de foin; une montagne au fond; un soir chaud et lourd d'été; dessiné la montagne la se lune apparaît rouge et gigantesque. – Les soirs d'été lorsqu'il fait très chaud ont leur poésie qui est une plainte déchirante; dans ce tableau ont sent cette poésie; ont la sent aussi dans la musique de ~~la~~ La fille de Jobard de Mc Jabard sentons dans l'air: Mais y joguerai avec du Dessandalt. — C'est quelque chose de beau, de terrible et de profond; j'ai remarqué celà aussi dans quelques tableaux du Titien. –

17

Riassunto. De Chirico esordisce citando l'aforisma 182 di *Aurora*, in cui Nietzsche afferma che se un uomo è di spirito grossolano viene ritenuto una

20. All'inizio di aprile sono documentati i suoi incontri pomeridiani con Dimitri Pikionis proprio nella zona attorno alla chiesa della Madeleine, dove si trovavano Bernheim e le maggiori gallerie: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 2 (*Il* Mistero italiano, *Torino, Arianna e gli* Enigmi sabaudi. *Marzo 1912-ottobre 1913*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2020, pp. 23-24 (edizioni italiana e edizione inglese).

persona di carattere, mentre se è più sottile e più profondo gli si nega di avere carattere. Lo stesso si può dire della pittura. Il quadro profondo non deve avere nulla di quell'appariscente e forzato idealismo che attira lo sguardo della folla e rende noto il nome di un artista. Sarà invece calmo e sereno, ma in quella serenità si dovrà sentire tutto il *pathos* finora conosciuto, tutta la grandezza e il sublime sperimentato dagli uomini. Le speranze, i dubbi, le gioie e i dolori, l'amicizia e l'amore mescoleranno la loro musica, ma infine ciò che costituirà il valore di una tale opera d'arte sarà il suo canto nuovo: qualcosa che l'artista avrà fatto scaturire *dal nulla*, qualcosa che prima *non esisteva*. Nella parte finale intitolata *Le soir d'été* de Chirico descrive il dipinto di Van Gogh *La moisson* visto il giorno prima e nota che in quel quadro si sentiva come in uno straziante lamento tutta la poesia di certe sere molto calde d'estate: qualcosa di bello, di terribile e di profondo che ha potuto notare anche in alcuni quadri di Tiziano.

2. Manoscritti databili tra maggio e dicembre 1912

Questo gruppo comprende i manoscritti più importanti in senso assoluto, che abbiamo contrassegnato come J/K/L/M. Sempre pubblicati come cinque testi distinti e separati[21], sono invece quattro perché il X*a* e X*b* di Fagiolo (XII e XIII di Lista) costituiscono, come si vedrà, un testo unitario (il nostro K) scritto sulle due metà separate di un unico foglio, corredate, alla fine di ogni metà, da uno schizzo di autoritratto[22]. Il primo testo (J), costituito da due brevi pezzi contro il primitivismo naïf e contro il goticismo naturalistico dell'arte francese, è databile, in base a riferimenti interni, all'incirca tra maggio e giugno del 1912. Il secondo testo (K) occupa, insieme con gli schizzi di autoritratti, il fronte e il retro di due mezzi fogli piuttosto grandi (31,2 x 20,9 cm) risultanti dalla divisione in due parti di un foglio di carta da disegno di 31,2 x 42 cm circa. Esso inizia descrivendo con grande precisione e ricchezza di dati il periodo milanese prima del viaggio a Roma e Firenze dell'ottobre 1909 con le prime rivelazioni, e prosegue definendo, anche con esempi e note di esperienze personali, quali doti di sensibilità siano necessarie all'artista e quali dovranno essere le caratteristiche della pittura del futuro. La parte finale del secondo foglio, con un chiaro riferimento poetico ad Arthur Rimbaud, consente di fissare un termine *post quem* al 20 aprile del 1912, data dell'edizione di Rimbaud del Mercure de France con la prefazione di Paul Claudel. L'unico sicuro termine *ante quem* è invece il manoscritto Paulhan *Méditations d'un peintre – Que pourrait être la peinture de l'avenir*, databile con sicurezza tra ottobre e dicembre 1912, che riprende con variazioni molti elementi del manoscritto K, oltre che rielaborare sinteticamente i manoscritti precedenti non biffati con tratti penna o di matita. Ritengo tuttavia logico distanziare i due testi finali L e M (*Que pourrait être la peinture de l'avenir e Le sentiment de la préhistoire*), sicuramente coevi e appena successivi al Salon d'Automne, dettati dalla sensazione che prima o poi gli sarebbe toccato di esporre pubblicamente le sue idee, da quelli che, come il manoscritto K, pur essendo più strutturati, hanno ancora molte caratteristiche della riflessione o dell'appunto personale. Non andrei pertanto oltre la fine di giugno nella datazione del testo K. Poco più di tre mesi dopo, mentre era in corso il Salon d'Automne de Chirico sentì invece il bisogno di riprendere e rielaborare i suoi appunti in un testo più ordinato e divulgabile, la cui seconda parte rimase tuttavia probabilmente incompiuta.

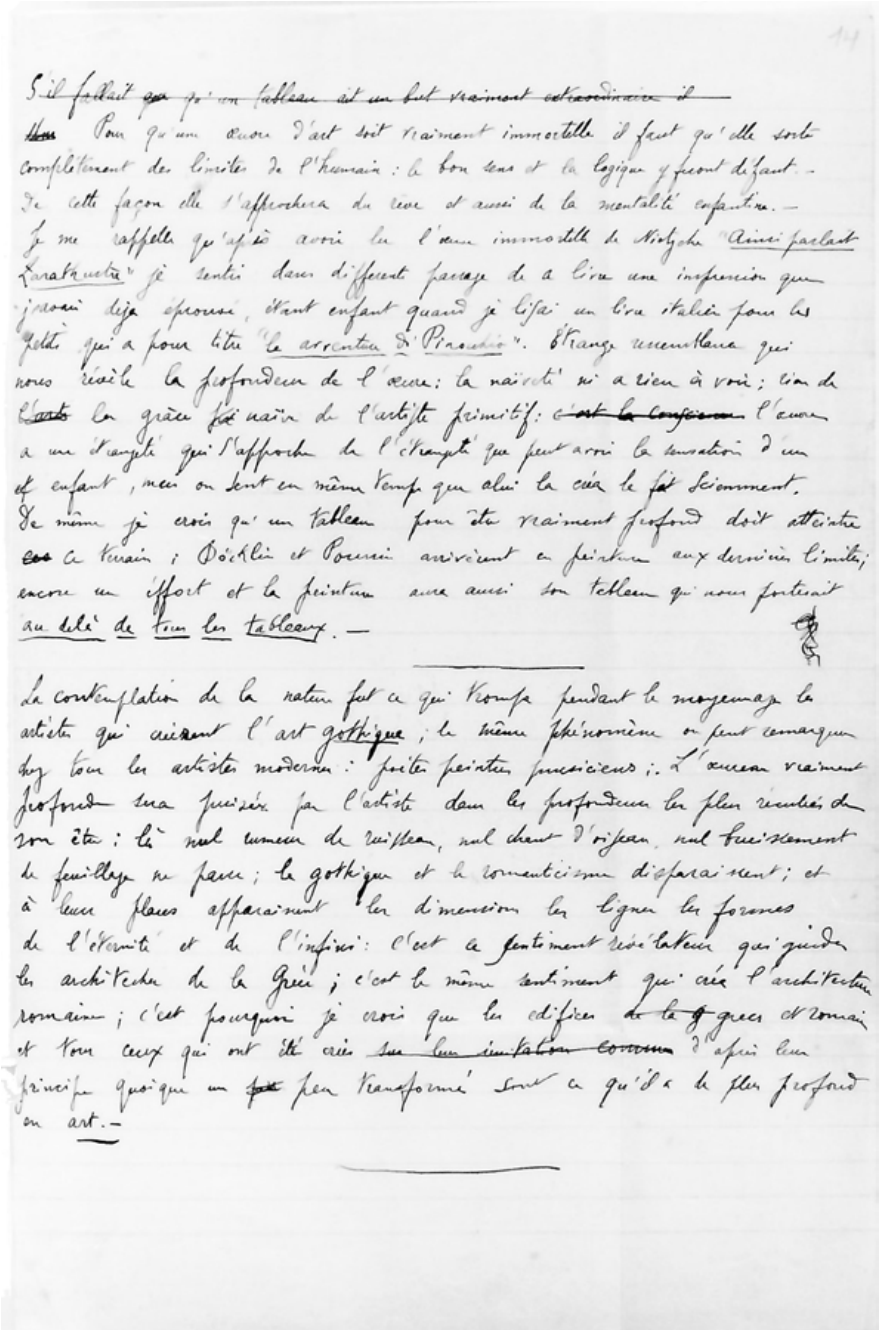
J) Foglio E/P 5 (due brevi testi scritti a penna, separati da un tratto orizzontale, sulla prima facciata di un foglio di carta protocollo a righe. La seconda facciata è vuota).
Fagiolo VIII (Lista IX) – Nessuno dei due brani ha un titolo (*incipit* del primo: *Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle...*; *incipit* del secondo: *La contemplation de la nature...*).
Datazione proposta: **maggio-giugno 1912**. Due elementi possono concorrere a datare questo doppio testo tra maggio e giugno del 1912. Da un lato de Chirico sembra nella prima parte reagire all'esaltazione del primitivismo naïf che aveva raggiunto i massimi livelli con la pubblicazione in maggio dell'Almanacco del Blaue Reiter dove figuravano ben sette riproduzioni di quadri del Doganiere Rousseau, dall'altro si può pensare a un collegamento tra la critica al naturalismo, che secondo de Chirico ispirava sia l'arte moderna francese (impressionismo) sia l'arte gotica, e il secondo articolo di Apollinaire col titolo *La peinture nouvelle* apparso, sempre in maggio, su "Les Soirées de Paris", nel quale il poeta e critico

21. Rispettivamente: Fagiolo 1985, manoscritti Éluard / Picasso VIII, X*a*, X*b*, XI, e Jean Paulhan, *Méditations d'un peintre – Que pourrait être la peinture de l'avenir*. Lista 1994, nn. IX, XII, XIII, XIV e XV.

22. Il carattere unitario dei due testi era già stato intuito sia da Fagiolo nella prima pubblicazione del 1984 sia da Lista nel 1994, ma non ben esplicitato né sufficientemente motivato.

paragonava la nuova fase cubista della pittura francese allo slancio gotico che aveva rappresentato, a suo dire, la vetta più alta dell'arte transalpina. Il testo di de Chirico, che rivendica la consapevole autonomia dell'apparente ingenuità metafisica e il primato dell'ispirazione architettonica greco-romana è nettamente controcorrente.

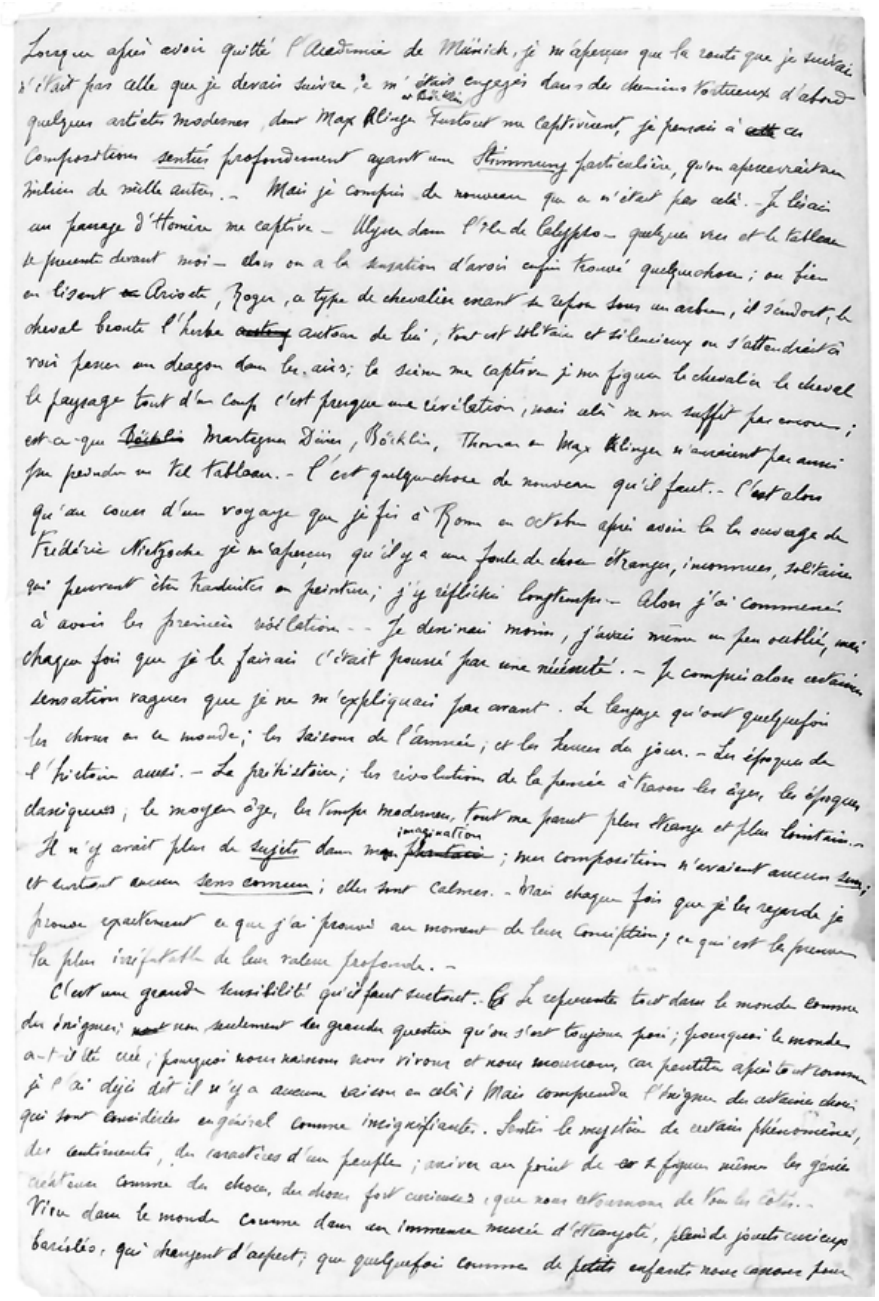
Traduzione. "Perché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che esca completamente dai limiti dell'umano: il buon senso e la logica vi mancheranno. Così si avvicinerà al sogno e anche alla mentalità infantile.
Ricordo che dopo aver letto l'opera immortale di Nietzsche *Così parlò Zaratustra* avvertii in vari passi di quel libro un'impressione che avevo già provato, da bambino, quando leggevo un libro italiano per i piccoli che si intitola *Le avventure di Pinocchio.*



Strana somiglianza che ci rivela la profondità dell'opera: l'ingenuità (naïveté) non c'entra niente; nulla della grazia naïve dell'artista primitivo: l'opera possiede una stranezza che si avvicina alla stranezza che può avere la sensazione di un bambino, ma nello stesso tempo si sente che chi l'ha creata lo ha fatto scientemente. Allo stesso modo, credo che un quadro, per essere veramente profondo debba raggiungere questo terreno; Böcklin e Poussin raggiunsero gli ultimi confini della pittura; ancora uno sforzo e la pittura avrà anche il quadro che ci porterà *al di là di tutti i quadri.* --
La contemplazione della natura fu ciò che ingannò nel medioevo gli artisti che crearono l'arte gotica; lo stesso fenomeno lo si può notare in tutti gli artisti moderni: poeti, pittori, musicisti.
L'opera veramente profonda affonderà invece le sue radici nel più remoto abisso dell'essere dell'artista. Là scompariranno ogni goticità e ogni romanticismo e al loro posto compariranno le linee e le forme dell'eternità e dell'infinito. Fu questo sentimento a guidare gli architetti della Grecia e di Roma, e per questo io credo che gli edifici greci e romani, e quelli creati secondo gli stessi principi, siano quello che c'è di più profondo in arte".

Nota: si veda nell'*Addendum* il testo N, in relazione strettissima con questo.

K) Fogli E/P 7 a/b e 8 a/b (si tratta di un unico testo scritto al recto e al verso di due fogli, rispettivamente di 31,2 x 20,9 e 31,2 x 20,8 cm, ottenuti tagliando in due parti una carta bianca spessa di 31,2 x 42 cm).
Fagiolo X*a*, X*b* (Lista XII, XIII) – Senza titolo (*incipit* del primo foglio: *Lorsque après avoir quitté l'Académie de Munich...*; *incipit* del secondo foglio: *Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art...*).
Datazione proposta: **maggio-giugno 1912.** La certezza che il testo del Foglio 7 preceda quello del Foglio 8 e ne costituisca la prima parte deriva, oltre che dal confronto fisico delle carte e dall'impaginazione dei due schizzi, da un attento esame della sequenza logica delle argomentazioni, che costituiscono un tutto omogeneo e coerente anche da un punto di vista linguistico. Dopo la descrizione, nel Foglio 7 facciata a, dell'effetto prodotto in lui dalle prime rivelazioni, de Chirico va a capo e inizia un nuovo periodo proponendo alcuni esempi di ciò che vuol dire introdotti da questa frase: *C'est une grande sensibilité qu'il faut surtout* [...]. Terminate le esemplificazioni, lo spazio restante della facciata b è occupato dallo schizzo di un autoritratto nel vano di una finestra, e l'*incipit* del Foglio 8 – *Ce qu'il faut surtout c'est débarasser l'art* [...] – si presenta anche linguisticamente come il proseguimento delle argomentazioni precedenti confermando la successione logica che abbiamo proposto. La datazione *post quem* del manoscritto si deduce invece dalla frase finale che precede la citazione dei versi iniziali del primo Epòdo di Orazio: "L'Arcade *romaine* est une fatalité; elle a une voix qui parle en énigmes pleines d'une poésie étrangement romaine, d'ombres sur des vieux murs et une musique curieuse, profondément bleue comme ces vers d'Horace: quelque chose de l'après-midi au bord de la mer." (la sottolineatura è mia: "L'Arcata *romana* è una fatalità; essa ha una voce che parla per enigmi pieni di una poesia stranamente romana, di ombre su antiche mura e di una musica curiosa, profondamente blu come questi versi di Orazio: qualcosa come un pomeriggio sulla riva del mare."). La definizione cromatica, "profondamente blu", di una musica e dei versi di una poesia è un *unicum* assoluto in tutto ciò che de Chirico ha scritto nella sua vita, e a mio parere non può che venire dalla diretta impressione del più famoso e "illogico" brano poetico di Arthur Rimbaud, *Voyelles*, nel quale il poeta dava un "colore" ai suoni delle vocali e indicava le associazioni d'immagini che per lui si nascondevano in quei misteriosi rapporti. Giorgio, che aveva lasciato Firenze poco prima che Ardengo Soffici rendesse nota


Lorsque après avoir quitté l'Académie de Munich, je m'aperçus que la route que je suivais n'était pas celle que je devais suivre, je m'étais engagé dans des chemins tortueux d'abord quelques artistes modernes, dont Max Klinger surtout me captivaient, je pensais à cette composition sentier profondément ayant une Stimmung particulière, qu'on apercevait en filigrane de mille autres. – Mais je compris de nouveau que ce n'était pas celà. Je lisais un passage d'Homère me captive – Ulysse dans l'île de Calypso – quelques vers et le tableau se présente devant moi – dans on a la sensation d'avoir enfin trouvé quelquechose; ou bien en lisant Arioste, Roger, a type de chevalier ensant se repose sous un arbre, il s'endort, le cheval broute l'herbe autour de lui, tout est silencieux et tiède, on s'attendrait à voir passer un dragon dans les airs; la scène me captive je me figure le chevalier le cheval le paysage tout d'un coup c'est presque une révélation, mais celà ne me suffit pas encore; est-ce que Böcklin Marteyen Dürer, Böcklin, Thoma et Max Klinger n'auraient pas aussi fait pressentir ce tel tableau. – C'est quelquechose de nouveau qu'il faut. – C'est alors qu'au cours d'un voyage que je fis à Rome en octobre après avoir lu les ouvrages de Frédéric Nietzsche je m'aperçus qu'il y a une foule de choses étranges, inconnues, solitaires qui peuvent être traduites en peinture; j'y réfléchis longtemps – Alors j'ai commencé à avoir les premières révélations – Je devinais moins, j'avais même un peu oublié, mais chaque fois que je le faisais c'était poussé par une nécessité. – Je compris alors certaines sensations vagues que je ne m'expliquais pas avant. Le langage qu'ont quelquefois les choses en ce monde; les saisons de l'année; et les heures du jour. – Les époques de l'histoire aussi. – La préhistoire; les révolutions de la pensée à travers les âges, les époques classiques, le moyen âge, les temps modernes, tout me paraît plus étrange et plus lointain. – Il n'y avait plus de sujets dans ma ~~fantaisie~~ imagination; mes compositions n'avaient aucun sens; et surtout aucun sens commun; elles sont calmes. – Mais chaque fois que je les regarde je prouve exactement ce que j'ai prouvé au moment de leur conception; ce qui est la preuve la plus irréfutable de leur valeur profonde. –

C'est une grande sensibilité qu'il faut surtout. Et le représente tout dans le monde comme des énigmes; ~~non~~ non seulement les grandes questions qu'on s'est toujours posé; pourquoi le monde a-t-il été créé; pourquoi nous naissons nous vivons et nous mourons, car pensées après tout comme je l'ai déjà dit il n'y a aucune raison en celà; Mais comprendre l'énigme des certaines choses qui sont considérées en général comme insignifiantes. Sentir le mystère de certains phénomènes, des sentiments, des caractères d'un peuple; arriver au point de ~~se~~ se figurer même les genres certaines comme des choses, des choses fort curieuses, que nous observons de tous les côtés. – Vivre dans le monde comme dans un immense musée d'étrangeté, plein de joints curieux bizarres, qui changent d'aspect; que quelquefois comme de petits enfants nous cassons pour

al pubblico italiano nei "Quaderni della Voce" l'opera straordinaria di Rimbaud, lesse sicuramente questi versi a Parigi nell'edizione del Mercure de France uscita alla fine di aprile del 1912 (il finito di stampare è del 20 aprile)[23]:

> *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,*
> *Je dirais quelque jour vos naissances latentes:*
> *[...]*
> *O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,*
> *Silences traversés des Mondes et des Anges:*
> *- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !*

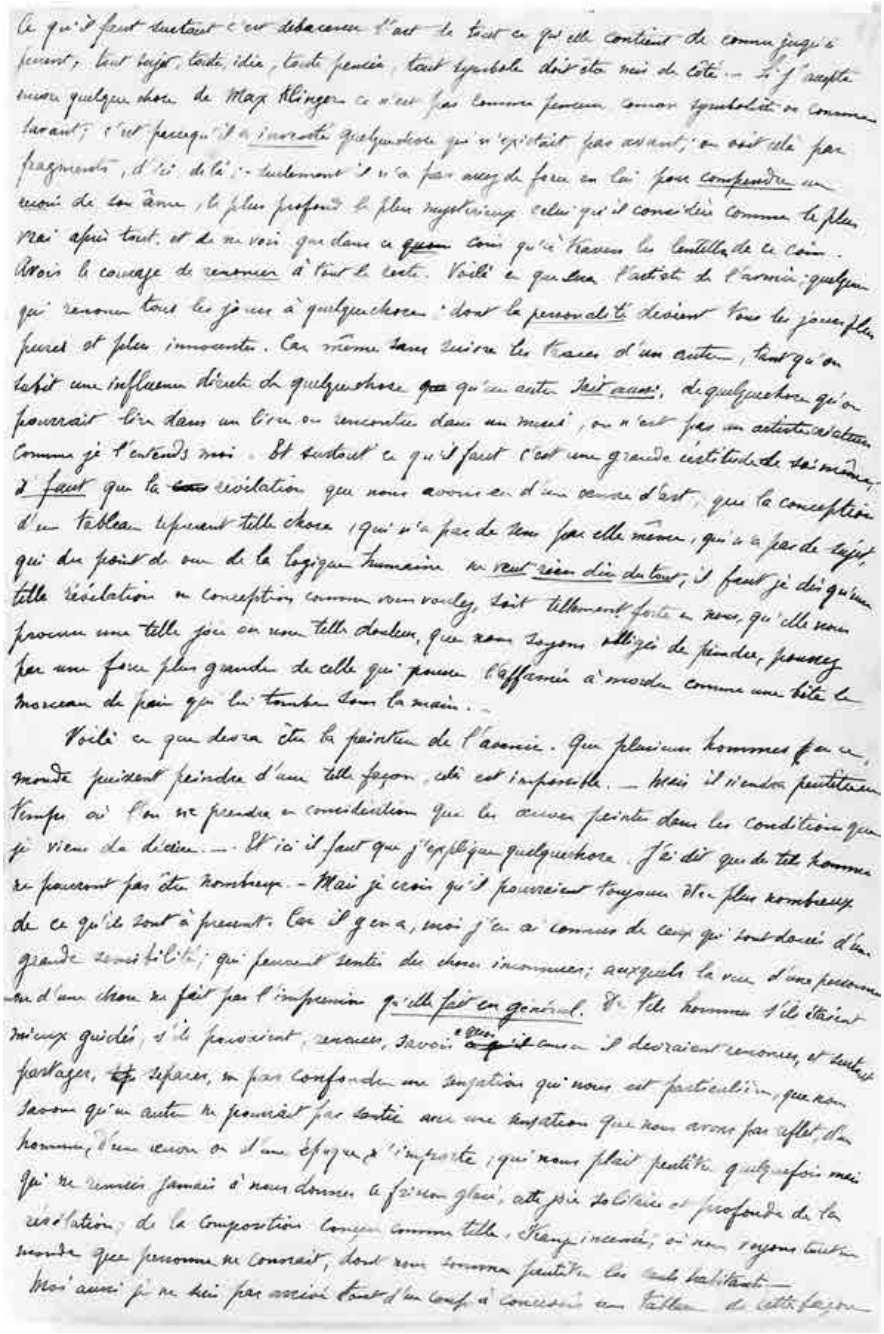
Il manoscritto va quindi datato dopo la fine di aprile, e per i motivi che ho detto sopra, prima dell'estate, quindi tra maggio e la fine di giugno.

Riassunto. Il testo inizia col racconto importantissimo dell'evoluzione artistica di de Chirico dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco, delle sue ispirazioni böckliniane e klingeriane e anche dei "percorsi tortuosi" iniziati attorno ad altri artisti moderni. Prosegue con i primi tentativi di ispirazioni letterarie, basate su Omero e sull'Ariosto, e racconta del viaggio a Roma, dopo aver letto Nietzsche, nell'ottobre del 1909, durante il quale si verificarono le prime "rivelazioni". Parla poi della necessità di dimenticare ogni perizia di mestiere, di disegnare solo se spinti dalla necessità, e di come iniziò a comprendere il misterioso linguaggio delle cose e della scomparsa di ogni tipo di soggetto narrativo dalle sue composizioni. "Disegnavo meno, avevo persino un po' dimenticato, ma ogni volta che lo facevo era perché ero spinto da una necessità. Compresi allora certe sensazioni vaghe che prima non riuscivo a spiegarmi. Il linguaggio che hanno talvolta le cose di questo mondo; le stagioni dell'anno e le ore del giorno. Anche le epoche della storia. – La preistoria, le rivoluzioni del pensiero attraverso le epoche, le età classiche, il medio evo, i tempi moderni, tutto mi apparve più strano e più lontano. Non vi era più *un soggetto* nella mia immaginazione, le mie composizioni non avevano alcun *senso*, e soprattutto nessun *senso comune*, esse sono calme. – Ma ogni volta che le guardo provo esattamente quello che ho provato nel momento in cui le ho concepite, e questa è la prova più irrefutabile del loro valore profondo"[24]. Continua affermando la necessità di vedere il mondo come un immenso museo di stranezze e di intuire gli strani

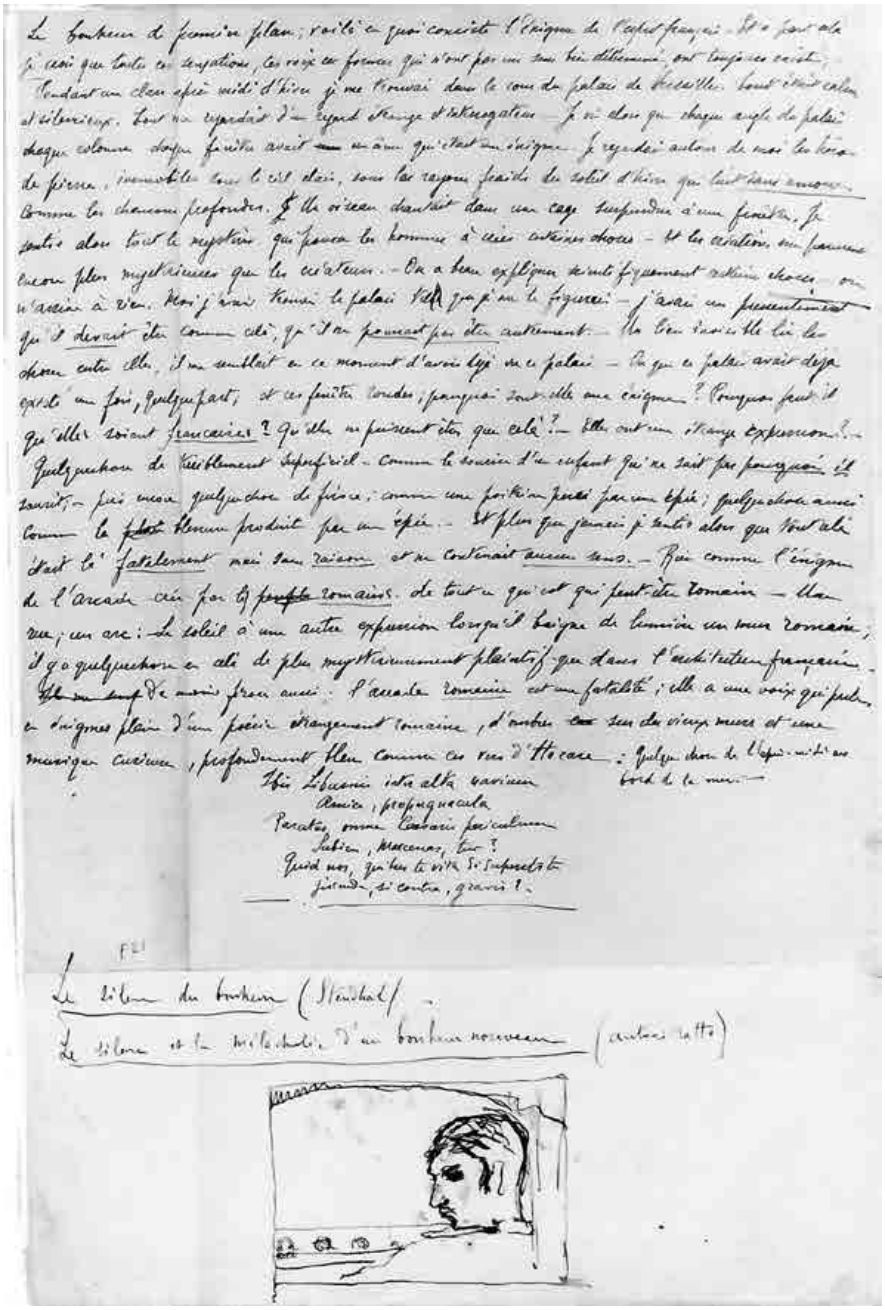
23. *Oeuvres d'Arthur Rimbaud. Vers et Proses*, a cura di Paterne Berrichon, prefazione di Paul Claudel, Mercure de France, Paris 1912.

24. La frase va confrontata con quella del manoscritto L, vedi nota 26.

legami tra le cose animate e inanimate, e persino astratte. Nel secondo foglio proseguono le argomentazioni del primo per spiegare come dovrà essere "l'artista dell'avvenire": è necessario liberare l'arte da tutto ciò che è fino ad oggi conosciuto, bisogna rinunciare tutto per diventare ogni giorno più puri e innocenti senza subire influenze altrui. "Ciò che soprattutto serve, è una grande certezza in sé stessi; *è necessario* che la rivelazione che abbiamo avuto di un'opera d'arte, che la concezione di un quadro rappresenti una cosa tale da non avere senso di per sé stessa, che dal punto di vista della logica umana *non voglia dire assolutamente niente*, bisogna, voglio dire, che una tale rivelazione o concezione, come volete, sia talmente forte dentro di noi, che ci procuri una tale gioia o un tale dolore, da obbligarci a dipingere, spinti da una forza più grande di quella che costringe l'affamato a mordere come una belva il pezzo di pane che gli casca sotto mano". Discute poi della possibilità di educare gli uomini a un tale livello di sensibilità e dice che lui stesso non è arrivato d'un colpo solo a concepire i quadri in questo modo. Descrive una vista invernale a Versailles e tutto un insieme di sensazioni che vi ha percepito e termina con le famose riflessioni sull'architettura romana, sull'arcata e sulle sensazioni che può provocare, concludendo con il paragone musicale e cromatico dei versi di Orazio.



Nota. Alla fine del testo, poco sopra lo schizzo di autoritratto vi sono queste due scritte: Le silence du bonheur (Stendhal) e Le silence et la mélancholie d'un bonheur nouveau (autoritratto). La prima si riferisce a un passo verso la fine del capitolo 29 della *Vie de Henry Brulard* di Stendhal; la seconda allude invece alla conoscenza di una nuova felicità (la gioia della X e di tutto ciò che è problematico) di cui parla Nietzsche alla fine del terzo paragrafo della *Prefazione* a *La gaia scienza*.



Le bonheur de premier plan ; voilà ce quoi consiste l'énigme de l'esprit français. Et c'est cela
je crois que toutes ces tentations, ces voix ces formes qui n'ont pas un sens bien déterminé, ont toujours existé.
Pendant un clair après midi d'hiver je me trouvais dans le cour du palais de Versailles. Tout était calme
et silencieux. Tout me regardait d'un regard étrange et interrogateur. Je vis alors que chaque angle du palais
chaque colonne, chaque fenêtre avait un sens, qu'elles étaient un énigme. Je regardai autour de moi les bosquets
de pierre, immuables sous le ciel clair, sous les rayons froids du soleil d'hiver qui luit sans amour.
Comme les chansons profondes. Et les oiseaux chantaient dans une cage suspendue à une fenêtre. Je
sentis alors tout le mystère qui pèse sur les hommes à cause certaines choses – et les créations, non pas
encore plus mystérieuses que les créateurs. – On a beau expliquer ce mot fréquemment entendu chez nous
on n'arrive à rien. Moi j'avais trouvé le palais Vell que je me figurais – j'avais un pressentiment
que il devait être comme celà, qu'il ne pouvait pas être autrement. – Un bien d'avoir vu les lieux
chacun entre elle, il me semblait en ce moment d'avoir lyé ou ce palais – Ou que ce palais avait déjà
existé une fois, quelque part, et ces fenêtres rondes, pourquoi sont-elles une énigme ? Pourquoi faut-il
que elles soient françaises ? Qu'elles ne puissent être que celà ? – Elles ont une étrange expression ? –
Quelque chose de tout à fait superficiel – Comme le sourire d'un enfant qui ne sait pas pourquoi il
sourit. – Puis encore quelque chose de fixe ; comme une pensée pensée par un esprit ; quelque chose aussi
comme le ~~plat~~ bleuin produit par un épée. – Et plus que jamais je sentis alors que tout celà
était là fatalement sans raison et ne contenait aucun sens. – Rien comme l'énigme
de l'arcade ~~cée~~ fait ~~le~~ ~~peuple~~ romains. Et tout ce qui est qui peut être romain – Une
rue ; un arc : le soleil à une autre expression lorsqu'il baigne de lumière un mur romain ;
il y a quelque chose en plus mystérieusement pénétrant que dans l'architecture française.
~~Elle me~~ ~~Et~~ de moins frêle aussi. L'arcade romaine est une fatalité ; elle a une voix qui pénètre
en énigmes pleine d'un poème étrangement romaine, d'autres ~~ces~~ sens des vieux mures et une
musique cuivrée, profondément bleu comme ces vers d'Horace : Quelque chose de l'après-midi au
bord de la mer –

Tibi Lucrinis intra alta vacuum
Aenea, profunda cala
Parata, omne Caiaci fundi culmen
Sabini, Maecenas, tui ?
Quid nos, quibus te vita sine superstite
Jucunda, et contra, gravis ?

Le bilan du bonheur (Stéphane)

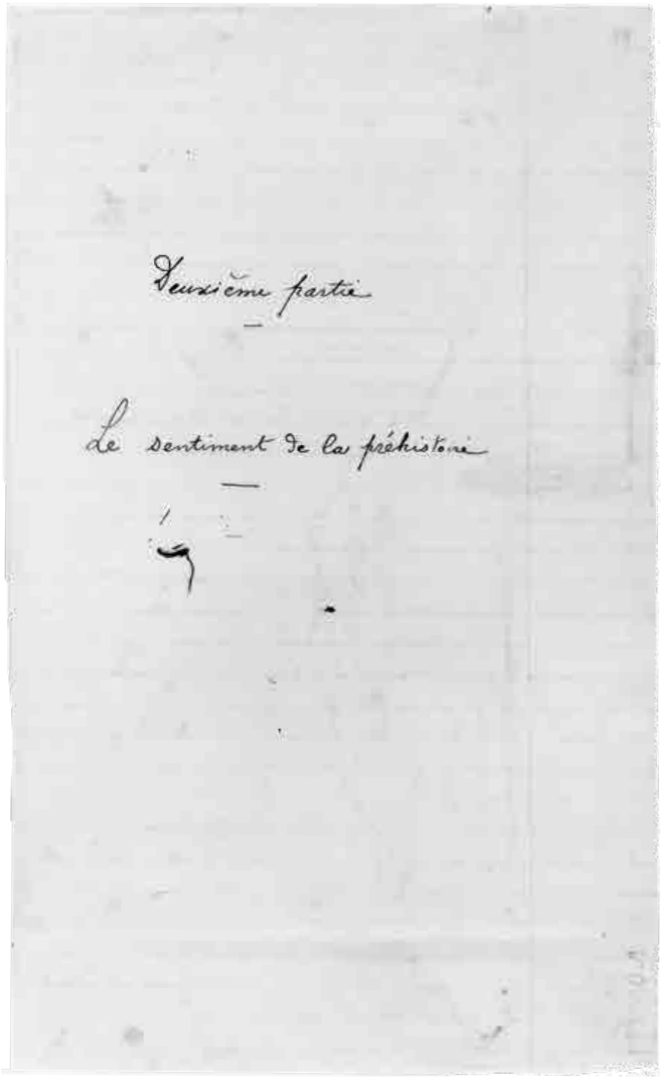
Le bilan et la mélancolie d'un bonheur nouveau (autres lettres)

L) Manoscritto JP (si tratta dei primi tre fogli dei manoscritti Paulhan. Il testo è scritto in calligrafia fine, senza correzioni se non minime, sul recto di tre fogli di carta protocollo a righe. Il terzo foglio è scritto solo per poche righe e quindi firmato, la riga sotto, "*Georgio de Chirico*", con la grafia greco-francese che troviamo nei quadri del 1911-1912. Le pagine sono numerate a mano in alto a destra da 1 a 3. Il titolo è scritto su due righe in cima al foglio numero 1).
Fagiolo p. 13 (Lista XIV) – Titolo: *Méditations d'un peintre / Que pourrait être la peinture de l'avenir.*
Datazione proposta: **novembre-dicembre 1912**. La data è ben circoscritta da un termine *post quem* e un termine *ante quem*. Com'è noto, de Chirico racconta in questo testo la nascita del dipinto *L'énigme d'un après-midi d'automne*, "un tableau que j'exposai cette année au Salon d'Automne". Il testo quindi fu scritto dopo l'apertura del Salone il 1 di ottobre e prima della fine dell'anno. Poiché il Salon d'Automne si chiuse l'8 novembre e l'uso del passato remoto "j'exposai" sembra implicare che la mostra si fosse già conclusa possiamo restringere la datazione tra metà novembre e metà dicembre, prima delle feste.

Riassunto. Se si eccettua il racconto della rivelazione di Piazza Santa Croce, avvenuta a Firenze durante il ritorno dal viaggio a Roma dell'ottobre 1909, questo è forse il testo tra tutti meno originale perché non fa che mettere in "bella copia", legandole assieme, varie considerazioni di testi precedenti. La prima parte rielabora il secondo foglio del manoscritto K insieme a elementi dei manoscritti D, E, I. Riprende poi in modo diverso brani del manoscritto K sulla rivelazione portando l'esempio del quadro *Enigma di un pomeriggio d'autunno*: mentre nello scritto precedente (K) la semplicità e la calma delle sue composizioni, e il fatto che ogni volta che le guardava provasse la stessa emozione di quando le aveva concepite, erano "la prova più irrefutabile del loro valore profondo", le stesse considerazioni sono qui usate per spiegare per quale motivo ha intitolato le sue composizioni "enigmi". Dopo questo passo viene inserito, con le stesse parole ma abbreviato, il concetto già espresso nel manoscritto H *Point de musique*. Nei paragrafi finali è ripreso quasi integralmente con poche aggiunte il manoscritto F sulla rivelazione e sull'esempio schopenhaueriano dell'immagine vista e in sogno e l'immagine reale. Riportiamo la traduzione dei passi salienti e non derivati da scritti precedenti:
"Un'opera d'arte veramente immortale non può nascere che per rivelazione. È forse Schopenhauer colui che ha meglio definito e anche, perché no, spiegato un tale momento, quando dice nei suoi *Parerga und Paralipomena*: 'Per avere delle idee originali, straordinarie, forse persino immortali, è sufficiente isolarsi per alcuni istanti dal mondo e dalle cose in modo così assoluto che gli oggetti e gli avvenimenti più comuni ci appaiano come completamente nuovi e sconosciuti, cosa che rivela la loro vera essenza'"[25].
"A proposito di tutte queste questioni, dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che ha per titolo: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo le ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento[26]. Momento che è tuttavia un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva". [...]
Tra gli antichi, forse (e dico forse perché talvolta ne dubito) Fidia concependo la forma plastica di una Pallade Athena, e Raffaello, dipingendo il cielo e il tempio del suo *Matrimonio della Vergine*, che si trova a Milano nella Pinacoteca di Brera, ebbero questa sensazione [della rivelazione, n.d.t.]".

25. La citazione viene integralmente dall'edizione parziale di *Parerga und Paralipomena* a cura di Auguste Dietrich uscita nel 1909 a Parigi col titolo *Méthaphysique et esthétique*, che de Chirico poté leggere già nel 1910. Sembra anche sicuro che a questa data egli avesse già letto, probabilmente in tedesco, i capitoli di *Parerga und Paralipomena* sulle apparizioni di spiriti, di cui nel 1913 acquistò a Parigi anche la traduzione del Dietrich apparsa l'anno prima in edizione separata (*Essai sur les apparitions et opuscules divers*, 1912). Che Giorgio avesse letto almeno in parte *Parerga und Paralipomena* in tedesco si deduce (Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti - Monaco - Milano - Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, p. 293) dal fatto che alla fine del volume del Dietrich acquistato a Parigi, oggi conservato nella biblioteca Savinio, egli incollò dei fogli con la sua traduzione in francese di quattro poesie di Schopenhauer. Ciò significa che egli possedeva già una delle numerose edizioni tedesche di *Parerga und Paralipomena* che contenevano un'appendice di componimenti poetici, mai presenti invece nelle edizioni parziali francesi.

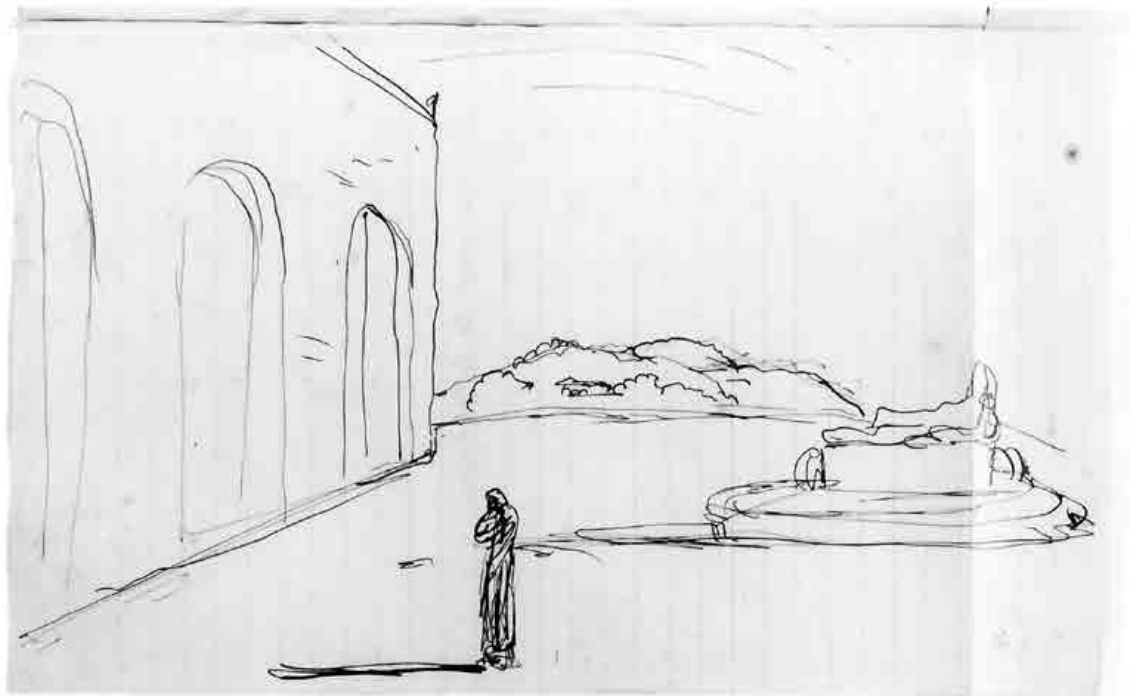
26. Sono le stesse parole usate nel manoscritto K, vedi nota 24.

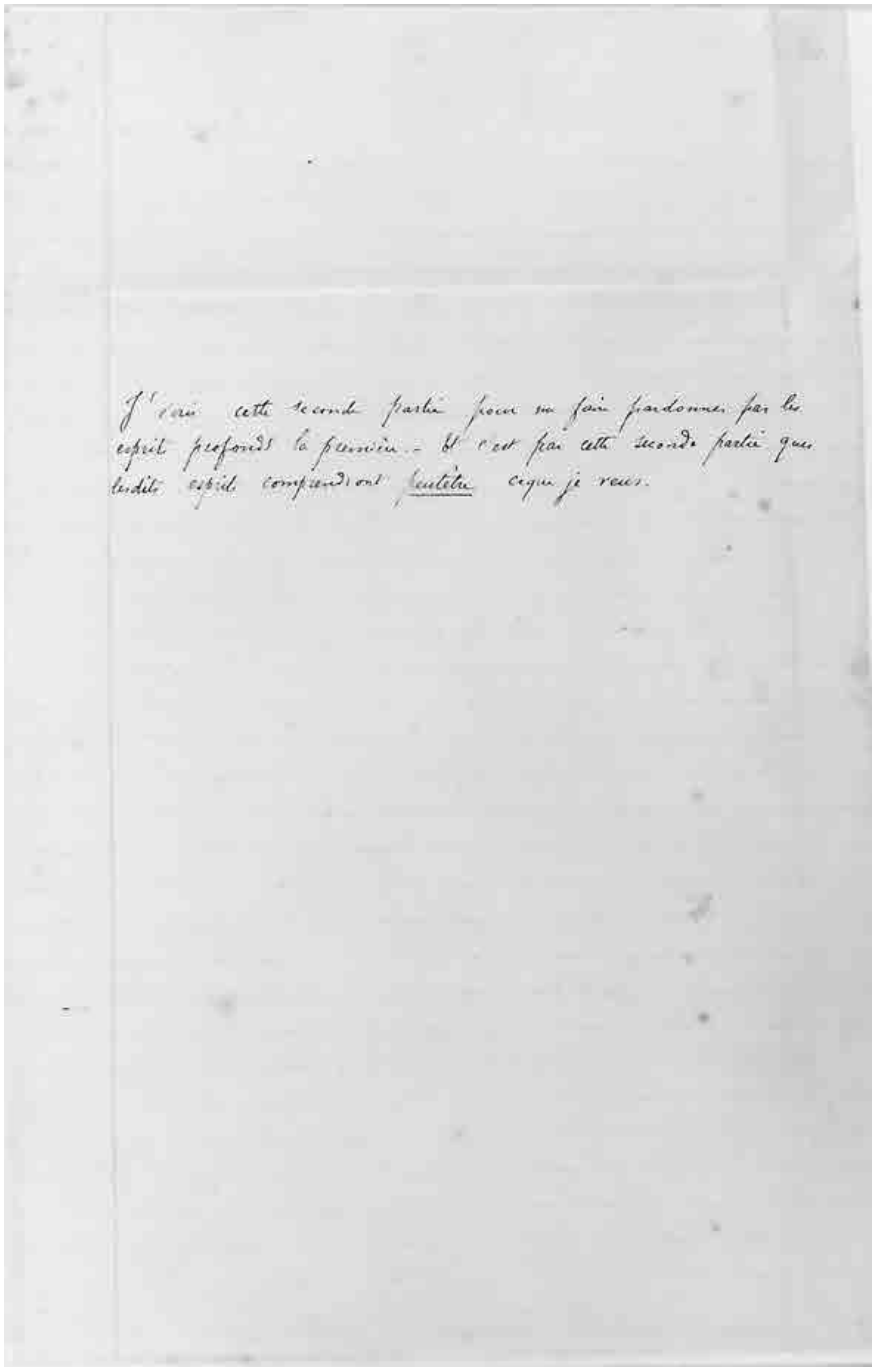

Deuxième partie

Le sentiment de la préhistoire

M) Fogli E/P 9-14 (carta protocollo a 33 righe piegata in mezzo e tagliata lungo la piega, composta di quattro facciate di 27 x 16,2 cm ciascuna, caratterizzata dalla mancanza, nelle due facciate interne, della linea verticale di margine, che risulta a destra nella prima facciata e a sinistra nella quarta. Il primo foglio, E/P 9, non numerato, ha sul recto il titolo su due righe: *Deuxième partie / Le sentiment de la préhistoire*, centrato nello spazio a sinistra della linea di margine verticale, e sul retro lo schizzo a penna (*CR*, I, 2, 18) del dipinto *La mélancolie d'une belle journée* (*CR*, I, 2, 19); il secondo foglio, E/P 10, corrisponde alla quarta facciata con margine verticale a sinistra ed è scritto solo per tre righe – dalla 9 alla 11 –, alla destra della linea di margine verticale, con questa avvertenza: *J'écris cette seconde partie pour me faire pardonner par les / esprits profonds la première. – Et c'est par cette seconde partie que / lesdits esprits comprendront peutêtre* [*sic*] *ce que je veux*. Seguono i fogli E/P 11-14, con il testo vero e proprio, scritti utilizzando solo la prima facciata del protocollo con la linea verticale di margine a destra. I fogli sono solo quattro, ma dalla numerazione autografa nel margine in alto a destra sappiamo che dovevano essere sei perché mancano il n. 2 e il n. 3. L'ultimo foglio, E/P 14, numerato in alto a destra col numero 6, sembra non finito perché dopo l'ultima citazione di versi latini del Pascoli e il trattino orizzontale sotto a sinistra, che in ogni foglio separa i vari paragrafi, lascia ben nove righe vuote.

Fagiolo XI (Lista XV) – Titolo: *Deuxième partie / Le sentiment de la préhistoire*.



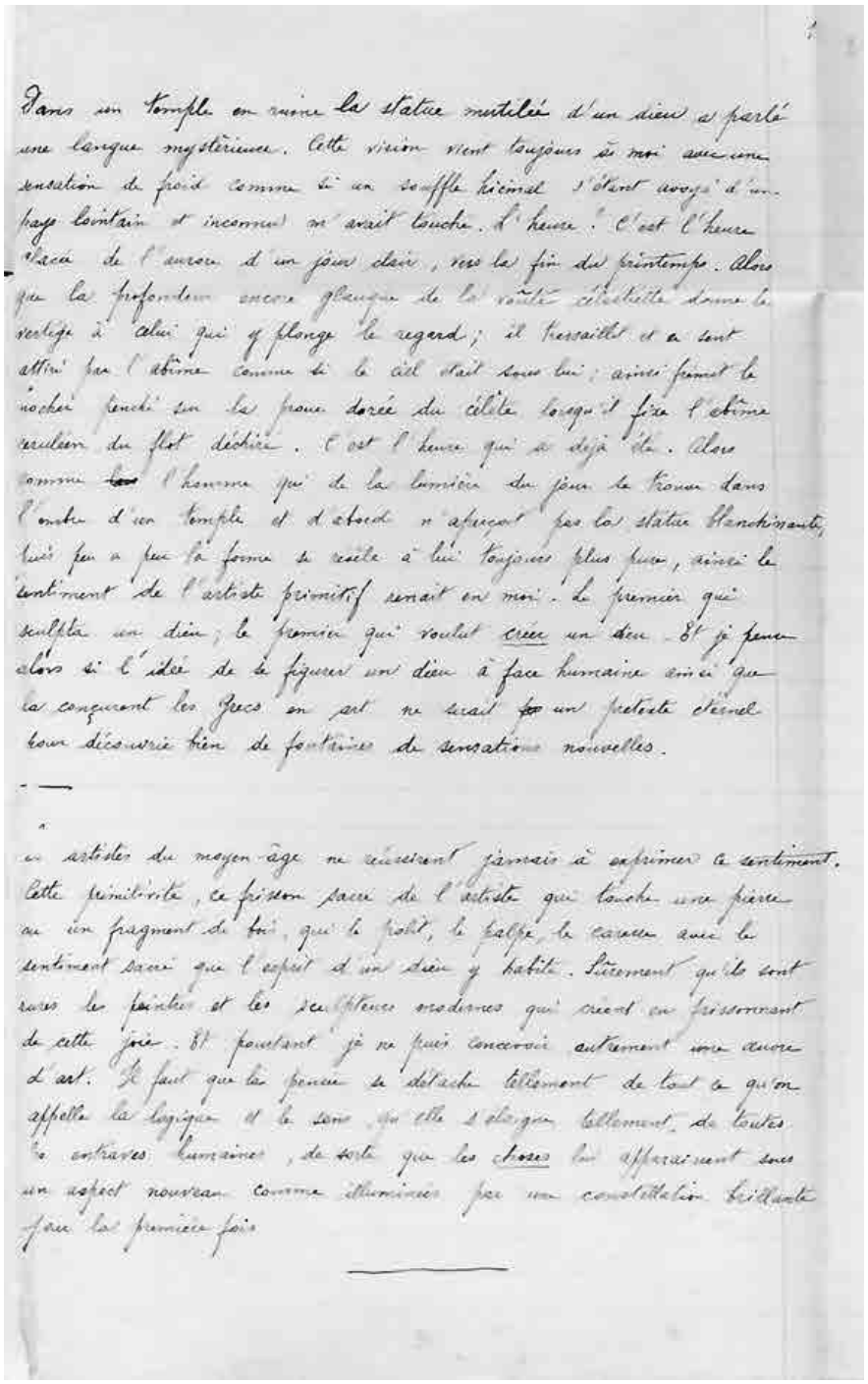


Datazione proposta: **novembre-dicembre 1912**. Il testo sulla preistoria è stato sempre datato 15 giugno 1913 a cause di un errore. Infatti, quando i manoscritti e i disegni che Éluard aveva comprato da Jean Paulhan[27] furono inseriti nel quaderno che si trova ora al museo Picasso, dopo la pagina 6 del manoscritto sulla preistoria furono incollati, per pura somiglianza di formato, due fogli simili non numerati che non hanno alcun legame né continuità col testo precedente, e la cui impaginazione indica chiaramente che sono note estemporanee (vedi l'*Addendum* più avanti). Il secondo di questi fogli era firmato col monogramma "G.C." e datato "Paris, 15 juin 1913". Per questo motivo, e senza troppo riflettere sulla continuità o coerenza dei testi, questa data fu erroneamente attribuita all'intero testo sulla preistoria.

La storia di questo manoscritto può essere così ricostruita: tra ottobre e dicembre del 1912, in occasione della sua prima mostra pubblica al Salone d'Autunno, de Chirico ritenne utile raccogliere le sue precedenti riflessioni e appunti su ciò che distingueva la sua pittura da quella impressionista, cubista e futurista (di qui il suo insistere su come avrebbe dovuto essere la pittura del futuro). La sua intenzione era di servirsene per spiegare la sua arte ai critici che avrebbe incontrato. Appena terminato il manoscritto L, che gli richiese pochissimo tempo poiché disponeva di precedenti appunti che trascrisse cambiando solo poche parole e con qualche aggiunta, iniziò, sempre nel tardo autunno del 1912, un secondo testo per spiegare lo stato d'animo primitivo e preistorico che governava la sua espressione artistica. Meno teorico e più lirico, questo secondo testo si fermò alla pagina 6, senza una conclusione vera e propria ma comunque con un senso sufficientemente compiuto anche se ne mancano due pagine centrali. Che il testo sia stato scritto di getto e non sia la rielaborazione di precedenti appunti è dimostrato dal fatto che man mano che lo scritto procede aumentano le correzioni e i ripensamenti. Al momento questi scritti non furono utilizzati, mentre furono quasi sicuramente mostrati o letti ai principali critici durante la mostra nello studio di Montparnasse dell'ottobre 1913. Quindi de Chirico li mise momentaneamente da parte, per servirsene in seguito, creando per il manoscritto sulla preistoria un frontespizio di due fogli con il titolo e la breve nota introdutti-

27. A. Ensabella, *La Mètaphysique abandonnée à Paris...*, cit.

va che abbiamo trascritto sopra e che ci fa capire l'importanza che egli dava a questo testo. Poco tempo dopo, probabilmente non sapendo ancora se e in quale occasione avrebbe utilizzato i suoi manoscritti, Giorgio usò il retro del foglio col titolo per tracciarvi, in gennaio o febbraio del 1913, la prima idea del dipinto *La mélancolie d'une belle journée* (marzo-aprile 1913). Non è infatti logico che, per preparare un testo da presentare in modo ordinato, de Chirico abbia utilizzato come frontespizio un foglio già disegnato da una parte. È invece logico il contrario. Ciò contribuisce a datare lo scritto sulla preistoria a breve distanza dal manoscritto L e non oltre la fine del 1912. I due testi, già a prima vista, si presentano in una forma diversa e più ordinata rispetto agli altri, sono ambedue intitolati, scritti in bella copia, senza correzioni il primo e con pochissime correzioni il secondo, su pagine protocollo a righe e numerate a mano. Poiché il primo dei due si data con sicurezza tra ottobre e dicembre del 1912, molto probabilmente a novembre, il secondo, indicato come "seconda parte", non può essere molto distante dal precedente. Sia il materiale usato sia l'impaginazione della scrittura indicano che i due documenti erano destinati a costituire un unico testo diviso in due sezioni, il primo dei quali appare concluso e firmato in calce con la grafia "*Georgio de Chirico*", come i quadri del 1911-1912, mentre il secondo sembra essere rimasto interrotto alla pagina 6. Se infatti l'autore lo avesse considerato completo, lo avrebbe firmato come l'altro.



Dans un temple en ruine la statue mutilée d'un dieu a parlé une langue mystérieuse. Cette vision vient toujours à moi avec une sensation de froid comme si un souffle hiémal s'étant arraché d'un pays lointain et inconnu m'avait touché. L'heure? C'est l'heure glacée de l'aurore d'un jour clair, vers la fin du printemps. Alors que la profondeur encore glauque de la voûte céleste donne le vertige à celui qui y plonge le regard; il tressaille et a sent attiré par l'abîme comme si le ciel était sous lui; ainsi frémit le nocher penché sur la proue dorée du célète lorsque il fixe l'abîme ceruléen du flot déchiré. C'est l'heure qui a déjà été. Alors comme ~~les~~ l'homme qui de la lumière du jour se trouve dans l'ombre d'un temple et d'abord n'aperçoit pas les statues blanchissantes, lui peu à peu la forme se révèle à lui toujours plus pure, ainsi le sentiment de l'artiste primitif venait en moi. Le premier qui sculpta un dieu, le premier qui voulut créer un dieu. Et je pense alors si l'idée de la figurer un dieu à face humaine ainsi que la conçurent les Grecs en part ne serait ~~pas~~ un prétexte éternel pour découvrir bien de fontaines de sensations nouvelles.

—

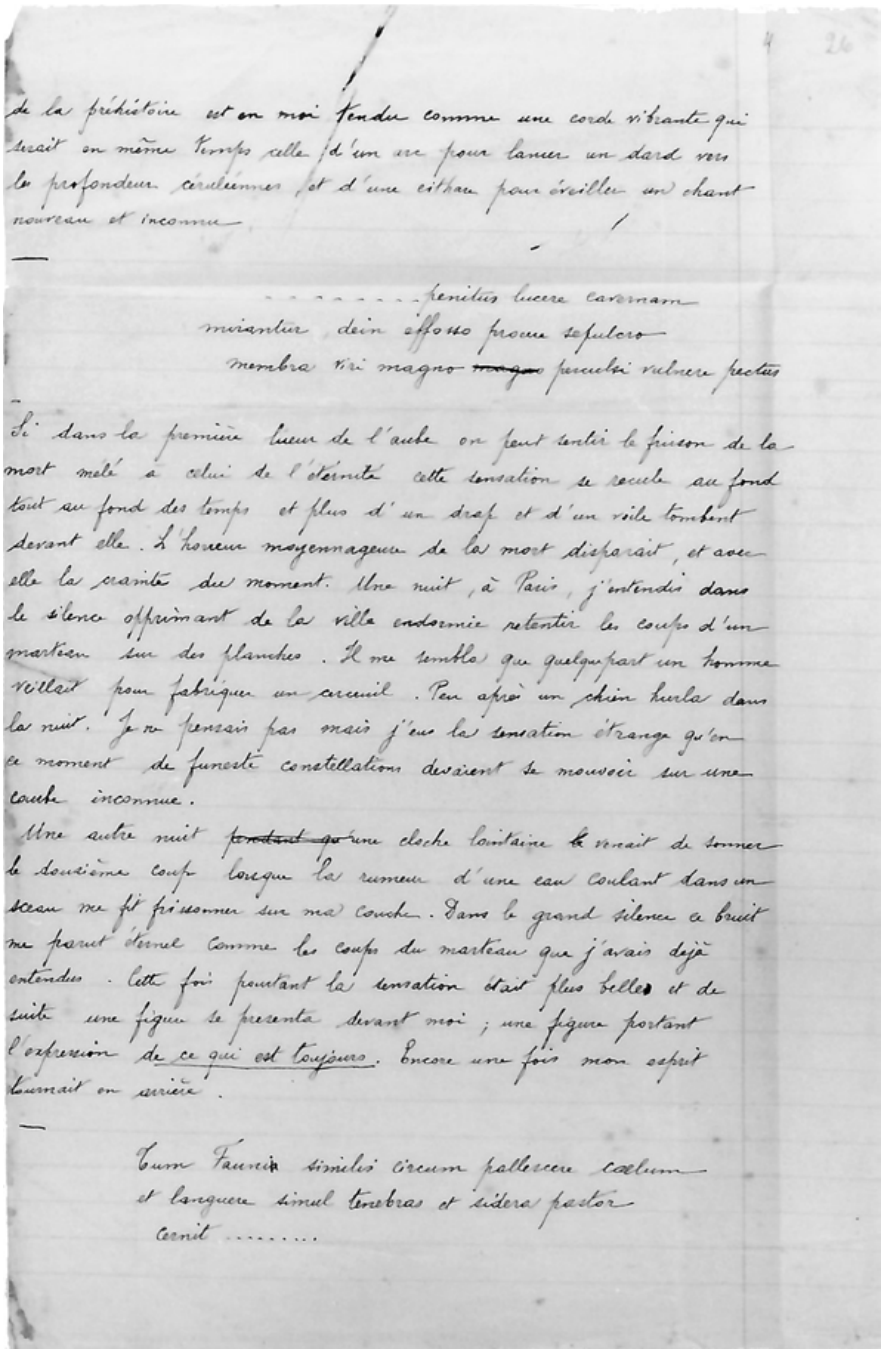
Les artistes du moyen-âge ne réussirent jamais à exprimer ce sentiment. Cette primitivité, ce frisson sacré de l'artiste qui touche une pierre ou un fragment de bois, qui la polit, la façonne avec le sentiment sacré que l'esprit d'un dieu y habite. Surtout qu'ils sont sans les peintres et les sculpteurs modernes qui créent en frissonnant de cette joie. Et pourtant je ne puis concevoir autrement une œuvre d'art. Il faut que la pensée se détache totalement de tout ce qu'on appelle la logique et le sens, qu'elle s'éloigne totalement de toutes les entraves humaines, de sorte que les choses lui apparaissent sous un aspect nouveau comme illuminées par une constellation brillante pour la première fois.

Traduzione.

Pagina 1: "In un tempio in rovina la statua mutilata di un dio ha parlato una lingua misteriosa. Questa visione mi giunge sempre con una sensazione di freddo come se mi avesse toccato un soffio invernale partito da un paese lontano e sconosciuto. L'ora? È l'ora gelida dell'aurora d'un giorno chiaro, verso la fine della primavera. Quando la profondità ancora azzurra della volta celeste dà la vertigine a colui che vi affonda lo sguardo: egli sussulta e si sente attirato dall'abisso come se il cielo fosse sotto di lui; così freme il nocchiero chino sulla prora dorata dell'imbarcazione[28] quando fissa l'abisso ceruleo del flutto squarciato. È l'ora che è già stata. Allora, come l'uomo che dalla luce del giorno si ritrova nell'ombra di un tempio e

28. Il testo, sempre erroneamente trascritto dai precedenti editori, è: "*la proue dorée du célète*". *Célète*, sostantivo maschile assente sia nel Larousse sia nel Robert, è un termine marinaro antico che indica un "naviglio leggero a remi" (Antoine de Rivarol, *Dictionnaire classique de la langue française*, Brunot-Labbé, Paris 1827, s.v.).

dapprima non si accorge della statua biancheggiante, poi man mano la forma si rivela a lui sempre più pura, così il sentimento dell'artista primitivo rinasce in me. Il primo che scolpì un dio; il primo che volle *creare* un dio. E penso allora se l'idea di rappresentarsi un dio col volto umano così come lo concepirono i Greci in arte non potrebbe essere un eterno pretesto per scoprire tante fonti di nuove sensazioni.
Gli artisti del medioevo non riuscirono mai ad esprimere questo sentimento. Questa primordialità, questo fremito sacro dell'artista che tocca una pietra o un pezzo di legno, lo leviga, lo palpa, lo accarezza col sentimento sacro che vi abiti lo spirito di un dio. Sono certamente rari i pittori e gli scultori moderni che creano col brivido di una simile gioia. Eppure io non posso concepire in altro modo un'opera d'arte. Bisogna che il pensiero si allontani a tal punto da tutte le barriere umane, in modo che le *cose* gli appaiano sotto un aspetto nuovo come illuminate per la prima volta da una luminosa costellazione.


de la préhistoire est en moi tendu comme une corde vibrante qui serait en même temps celle d'un arc pour lancer un dard vers le profondeur cérulennes et d'une cithare pour éveiller un chant nouveau et inconnu.

—

..... penitus lucere cavernam
mirantur, dein effosso procera sepulcro
membra viri magno ~~magno~~ perculsi vulnere pectus

—

Si dans la première lueur de l'aube on peut sentir le frisson de la mort mêlé à celui de l'éternité cette sensation se recule au fond tout au fond des temps et plus d'un drap et d'un voile tombent devant elle. L'horreur moyennageuse de la mort disparait, et avec elle la crainte du moment. Une nuit, à Paris, j'entendis dans le silence oppriment de la ville endormie retentir les coups d'un marteau sur des planches. Il me semble que quelque part un homme veillait pour fabriquer un cercueil. Peu après un chien hurla dans la nuit. Je ne pensais pas mais j'eus la sensation étrange qu'en ce moment de funeste constellations devaient se mouvoir sur une courbe inconnue.
Une autre nuit ~~pendant qu~~ une cloche lointaine ~~le~~ venait de sonner le douzième coup lorsque le rumeur d'une eau coulant dans un seau me fit frissonner sur ma couche. Dans le grand silence ce bruit me parut éternel comme les coups du marteau que j'avais déjà entendus. Cette fois pourtant la sensation était plus belle et de suite une figure se présenta devant moi; une figure portant l'expression de ce qui est toujours. Encore une fois mon esprit tournait en arrière.

—

Cum Taurus similis circum pallescere caelum
et languere simul tenebras et sidera pastor
cernit .....

[mancano le pagine 2 e 3]

Pagina 4. [... il sentimento] della preistoria è teso in me come una corda vibrante che potrebbe essere nello stesso tempo quella d'un arco per lanciare un dardo verso le profondità cerulee o d'una cetra per risvegliare un canto nuovo e sconosciuto.

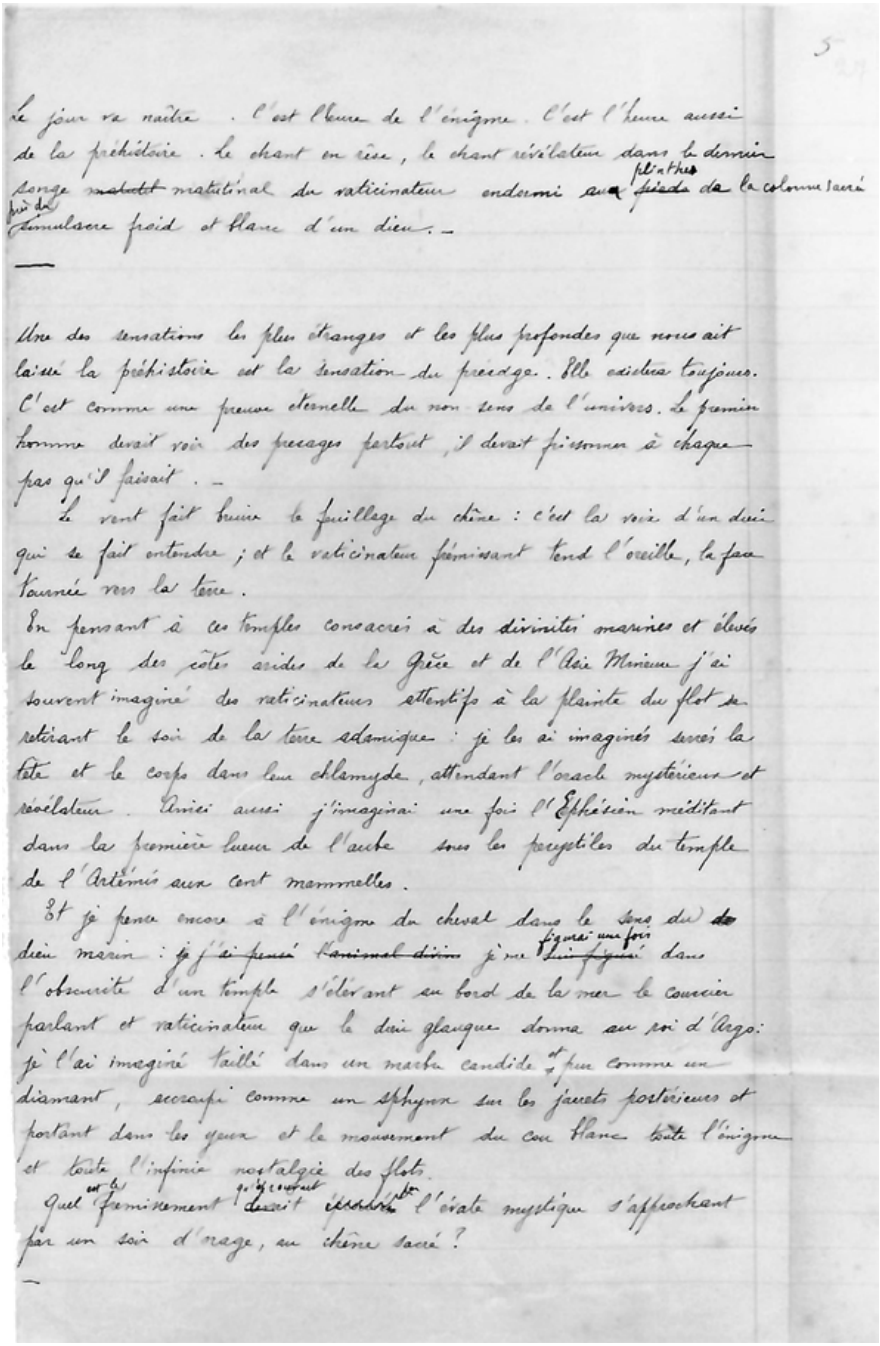
> ..... penitus lucere cavernam
> mirantur, dein effosso procera sepulcro
> membra viri magno perculsi vulnere pectus[29]

Se nella prima luce dell'alba si può sentire il brivido della morte mescolato a quello dell'eternità questa sensazione risale al fondo più profondo dei tempi e al suo cospetto cadono più d'un drappo e d'un velo.
L'orrore medioevale della morte scompare, e insieme a lui il timore di un momento. Una notte, a Parigi, sentii nel silenzio opprimente della città addormentata risuonare i colpi di un martello su delle assi. Mi sembrò che da qualche parte un uomo vegliasse per fabbricare una bara. Poco dopo un cane latrò nella notte. Non pensavo, ma ebbi la sensazione strana che in quel momento delle costellazioni funeste dovessero essersi mosse lungo un'orbita sconosciuta.
Un'altra notte una campana lontana aveva appena battuto il dodicesimo rintocco quando il rumore di un'acqua scrosciante in un secchio mi fece rabbrividire sul mio giaciglio. Nel grande

29. "...in fondo alla caverna vedono un lume, e quindi, aperto il sepolcro, le grandi membra d'un uomo col petto aperto da una grande ferita".

silenzio quel rumore mi parve eterno come i colpi di martello che già avevo udito. Questa volta però la sensazione era più bella e subito dopo una figura si presentò davanti a me; una figura che aveva l'espressione di *ciò che è sempre*. Ancora una volta il mio spirito si volse all'indietro.

> Tum Fauni similis circum pallescere coelum
> et languere simul tenebras et sidera pastor
> cernit...[30]



5

Le jour va naître. C'est l'heure de l'énigme. C'est l'heure aussi de la préhistoire. Le chant en rêve, le chant révélateur dans le dernier songe ~~matutt~~ matutinal du vaticinateur endormi ~~au~~ ~~fiedo~~ pli'thus de la colonne sacré ~~près du~~ simulacre froid et blanc d'un dieu. –

—

Une des sensations les plus étranges et les plus profondes que nous ait laissé la préhistoire est la sensation du presage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non sens de l'univers. Le premier homme devait voir des presages partout, il devait frissonner à chaque pas qu'il faisait. –

Le vent fait bruire le feuillage du chêne : c'est la voix d'un dieu qui se fait entendre ; et le vaticinateur frémissant tend l'oreille, la face tournée vers la terre.

En pensant à ces temples consacrés à des divinités marines et élevés le long des côtes arides de la Grèce et de l'Asie Mineure j'ai souvent imaginé des vaticinateurs attentifs à la plainte du flot se retirant le soir de la terre adamique : je les ai imaginés serrés la tête et le corps dans leur chlamyde, attendant l'oracle mystérieux et révélateur. Ainsi aussi j'imaginai une fois l'Ephésien méditant dans la première lueur de l'aube sous les peristiles du temple de l'Artémis aux cent mammelles.

Et je pense encore à l'énigme du cheval dans le sens du ~~de~~ dieu marin : ~~je j'ai pensé l'animal divin~~ je me ~~l'ai figuré~~ figurai une fois dans l'obscurité d'un temple s'élevant au bord de la mer le coursier parlant et vaticinateur que le dieu glauque donna au roi d'Argo : je l'ai imaginé taillé dans un marbre candide et pur comme un diamant, accroupi comme un sphynx sur les jarrets postérieurs et portant dans les yeux et le mouvement du cou blanc toute l'énigme et toute l'infinie nostalgie des flots.

Quel ~~et le~~ frémissement ~~devait~~ ~~ressentir~~ ~~l'~~ devait ~~l'~~ l'éclat mystique s'approchant par un soir d'orage, au chêne sacré ?

—

Pagina 5. Il giorno sta per nascere. È l'ora dell'enigma. Ed è anche l'ora della preistoria. Il canto in sogno, il canto rivelatore nell'ultimo sogno mattutino del vaticinatore addormentato sul plinto della colonna sacra presso il simulacro freddo e bianco di un dio.

Una delle sensazioni più strane e più profonde che ci abbia lasciato la preistoria è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi ovunque, doveva rabbrividire ad ogni passo.

Il vento fa stormire le foglie della quercia: è la voce di un dio che si fa sentire; e il vaticinatore fremente tende l'orecchio, il volto rivolto alla terra.

Pensando a quei templi consacrati alle divinità marine ed elevati lungo le aride coste della Grecia e dell'Asia Minore, ho spesso immaginato dei vaticinatori attenti al lamento del flutto che si ritrae alla sera dalla terra di Adamo; li ho immaginati stretti la testa e il corpo nella loro clamide, in attesa dell'oracolo misterioso e rivelatore. Così anche immaginavo una volta l'Efesio[31] meditante nel primo bagliore dell'alba sotto il peristilio del tempio di Artemide dalle cento mammelle.

E penso ancora all'enigma del cavallo nel senso del dio marino: mi immaginavo una volta nell'oscurità di un tempio innalzantesi sulla riva del mare il destriero parlante e vaticinante che il dio glauco donò al re di Argo[32]: l'ho immaginato intagliato in marmo candido

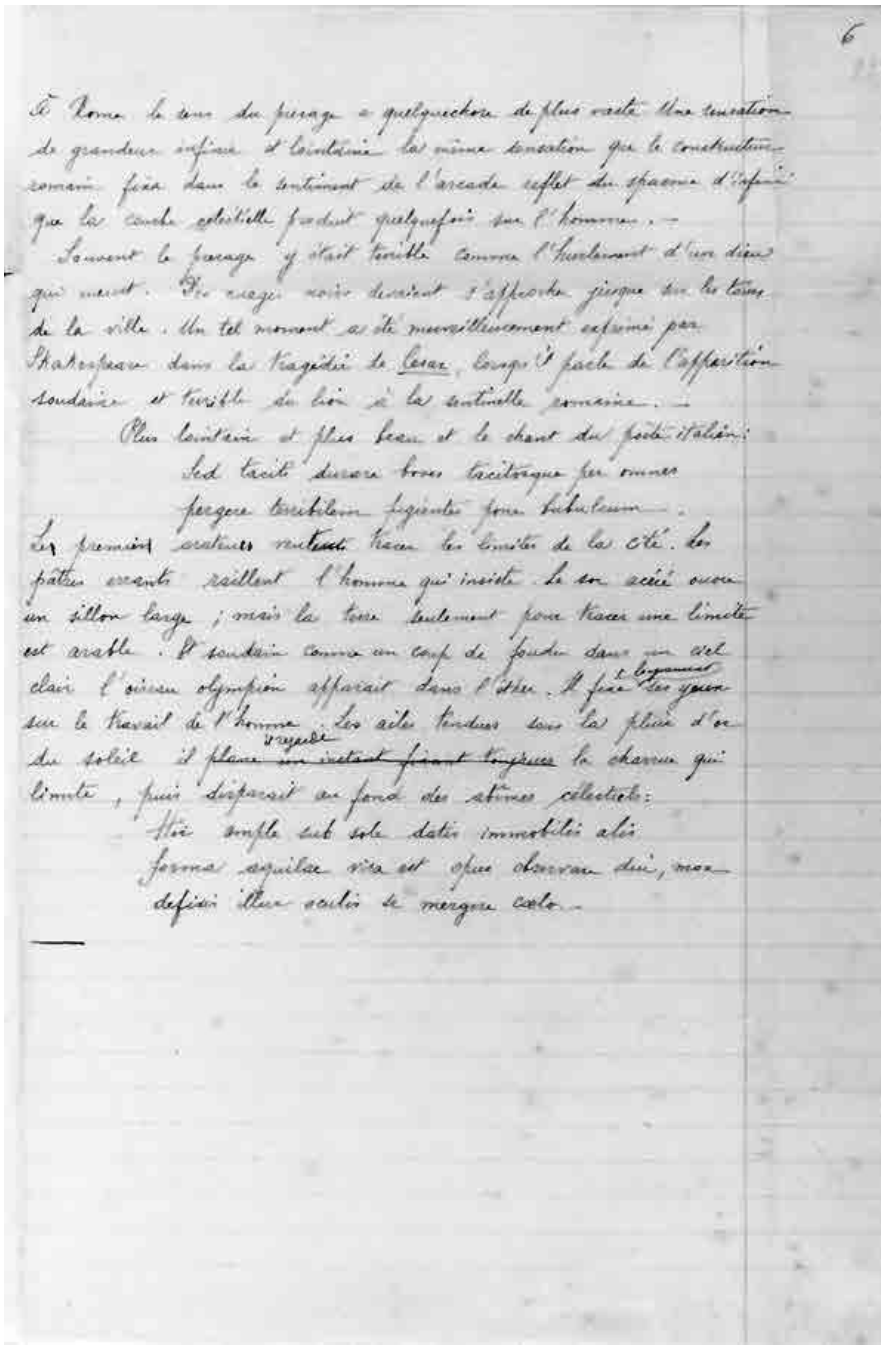
30. "Un pastore, simile a un Fauno, vede frattanto impallidire il cielo e languire insieme le tenebre e le stelle..."

31. Eraclito di Efeso.

32. Il mito citato da de Chirico è poco chiaro: si riferisce probabilmente alla prima Olimpica di Pindaro e al dono di "due" cavalli fatto da Poseidon dio del mare a Pelope per vincere la gara con Enomao e prenderne la figlia Ippodamia che lo rese signore del Peloponneso (ma il re di Argo era Atreo, figlio di Pelope).

e puro come un diamante, accovacciato come una sfinge sui garretti posteriori e riflettente negli occhi e nel movimento del collo bianco tutto l'enigma e tutta l'infinita nostalgia dei flutti.
Qual è il brivido che provava il vate mistico nell'avvicinarsi in una sera di tempesta alla quercia sacra?

Pagina 6. A Roma il senso del presagio ha qualcosa di più vasto. Una sensazione di grandezza infinita e lontana, la stessa sensazione che il costruttore romano fissò nel sentimento dell'arcata, riflesso dello spasmo infinito che la coltre celeste produce talvolta sull'uomo.



Spesso il presagio era terribile come l'urlo di un dio che muore. Nuvole nere dovevano avvicinarsi fin sopra le torri della città. Un tale momento è stato meravigliosamente espresso da Shakespeare nella tragedia di *Cesare*, quando parla dell'apparizione improvvisa e terribile del leone alla sentinella romana[33]. –
Più lontano e più bello è il canto del poeta italiano:

> Sed taciti durare boves tacitosque per omnes
> Pergere terribilem fugientes pone bubulcum[34].

Il primo aratore vuole tracciare i confini della Città. I pastori errabondi deridono l'uomo che insiste[35]. Il vomere affilato apre un largo solco; ma la terra è arabile solo per tracciare un confine. E all'improvviso, come un colpo di fulmine nel cielo chiaro, appare nell'etere l'uccello olimpico. Fissa a lungo i suoi occhi sul lavoro dell'uomo. Le ali distese sotto la pioggia d'oro del sole, guarda l'aratro che traccia il limite, poi scompare nel fondo degli abissi celesti.

> Hic ample sub sole datis immobilis alis
> Forma aquilae visa est opus observare diu, mox
> defixis illuc oculis se mergere coelo[36]".

Nota. Il manoscritto sulla preistoria e la poetica della lingua morta. La lettura e la comprensione del testo sulla

33. Si riferisce all'Atto I, Scena III, del *Giulio Cesare*, dove Casca (non una sentinella) racconta a Cicerone i prodigi funesti della notte di tempesta che precede l'assassinio di Cesare: tra questi l'incontro con un leone nei pressi del Campidoglio.

34. "Ma in silenzio perseverano i buoi e nel silenzio di tutti continuano a fuggire dal terribile bovaro" (si riferisce a Romolo che traccia il solco della città quadrata spingendo davanti a sé l'aratro coi buoi).

35. Nei versi pascoliani è adombrata la tradizionale e arcaica rivalità tra le comunità nomadi pastorali e gli agricoltori che mirano a una sede stabile e vogliono fondare una città.

36. "Qui, spalancate le ali immobili sotto il sole, si vide un'aquila osservare a lungo quell'opera, poi sempre fissandola con gli occhi immergersi nel cielo".

preistoria sono rese difficili dalla mancanza delle pagine 2 e 3 che, a giudicare dalle frasi finali di pagina 1, dovevano essere quelle dedicate a spiegare il collegamento di quel particolare stato d'animo con la pratica artistica. Fortunatamente disponiamo di testi successivi, soprattutto del 1918-1919, che ci permettono di supplire alle parti mancanti. L'artista metafisico è continuamente alla scoperta, sotto le sembianze comuni e usuali della realtà visibile, di nuovi mondi e di nuove costellazioni capaci di illuminare questi mondi. La sua condizione è simile a quella dell'uomo preistorico che doveva supplire con l'intuizione e il vaticinio a tutto ciò che non conosceva. Non si tratta di imitare forme primitive o preistoriche ma di interpretare il mondo moderno e il rapporto cognitivo e linguistico dell'uomo con le "cose" con la stessa magica chiaroveggenza che guidava l'uomo primitivo.

Le pagine dalla 4 alla 6 sono un concentrato di ricordi, sensazioni, visioni ed emozioni che ci dimostrano ancora una volta come l'immaginazione di de Chirico rimanga costante nel corso dei decenni. Le costellazioni, che cominciano ad apparire sulle lavagne delle stanze metafisiche alla fine del periodo di Parigi, ritornano costantemente in quelle issate sui cavalletti ferraresi ed evocano le figure degli astronomi che popolano l'immaginario letterario e pittorico di quel periodo. E queste costellazioni possono gettare una luce aurorale sulle nuove visioni o anche apportare funesti presagi. Così anche l'affacciarsi a pagina 4 di una figura fantasmica con l'espressione di *ciò che è sempre* anticipa l'apparizione della figura *il cui sguardo parla di immortalità* che troviamo nelle ultime pagine di *Hebdomeros*.

L'elemento più importante dell'intero scritto è tuttavia il legame fornito alle varie sensazioni dai versi latini sulla leggenda di Roma. L'aver individuato, nel 1984 e quindi prima di ogni sussidio internet[37], in Giovanni Pascoli l'autore dei versi citati da de Chirico ha determinato una vera svolta per la giusta comprensione dell'artista sotto la doppia luce dell'influenza delle poetiche di Leopardi e del Pascoli.

Quest'ultima ha la sua radice in quella che potremmo quasi definire l'ossessione "latino-romana" di de Chirico, che si sviluppa a partire dal 1909, col primo viaggio a Roma, e che si rafforza durante un secondo viaggio di cui non abbiamo una prova concreta ma che io ritengo, per via di fortissimi indizi, che abbia avuto luogo nell'aprile del 1911 per le celebrazioni del cinquantenario dell'Unità Italiana[38]. In quell'occasione il Comune di Roma aveva indetto un *Certamen Poeticum* al quale Giovanni Pascoli aveva partecipato con l'*Hymnus in Romam*, una lunga composizione di 669 esametri latini che cantava la mitica fondazione della città e le sue glorie[39]. Molti versi di questo componimento fanno da legame alle varie parti del testo sul "sentimento della preistoria". De Chirico lesse avidamente l'inno pascoliano trovandovi un riscontro e forse anche un'esaltazione delle sue emozioni di fronte a quelle antichità così remote appena riportate alla luce. A commento della "sensazione del presagio" cita (p. 6) i versi che descrivono il primo aratore Romolo come un terrificante bovaro che, sfidando la derisione dei pastori, traccia il primo solco della città mentre un'aquila lo osserva dall'alto del cielo. E prima ancora (p. 4) troviamo il racconto dei sopravvissuti abitanti di una Roma medievale ridotta in rovine, pastori in cerca di preda, che rovistando in una caverna aprono per caso un sepolcro e scoprono il corpo gigantesco di Pallante, figlio dell'arcade Evandro che regnava sul Palatino prima di Roma, col petto ancora aperto da una ferita, vicino al quale arde la lampada dal fuoco inestinguibile, simbolo dell'eternità di Roma.

Attraverso il carme del Pascoli de Chirico si confermò nell'idea che uno spirito magico e misterioso animasse quei luoghi toccati dalla storia e dal mito. *Namque aliquid sancti sub terra vivere certum est / ipsius in Romae natali monte quadratae*[40], aveva esordito il Pascoli narrando del Palatino frugato dagli antichi pastori, e de Chirico racconterà di questa sua convinzione proprio nel 1912 all'amico Dimitri Pikionis incontrato a Parigi all'inizio di aprile, parlandogli dell'enigma dell'arcata e della lingua latina: "Il latino è la lingua che può esprimere meglio di ogni altra questi misteri", mi diceva. "E così anche l'architettura romana. Roma è il luogo di questi misteri..."[41].

In occasione delle feste del cinquantenario erano stati aperti al pubblico i nuovi scavi del Foro Romano, il cui grande richiamo era costituito dai resti della "Roma Quadrata" e dalle cosiddette capanne romulee del Palatino, appena portati alla luce dal Vaglieri e dal Boni: uno squarcio di preistoria che conferiva anche alla romanità quel sapore ferino, arcaico e primordiale, che Burckhardt e Nietzsche avevano scoperto nel passato ellenico. Visitando questi scavi e leggendo l'inno del Pascoli de Chirico non poté che riconfermare e approfondire dentro di sé le sensazioni che già aveva provato durante il viaggio dell'ottobre 1909: quasi un riscontro visivo e poetico a quanto aveva poi potuto leggere nel saggio di Grenier sulle origini di Roma preso in prestito alla Braidense[42]. Sono più che convinto

37. Per quanto Maurizio Fagiolo, *Il Meccanismo del pensiero*, cit., p. 432, ringrazi anche me per la segnalazione, l'identificazione del testo citato si deve a una valente archeologa, Margherita Bolla, oggi dirigente dell'Unità Archeologia e Didattica del Comune di Verona, allora mia giovane allieva all'Università di Milano e poi collaboratrice e amica. Confesso che, a quel tempo, non avevo mai preso in considerazione il Pascoli come poeta latino, e incaricato da Fagiolo di trovare gli autori dei vari versi latini dei manoscritti, avevo subito identificato Orazio ma per il resto mi stavo orientando verso il Petrarca e altri umanisti. Fu Margherita, in pochi giorni, a sciogliere l'enigma, aprendo un nuovo orizzonte negli studi dechirichiani.

38. Si veda *Cronologia ragionata* in *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 1 (*L'opera tardo romantica e la prima metafisica. Ottobre 1908-febbraio 1912*), Archivio dell'Arte Metafisica/ Allemandi editore, Milano/Torino 2019, p. 57.

39. Edito in edizione speciale del Comune di Roma il 21 Aprile 1911 e, contemporaneamente, da Zanichelli, l'editore bolognese del Pascoli. Sempre da Zanichelli apparve nel 1913 l'edizione col testo poetico italiano a fronte.

40. "È certo infatti che sotto questa terra, nel monte stesso dove nacque Roma quadrata, vive qualcosa di magico", *Hymnus in Romam*, vv. 389-390.

41. Dimitri Pikionis, *Keimena*, Morphotiko Idryma Ethnikes Trapezes, Atene 2010, pp. 29-31.

42. Nicol Maria Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Scalpendi editore, Milano 2017, p. 69.

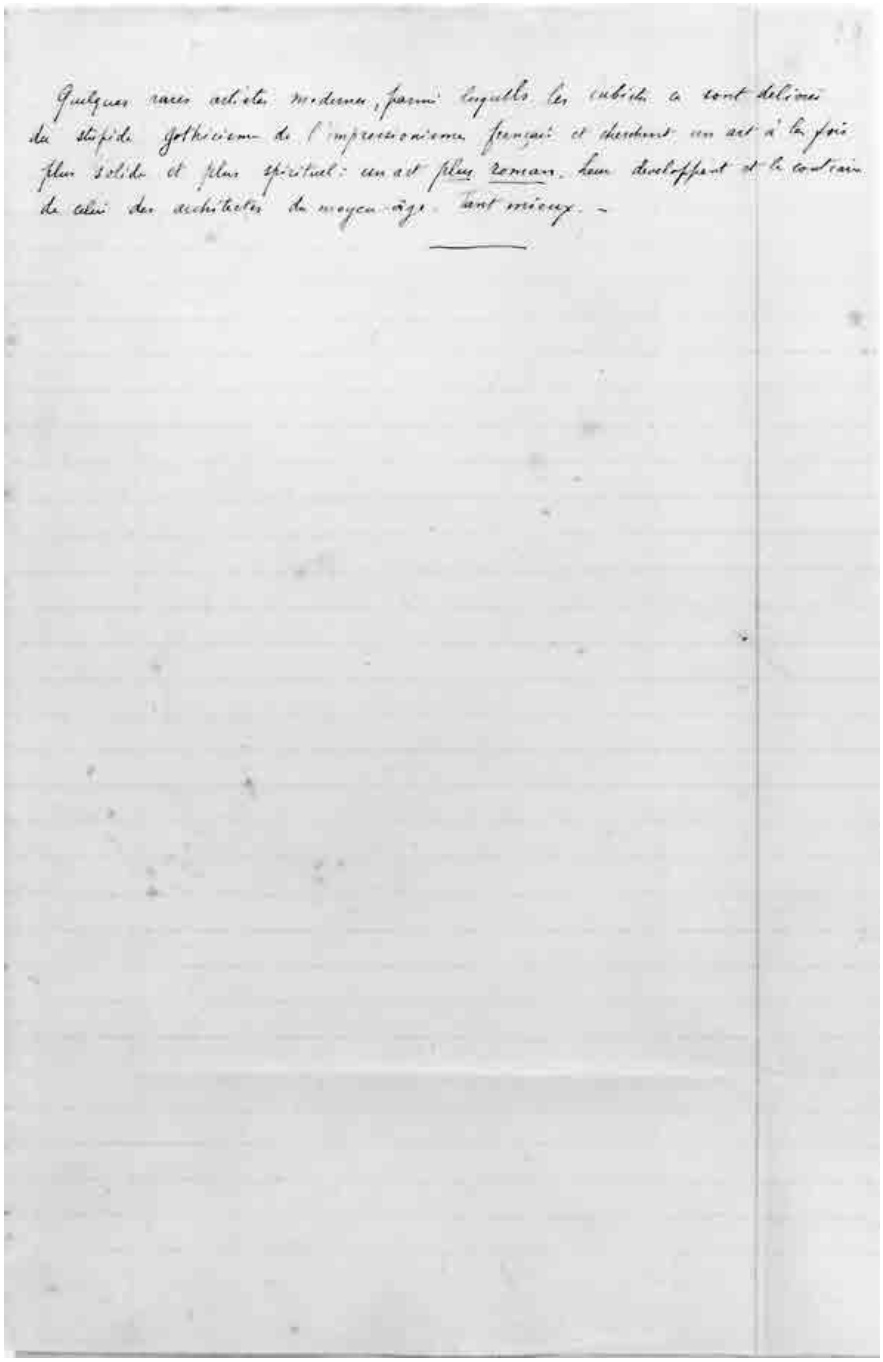
che il "sentimento della preistoria" e la "sensazione del presagio" così come sono presentati nel nostro manoscritto trovino la loro formulazione definitiva durante questa seconda visita a Roma che per correttezza dobbiamo continuare a considerare ipotetica ma che non penso abbia bisogno di prove migliori di ciò che abbiamo appena letto.
Attraverso l'inno del Pascoli Giorgio ebbe anche la possibilità di approfondire le sue sensazioni sulla lingua latina e sul valore poetico ed evocativo dei materiali espressivi desueti. A de Chirico doveva piacere un certo suo modo di presentare gli avvenimenti antichi e del mito sotto una luce aurorale e primigenia, spogli, nonostante l'uso di una lingua morta e dotta, di retorica accademica e visti come eventi magici ma "veri", in un quotidiano al di fuori del tempo: una sorta di böcklinismo o di klingerismo tradotti in letteratura. La scelta pascoliana di de Chirico getta luce su un'ulteriore analogia – oltre a quella già rilevata con Leopardi – tra procedimento poetico pittorico e letterario. In questo caso con quello di uno scrittore che sta sulla soglia che unisce il decadentismo alla modernità.
Pascoli, come ha scritto Gianfranco Contini, aspira a operare in una lingua morta e si pone davanti al linguaggio come davanti a una "riserva di oggetti poetici che furono vivi e a cui restituire la vita". Egli formula in modo esplicito una poetica della lingua morta affermando: "La lingua dei poeti è sempre una lingua morta" che, "curioso a dirsi..., si usa a dar maggior vita al pensiero". Pascoli usa intenzionalmente parole che non devono essere comprese, che hanno un valore puramente fonosimbolico, perché la poesia, come la religione, ha bisogno "delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente". Esse daranno "maggior vita al pensiero" portandolo in quella sfera aurorale in cui il linguaggio sconfina dalla dimensione semantica in quella creativa e originaria del puro "voler dire"[43].
Anche de Chirico opera su materiali morti ai quali vuol dare nuova vita, liberandoli dalla dimensione archeologica e funerea della mitologia decadentista e simbolista. La lingua morta atta a dare maggior vita al pensiero e a rappresentare i misteri e gli enigmi sarà – per lui pittore – l'architettura romana, di cui avverte l'analogia, in quanto materiale poetico che già fu vivo, con la lingua latina e con il suo potere di velare ed evocare. Caratteristica che da un lato ci rinvia alla poetica leopardiana dell'inespresso (infinito – indefinito), dall'altro alla teoria "mistica" dell'atto magico e sacrale inerente all'operare artistico, che i fratelli de Chirico avevano intuito studiando le culture e le religioni primitive e che metteranno a punto durante la loro permanenza in Francia.

43. Per tutti questi problemi, vedi il saggio di Giorgio Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce* in Id., *Categorie Italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 67-78.

ADDENDUM

Si trovano in questo *Addendum* i due brevi testi incollati nel quaderno E/P dopo il Foglio 14, pagina 6 del manoscritto sulla preistoria. Essi non fanno parte del manoscritto in questione e quindi non possono interferire nella sua datazione, ma, come vedremo, non sono del tutto avulsi dai testi precedenti.

N) Foglio E/P 15 (carta protocollo a 33 righe, simile alle precedenti ma non numerata[44], scritta solo nelle prime quattro righe).


Quelques rares artistes modernes, parmi lesquels les cubistes, se sont délivrés du stupide gothicisme de l'impressionisme français et cherchent un art à la fois plus solide et plus spirituel: un art plus roman, bien développé et le contraire de celui des architectes du moyen-âge. Tant mieux. –

Fagiolo XI p. 23 ultimo capoverso (Lista XV p. 93 primo capoverso) – Senza titolo (*incipit*: *Quelques rares artistes modernes...*)

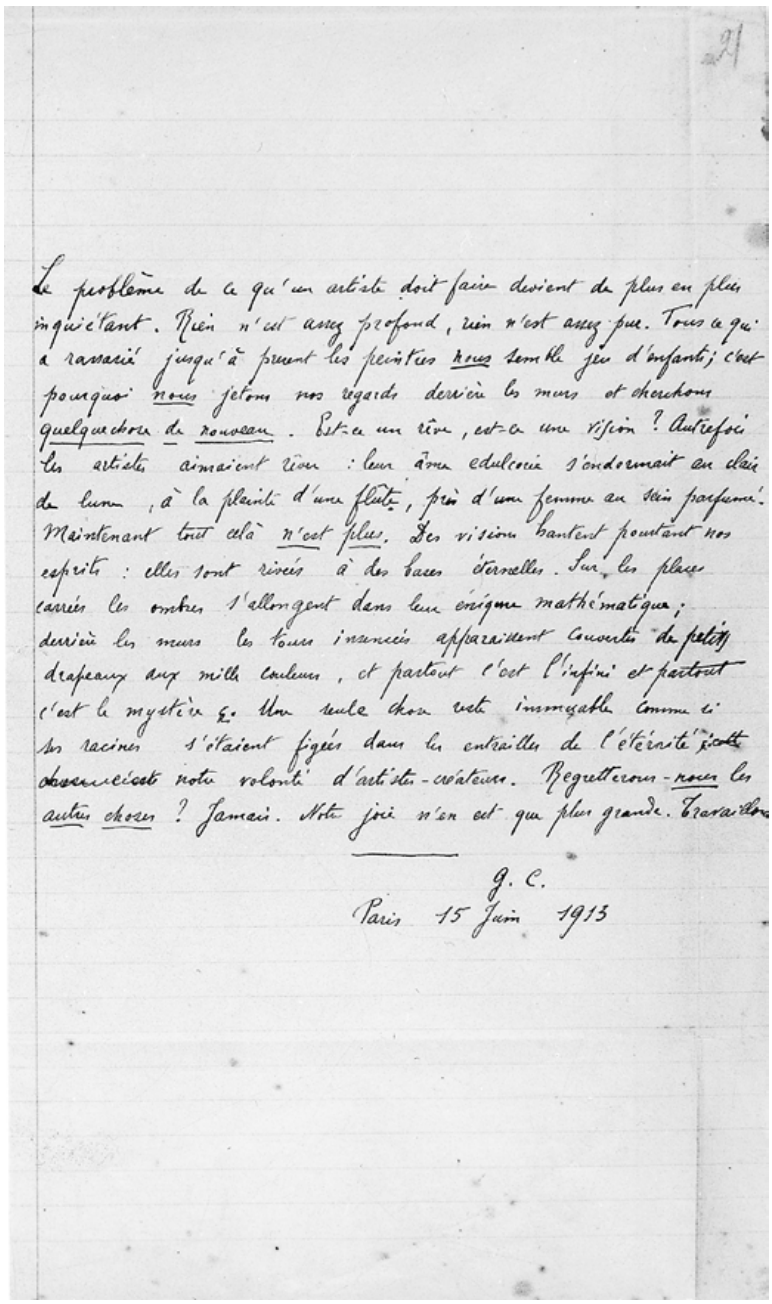
Datazione proposta: **seconda metà del 1912**. Il contenuto non ha alcun legame col manoscritto sulla preistoria e sembra invece una conclusione del manoscritto J (Fagiolo VIII, Lista IX), la cui seconda parte si lega perfettamente a questo breve testo, probabilmente non di molto posteriore. Molti hanno messo queste quattro righe in relazione con l'uscita del libro di Apollinaire *Les peintres cubistes* nel marzo del 1913. Ma se possiamo accettare, come abbiamo detto nel commento al manoscritto J, che la polemica di de Chirico contro il goticismo naturalistico dell'arte francese fosse determinata dall'articolo di Apollinaire apparso nel numero di maggio 1912 su "Les Soirées de Paris", non abbiamo alcun bisogno, perché Giorgio si decida a nominare i cubisti, di aspettare l'uscita nel marzo successivo del libro sui pittori cubisti. Infatti esso era stato parzialmente anticipato da brani pubblicati nel 1912 sulle "Soirées", e su questo movimento Giorgio doveva essere ben informato fin dal Salon d'Automne del 1911, che certamente visitò, o almeno da quello del 1912, dove il cubismo dilagava in tutte le forme. Inoltre il 1912 è l'anno in cui appaiono la monogra-

44. I numeri a matita scritti molto leggermente che si trovano in alto all'estrema destra, su questo e su tutti gli altri fogli, sono numerazioni recenti dei vari inventari museali.

fia *Du cubisme* di Gleizes e Metzinger (giugno 1912) e prima della fine dell'anno anche l'*Histoire anecdotique du cubisme* di André Salmon. Riteniamo pertanto che queste quattro righe siano un'aggiunta al testo J, scritta in un momento successivo ma prima della fine del 1912.

Traduzione. "Alcuni rari artisti moderni, tra cui i cubisti, si sono liberati dello stupido goticismo dell'impressionismo francese e cercano un'arte che sia ad un tempo più solida e più spirituale: un'arte più romanica[45]. Il loro sviluppo è il contrario di quello degli architetti del medioevo. Tanto meglio".

Foglio E/P 16 (carta protocollo a 33 righe, simile alle precedenti ma non numerata[46], scritta solo per sedici righe al centro della pagina, siglata e datata *Paris, 15 juin 1913*).



Le problème de ce qu'un artiste doit faire devient de plus en plus inquiétant. Rien n'est assez profond, rien n'est assez pur. Tous ce qui a rassasié jusqu'à présent les peintres nous semble jeu d'enfants; c'est pourquoi nous jetons nos regards derrière les murs et cherchons quelquechose de nouveau. Est-ce un rêve, est-ce une vision? Autrefois les artistes aimaient rêver: leur âme edulcorée s'endormait au clair de lune, à la plainte d'une flûte, près d'une femme au sein parfumé. Maintenant tout cela n'est plus. Des visions hantent pourtant nos esprits: elles sont rivées à des bases éternelles. Sur les places carrées les ombres s'allongent dans leur énigme mathématique; derrière les murs les tours insensées apparaissent couvertes de petits drapeaux aux mille couleurs, et partout c'est l'infini et partout c'est le mystère. Une seule chose reste immuable comme si ses racines s'étaient figées dans les entrailles de l'éternité: c'est notre volonté d'artistes-créateurs. Regretterons-nous les autres choses? Jamais. Notre joie n'en est que plus grande. Travaillons.

G. C.

Paris 15 Juin 1913

Fagiolo XI p. 24 (Lista XV p, 93 secondo capoverso) – Senza titolo (*incipit: le problème de ce qu'un artiste doit faire...*)

Datazione proposta: **il testo è firmato col monogramma "G. C." e datato 15 giugno 1913**. Il contenuto sembra una conclusione, almeno provvisoria, di un tema già trattato in molti testi precedenti e soprattutto nel manoscritto L: il compito dell'artista dell'avvenire.

Traduzione. "Il problema di ciò che un artista deve fare diventa sempre più inquietante. Nulla è abbastanza profondo, nulla è abbastanza puro. Tutto ciò che finora ha saziato i pittori *a noi* sembra un gioco da bambini; è per questo che *noi* gettiamo i nostri sguardi dietro i muri e cerchiamo *qualche cosa di nuovo*. È un sogno, è una visione? Un tempo gli artisti amavano sognare: la loro anima dolciastra s'addormentava al chiaro di luna, al lamento di un flauto, accanto a una donna dal seno profumato. Ora, tutto ciò *non esiste più*. Delle visioni inquietano tuttavia i nostri spiriti: esse sono inchiodate su basi eterne. Sulle piazze quadrate le ombre s'allungano nel loro enigma matematico; dietro i muri le torri insensate appaiono coperte di piccole bandiere dai mille colori, e dovunque è l'infinito e dovunque è il mistero. Una sola cosa resta immutabile come se le sue radici fossero inchiodate nelle viscere dell'eternità: è la nostra volontà di artisti creatori. Rimpiangeremo *noi* le *altre cose*? Mai. La nostra gioia non è che più grande. Lavoriamo.
G.C. / Parigi, 15 giugno 1913".

45. Il testo dice: "un art *plus roman*", che non vuol dire "un'arte più romana" ("un art plus romain"), ma "romanica".

46. I numeri a matita scritti molto leggermente che si trovano in alto all'estrema destra, su questo e su tutti gli altri fogli, sono numerazioni recenti dei vari inventari museali.

Nota. Il testo non fa parte del manoscritto sulla preistoria ma è indubbiamente collegato con i testi precedenti. La data 15 giugno 1913 ci aiuta a precisare con maggiore sicurezza tra primavera ed estate quella dei primi quadri e disegni in cui "dietro i muri le torri insensate appaiono coperte di piccole bandiere dai mille colori (*La grande tour*, *CR.*, I, 2, 32, e, un poco successivo, *Le sommeil*, *CR.*, I, 2, 46). Ritengo che questa breve pagina, alla quale tuttavia l'autore conferiva una certa importanza come indicano la firma e la data, possa essere stata composta come "conclusione" separata di un testo globale diviso in due parti (manoscritto L e manoscritto M) di cui de Chirico voleva servirsi, e molto probabilmente si servì nell'ottobre e novembre del 1913, per far conoscere ai principali critici i punti essenziali del suo pensiero.

Adello Vanni

La "sindrome del dott. Bovary" di Giorgio de Chirico. Un approfondimento psicobiografico su Gladiatori e Bagni misteriosi

Introduzione

De Chirico ha prodotto due cicli pittorici molto intriganti: I Gladiatori (1927-1929) e I Bagni misteriosi (1934-1937). Nietzsche, se fosse stato in vita, li avrebbe definiti dionisiaci; Freud, perturbanti; l'artista, interrogato sull'argomento, avrebbe detto "sono semplicemente metafisici!" Intriganti, perturbanti, metafisici: perché? Oltrepassando il velo di Maya, nei quadri di questi due cicli molti studiosi hanno intuito un'iconografia che emana una non troppo velata *Stimmung* omofila.
In generale, per omofilia si intende la presenza di una attrazione, più o meno intensa, verso individui dello stesso sesso, senza però attuare un passaggio al comportamento omosessuale vero e proprio. Nell'articolo cercherò di sviluppare un approfondimento sull'omofilia nell'arte di de Chirico, argomento che è già stato affrontato da diversi autori. Per raggiungere questo fine sarà utilizzata la psicobiografia dell'artista, costruita seguendo il paradigma della psichiatria psicodinamica[1]. Le fonti biografiche sull'artista sono numerose e hanno facilitato questo tipo di indagine; nei suoi scritti, infatti, de Chirico ha dedicato diverse pagine di riflessione su questo argomento, evidenziando una discreta coscienza sulle problematiche sessuali[2].
Utilizzando l'indagine psicobiografica ci si può avvicinare maggiormente al processo circolare vita/arte, superando la concettualizzazione platonica/romantica di "rivelazione" e quella solipsistica di "arte per arte", secondo le quali il pittore geniale riceverebbe l'ispirazione artistica "*sine materia*".

I Gladiatori

I Gladiatori sono circa sessanta quadri, dipinti tra il 1927 e il 1929[3]. In queste tele l'artista esprime due sole matrici compositive, per cui alla fine si possono individuare due sottogruppi di quadri: il primo è caratterizzato dalla presenza di tre personaggi, due gladiatori più un terzo che li osserva silenziosamente; il secondo sottogruppo è caratterizzato da una mischia formata da molti gladiatori che stanno azzuffandosi. Cominciamo ad osservare i quadri del primo sottogruppo: nonostante il titolo, queste tele non esprimono comportamenti e atmosfere realistica-

1. Glen O. Gabbard, *Psichiatria psicodinamica*, Raffaello Cortina editore, Milano 1992. La psichiatria psicodinamica nasce dalla integrazione del sapere psicoanalitico, non necessariamente medico, con quello psichiatrico, storicamente radicato nella cultura medica.

2. All'inizio del XX secolo la "questione sessuale" era all'ordine del giorno nelle agende culturali europee. Sappiamo che l'artista aveva assimilato il pensiero di Nietzsche, filosofo molto "imbranato" nelle relazioni sessuali; sappiamo che era infatuato di Schopenhauer, sostenitore del "sesso a pagamento"; sappiamo, infine, che a Ferrara l'artista aveva letto Weininger, per il quale le donne erano destinate, biologicamente e quindi psicologicamente, ad essere Madri (schiave della maternità) o Puttane (schiave della sessualità). Weininger è sicuramente misogino, però non è omofobo, anzi considera la tendenza omosessuale come una specie di "terzo sesso", dal momento che in ogni individuo vi sarebbe una bisessualità naturale originaria: questo filosofo sottolinea la presenza dell'omofilia in tutte le amicizie tra persone dello stesso sesso, specialmente nelle relazioni tra docenti e discenti.

3. *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra (Varese, Villa Panza, 4 ottobre-14 dicembre 2003), a cura di Paolo Baldacci, Skira, Milano 2003.

mente violente[4]. Il dramma mortale dei gladiatori, sintetizzabile nel detto "*mors tua, vita mea*", non è presente, dal momento che non viene mai versata né una goccia di sangue, né una di sudore. C'è una vistosa dissonanza tra titolo e immagini! Si può ipotizzare, quindi, come l'artista volesse esprimere – più o meno consciamente – un'altra scena, utilizzando la metafora dei gladiatori. Quale? Osserviamo i presunti combattenti: i comportamenti dei due gladiatori comunicano una vicinanza corporea di tipo omofilo, ma anche una relazione gerarchica di sottomissione del più debole al più forte. Questa osservazione sulla gerarchia relazionale ci fa entrare nel campo pulsionale del narcisismo: chi dei due è il migliore? Chi il più forte? In questi quadri, quindi, l'atmosfera è intrigante in quanto le immagini alludono contemporaneamente a tre tendenze pulsionali: quella aggressiva che appare molto mitigata dalla rimozione; quella omofila e quella narcisistica, invece, che sono maggiormente evidenti.

Mettiamo in parallelo questi contenuti iconografici con le conoscenze psicobiografiche. Le tre figure sono state interpretate da diversi studiosi come metafore dei personaggi della famiglia[5]: in particolare, l'artista potrebbe essere identificato nel gladiatore "vincente", il fratello in quello "perdente" e il padre nel giudice che li osserva[6]. Questa ermeneutica centrata sui Dioscuri potrebbe essere ulteriormente avvalorata da un evento biografico che li coinvolge: Savinio, arrivato a Parigi nel 1926, sceglie, per necessità economiche, di riprendere l'attività di pittore[7] che aveva interrotto sedici anni prima, andando a pestare – così facendo – i piedi al fratello. Si può comprendere, allora, come le immagini di questi quadri non vogliano esprimere una vera e propria violenza, quanto piuttosto un'intensa irritazione verso il fratello, conseguente al rinnovarsi della loro antica competizione. "Fai... fai, tanto tra noi due sono io il migliore!": sicuramente, così pensava de Chirico. A livello relazionale, quindi, le tele dei gladiatori potrebbero celare una comunicazione allusiva alla conflittualità con il fratello neo-pittore[8]. Nelle prime pagine del romanzo *Hebdomeros*[9], pubblicato nel 1929, de Chirico aveva già descritto una scena enigmatica tra gladiatori, il significato della quale, però, continuava a rimanere segreto: "in un angolo due gladiatori dalle maschere di scafandri si esercitavano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato d'un maestro, ex-gladiatore in ritiro" Gladiatori! Questo nome contiene un enigma" disse Ebdomero al più giovane dei suoi compagni"[10].

Nel 1963 circa, dopo più di tre decenni, de Chirico racconta un sogno nelle pagine di un frammento manoscritto del *Signor Dudron* la cui interpretazione ci può far comprendere meglio l'enigma/rebus dei gladiatori, come aveva scritto in *Ebdomero*.

> E in quella camera misteriosa, ove il Signor Dudron aveva sentito che era anche la camera ove egli era nato, vide passare un gladiatore, si muoveva senza rumore e si avviava verso l'uscita. Allora il Signor Dudrón ricordò che in un'altra camera, vicino a quella, dormiva un militare, un ufficiale [sic] della Finanza; il Signor Dudrón lo aveva visto, nella vita normale [...]. Ma ora era un gladiatore che, silenzioso, usciva da quella camera.... avanzava come un'ombra, senza rumore; in testa portava l'elmo pesante [...]; scese in

4. È veramente strano il fatto che de Chirico rappresenti comportamenti violenti solo nei quadri del periodo böckliniano, che è una pittura di genere (si vedano: *Lotta di centauri*, 1908-1909, *CR*, I, 1, 04; *Centauro morente*, 1909, *CR*, I, 1, 05). Dal periodo metafisico in poi, l'artista farà riferimenti alla aggressività solo nei titoli, evitando di rappresentare questa pulsione attraverso figure in atteggiamenti realisticamente violenti, con ferite e relative emorragie. Un esempio è proprio il caso dei Gladiatori. È come se dalla Metafisica in poi de Chirico avesse potenziato il meccanismo di difesa della "rimozione" contro l'emergere alla coscienza della pulsione aggressiva. Questa osservazione sarà sicuramente da approfondire maggiormente in sede psicobiografica.

5. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007, pp. 200-205.

6. Furio Ravera, *Dipingere sogni. Una lettura psicanalitica dei "Gladiatori" di Giorgio de Chirico* in *Giorgio de Chirico*, cit., pp. 51-55.

7. Maria Morino, *Con Savinio*, Sellerio editore, Palermo 1987.

8. Sulla validità di questa ipotesi, possiamo eseguire una controprova. Andiamo a vedere se Savinio, ben conoscendo il fratello, avesse inteso il messaggio. Ebbene, pare proprio di sì. Alcuni quadri del 1929 e 1930, infatti, sembrano proprio una risposta di Savinio ai Gladiatori di de Chirico. Nel 1929 sono: *Les ennemis de l'Olympe*, *Les Dioscures*, *Le retour*, *Hommes nus* o *La cacciata dal Paradiso*. Nel 1930 sono: *L'ange mauvais*, *Les anges batailleurs*, *Le anges lutteurs*, *Fin d'une bataille des Anges*, *Oreste et Pylade*. È evidente che siamo in presenza di immagini che ripetono, come in uno specchio, i contenuti espressi dal fratello Giorgio: i personaggi saviniani di questi quadri (Dioscuri, Angeli, Oreste e Pilade) stanno lottando proprio come i Gladiatori! Due quadri di Savinio sono veramente notevoli: il primo (*Le retour*), in quanto esprime l'intensa simbiosi corporea tra i fratelli de Chirico; il secondo (*Fin d'une bataille des Anges)*, in quanto esprime la definitiva rottura della loro relazione. Cfr. *Alberto Savinio. Catalogo generale*, a cura di Pia Vivarelli, Electa, Milano 1996, pp. 78-80; pp. 104-107.

9. Georges de Chirico, *Hebdomeros, Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Éditions du Carrefour (Collection Bifour), Paris 1929. La traduzione italiana dell'autore è del 1942, con qualche taglio e varianti (*Ebdomero*, Bompiani, Milano 1942, e edizione del 1957, Roma "Presso l'Autore"), ed è quella di cui mi sono servito nell'edizione Abscondita, Milano 2003. Questo romanzo non ha una trama precisa; è scritto in uno stile complesso, intriso di metafore, parabole, sempre in bilico tra quotidianità e visioni profetiche, tra prosa e poesia. Certo è che de Chirico s'identifica in Ebdomero, che a sua volta è una reincarnazione di Zarathustra: questa è una affermazione verosimile, ma generica. Sicuramente nel libro c'è qualcosa in più. Scritto e pubblicato durante il secondo soggiorno parigino, esso nasconde anche molti risvolti biografici, la cui decriptazione, però, non risulta facile: in questo articolo, in particolare, ne ipotizziamo uno, quello della "zuffa" tra de Chirico e i surrealisti.

10. Giorgio de Chirico, *Ebdomero*, Abscondita, Milano 2003, p. 12.

> istrada e si diresse verso il Colosseo. - Il Signor Dudrón lo seguì; dietro a lui entrò nel Colosseo, e vide uno spettacolo inspiegabile; altri gladiatori stavano già nell'arena e combattevano in silenzio; [...] e c'era anche un palco con un personaggio tutto vestito di rosso, sotto un baldacchino, e dei pretoriani e delle insegne: - L'imperatore! - pensò il Signor Dudron, [...] a volte un gladio affondava nel petto di un gladiatore, ma non si vedeva sangue; i fantasmi non hanno sangue. Ed ecco che il Signor Dudrón si ritrovò di nuovo nella camera misteriosa[11].

In questo resoconto onirico il Signor Dudron, alter ego di de Chirico, parla di una stanza dalla quale escono sia lui, sia il finanziere, che poi si trasformerà in gladiatore; questa stanza misteriosa, però, non è un ambiente anonimo, dal momento che è la camera nella quale Dudron è nato. È ragionevole, allora, associare metaforicamente questa stanza all'utero della madre, nel quale i due fratelli sono stati generati, per poi, diventati adulti, incontrarsi/scontrarsi nell'arena della vita. C'è anche l'imperatore, probabile metafora del padre, che deve giudicare quale gladiatore sia il più bravo e il più forte, insomma il dominante. Nel resoconto di questo sogno appaiono le stesse immagini rappresentate nei quadri dei Gladiatori, tanto da sembrarne una *ekfrasis*; anche qui, infatti, la vera violenza e il sangue si possano solo immaginare; il corpo a corpo dei fratelli/gladiatori si dissolve in un rallentato abbraccio di danza. C'è qualcosa in più, però, rispetto alla semplice *ekfrasis*: la metafora della "stanza della nascita", infatti, diventa finalmente un importantissimo indizio per di-svelare in parte il significato criptato nei Gladiatori.

Passiamo ora al secondo sottogruppo di quadri di questo ciclo; sono quelle tele nelle quali viene rappresentata una mischia tra molti gladiatori; anche in questi lavori i comportamenti realisticamente violenti sono banditi. Seguiamo lo stesso metodo usato in precedenza e mettiamo in parallelo questi quadri con le informazioni biografiche riportate da de Chirico stesso. L'artista racconta come nel secondo soggiorno parigino gli scontri con i surrealisti fossero veramente aspri[12]; gli artisti surrealisti vengono descritti come un "gruppo di degenerati, di teppistoidi, di figli di papà, di sfaccendati, di onanisti e di abulici"[13] sempre pronti alle provocazioni e alle mischie. Di fronte ad essi de Chirico torna ad essere "il monomaco, colui che resta solo a combattere"; possiamo annotare che contro di loro egli si comporta come quando era bambino e doveva lottare contro i monelli tessali che "erano spinti dal livore a tentar di buttar giù il mio aquilone perché era più bello e più grande del loro"[14].

Nel 1926 non era più l'aquilone il motivo del contendere; i quadri, oggetti ben più importanti, lo avevano sostituito; l'artista adulto, poi, non lancia più i sassi contro i nemici, ma guerreggia con le armi dell'ironia. A questi surrealisti infelici, miseri, cattivi e derelitti, porge il petto nudo e urla: "'Picchiate! Picchiate! Sfogatevi' ed abbracciarli vorrei e baciarli e con essi piangere vorrei e singhiozzare, e tra un singhiozzo e l'altro, per farli felici, giurar loro solennemente di *non dipingere più*"[15].

Nelle *Memorie* de Chirico evoca il clima astioso delle "zuffe" con i surrealisti, ma lo fa in maniera piuttosto generica. Forse è nel romanzo *Ebdomero*, coevo al ciclo dei Gladiatori, che l'artista sembra dedicare ai surrealisti qualche frecciata più particolareggiata. Per esempio, quando descrive un gruppo di guerrieri e di pugili che ricordano molto da vicino l'iconografia delle mischie dei gladiatori e quando, poi, sintetizza i motivi di contrasto con loro:

> La sera circondato dai suoi amici Ebdòmero assistette solo all'ultima parte dello spettacolo: ai quadri viventi, e *capì tutto*. L'enigma di quell'ineffabile gruppo di guerrieri, di pugili, difficili a definirsi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo e immobile nei loro gesti di attacco e di difesa, non fu in fondo capito *che da lui solo*; [...] Ebbe paura a un tratto, paura della solitudine, [...] e parlò dei suoi timori con gli amici, [...] essi invece di lamentarsi e di sfogarsi in riflessioni pessimistiche sulle facoltà intellettuali dei loro contemporanei, si strinsero gaiamente intorno a lui e gli gridarono «*Ma rallegra-*

11. Cfr. Giorgio de Chirico, *Manoscritto Evangelisti C*, 1963 circa, nella sezione *Documenti & RicercheMonsieur Dudron* del sito www.archivioartemetafisica.org. L'originale, appartenente al Fondo Evangelisti, è conservato presso l'Archivio dell'Arte Metafisica di Milano.

12. Al di là dei contrasti personali, economici e politici, la "zuffa" di de Chirico con gli artisti surrealisti aveva basi anche ideologiche/poetiche. Per i fratelli de Chirico la Metafisica cercava "di dare forma all'informe", utilizzando la memoria e la coscienza dell'Io per esprimere "scientemente" i demoni, le visioni e le *Stimmung* del mondo interiore. I surrealisti, all'opposto, avevano accettato la teoria pulsionale di Freud e il concetto dell'automatismo psichico dell'inconscio nella pratica dell'arte: secondo loro, i contenuti dell'Es dovevano essere riversati impulsivamente sulle tele, abolendo la mediazione riflessiva dell'Io.

13. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 129.

14. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., pp. 19-20.

15. Ivi, p. 106.

> *tevi, maestro, è l'essenziale!*». Quella sera Ebdòmero tornò a casa col cuore turbato. [...] Di là dalle regole e le abitudini ammucchiate, sottomesse come pecore, come montoni stretti nei parchi da bestiame e che aspettavano l'ora fatale del macello, egli vedeva due figure simboliche: la Pietà e il Lavoro, allontanarsi tenendosi per mano, a poco a poco rimpicciolire e poi sparire all'orizzonte [...]. Ma egli ben sapeva, ahimé, donde provenivano tutti quei turbamenti e quelle lotte intestine. I banditi poltroni sbadigliavano e si stiracchiavano da slogarsi le ossa, dopo aver vuotato l'ultima caraffa di vino. *Con il lavoro ti salverai e li salverai*; [...][16].

In questo scritto l'artista sembra ispirarsi ironicamente ad alcune pagine di Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*[17], quando il profeta si rivolge a quei guerrieri che nel passato erano stati i suoi camerati; e ora è lui, che è diventato il loro nemico. Li conosce uno ad uno, sa del loro odio e della loro invidia. Per Ebdomero, alias de Chirico, "quell'ineffabile gruppo di guerrieri e di pugili" sono solo un'accolita di banditi poltroni, che sbadigliano e si stiracchiano, come ben sanno fare i surrealisti. Nessun spettatore ha compreso l'enigma/rebus di questa scena, perché tutti sono ciechi, irretiti dallo spirito del gregge. Solo l'artista/profeta ha capito e per un attimo ha paura, perché sa di essere destinato all'eterna solitudine. Egli è fuori dal gregge, è il monomaco, l'inattuale per eccellenza! I suoi amici e discepoli, però, lo elogiano "ma rallegratevi, maestro, è l'essenziale!".
Nietzsche aveva scritto due frasi che si adattano perfettamente a Ebdomero[18]: "Meglio essere invidiati, che essere amati" e "Sia il vostro lavoro una battaglia, sia la vostra pace una vittoria! La solitudine – insegna Nietzsche e ripete de Chirico – si addice all''uomo del futuro', che deve soltanto perseguire i sentieri indicati dalla Pietà e dal Lavoro: "Solo così ti salverai e li salverai".
In queste pagine di *Ebdomero*, de Chirico sembra aver preso ispirazione da Nietzsche ed aver tessuto una parafrasi per sbeffeggiare i surrealisti, ammucchiati come pecore nel gruppo: in questo testo, infatti, troviamo tutti i temi che caratterizzano la "zuffa" realmente accaduta tra lui e i surrealisti, ma non solo quella; anche tutte le altre zuffe che seguiranno nel tempo, tra lui e "le greggi" formate da "intellettualoidi e pederasti" delle avanguardie del XX secolo[19].

I Bagni misteriosi

Sono detti Bagni misteriosi una serie di disegni, dipinti e litografie creata negli anni tra il 1934 e il 1938[20]. De Chirico sta passando un brutto periodo economico e ritorna a Parigi dove realizza alcune litografie su testi di Cocteau per una cartella intitolata *Mythologie*; nascono così i Bagni misteriosi, nei quali le immagini dominanti sono due o più uomini, vestiti e nudi, che camminano tra cabine da bagno, canali e piscine con pavimento a parquet o a mattoni. L'uomo nudo spesso affonda o emerge dal pavimento, tutti si aspetterebbero di vedere il suo pene, ma la visione viene sempre disattesa[21]. Questi quadri, in primis, sono ricollegabili alla figura dell'intellettuale Jean Cocteau, omosessuale e oppiomane, che aveva scritto *Mistero laico* a favore di de Chirico contro i surrealisti[22]. Cocteau sosteneva come nella pittura dell'amico aleggiasse un mistero da romanzo poliziesco, come se da qualche parte fosse stato attuato un reato del quale vergognarsi. Tutte le immagini dei Bagni misteriosi, però, non fanno pensare a reati contro la persona, bensì solo a quelli contro la morale e di pubblico scandalo. I comportamenti delle figure e l'atmosfera dei quadri, infatti, alludono chiaramente al piacere contemplativo del voyerismo omofilo: queste tele potrebbero anche essere immaginate come una particolare "sfilata", nella quale un modello maschile passeggia nudo in una piscina e viene guardato, con curiosità, da altri uomini vestiti.
Nel 1936 Martha Davidson recensisce la mostra dell'artista a New York e sottolinea alcuni ricordi infantili di de Chirico:

> Quando De Chirico era bambino [...], suo padre, un ingegnere di origine siciliana che lavorava a Volos,

16. G. de Chirico, *Ebdomero*, cit., pp. 96-97.

17. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 2013. In particolare, de Chirico potrebbe aver trovato ispirazione nei capitoli della Parte I intitolati *Dell'albero sul monte* e *Della guerra e dei guerrieri*.

18. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., pp. 42-45.

19. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 26. Nella visione dell'artista il secolo XX era iniziato male, sotto il segno della pederastia, dell'isteria, dell'impotenza plastica e creativa, dell'invidia.

20. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Metafisica dei Bagni misteriosi*, Skira, Milano 1998.

21. De Chirico non rappresenta mai esplicitamente il sesso maschile nei quadri dei Gladiatori e dei Bagni misteriosi. Parlando con l'amico Antonello Trombadori, l'artista era stato chiaro: "se ne trovi uno, allora il quadro è un falso!". Bisogna andare al libro *Ebdomero* per trovare una scena, quella del "celibe", nella quale de Chirico descrive esplicitamente il sesso maschile: "Una camicia corta gli giungeva appena fino all'inguine, in modo che l'organo sessuale, con le vene gonfie, gli stava scoperto". E l'unica volta che l'artista si lascia andare ad un voyeurismo omofilo/omosessuale di tipo realistico. A questo proposito, dobbiamo ricordare come nel 1929 de Chirico si identificasse con il personaggio dionisiaco di Ebdomero e pertanto poteva andare contro tutte le regole!

22. Jean Cocteau, *Il mistero laico*, Abscondita, Milano 2007.

> qualche volta lo porta al mare a fare il bagno. Il ragazzo rimane profondamente impressionato dalla differenza tra le persone vestite e quelle nude. Sembravano quasi come differenti specie di animali in sfere differenti dell'esistenza. Gli uomini vestiti sembravano opprimenti e maestose statue, che torreggiavano sui bagnanti che diventavano in tal modo scoperti e indifesi[23].

Anche questi ricordi, probabilmente suggeriti da de Chirico stesso, incanalano l'interpretazione dei Bagni misteriosi verso l'area delle problematiche omofile e narcisistiche. In sintesi, il padre accompagna il figlio al mare, il bambino in costume da bagnante si sente impotente nella sua nudità di fanciullo rispetto alle persone vestite che lo guardano; questi adulti vengono idealizzati come statue maestose e potenti, dallo sguardo opprimente.
Non bisogna fermarsi solo a questo indizio datato 1936, dal momento che in altri testi l'artista riprende il filo dello stesso discorso, cambiando e aggiungendo altri particolari. Per esempio, nel 1973 l'anziano artista realizza a Milano un monumento dedicato ai Bagni misteriosi e afferma che:

> L'idea dei 'bagni misteriosi' mi venne una volta che mi trovavo in una casa ove il pavimento era stato molto lucidato con la cera. Guardai un signore che camminava davanti a me e le di cui gambe si riflettevano nel pavimento. Ebbi l'impressione che egli potesse affondare in quel pavimento, come in una piscina, che vi potesse muovere e anche nuotare. Così immaginai delle strane piscine con uomini immersi in quella specie di acqua-parquet, che stavano fermi, e si muovevano, ed a volte si fermavano per conversare con altri uomini che stavano fuori della piscina pavimento[24].

Chi potrebbe essere stato quel misterioso signore che camminava su di un lucidissimo pavimento e sul quale venivano riflessi i suoi arti inferiori? Questa dichiarazione del 1973 si incastra perfettamente con il ricordo di Carlo Cirelli, un militare ferrarese al quale il pittore aveva eseguito un ritratto nel 1915. Ecco come viene presentato questo commilitone:

> Tra i ferraresi che conobbi allora c'era un caporale che stava al deposito del mio reggimento. Era un ragazzo originalissimo. Seduto nel magazzino del deposito, tra piramidi di scarponi, di uose, di mantelline, di giubbe ecc., egli con una pazienza da castellana dell'alto Medio Evo, eseguiva bellissimi e complicati ricami. Aveva le unghie lunghe, lustre ed accuratissime, spesso sentiva caldo alle mani ed allora alzava le braccia sopra la testa e muoveva le mani, come usano certi danzatori estetizzanti [...]. Era un ossessionato della pulizia; andai a casa sua; il pavimento della camera da letto talmente unto di cera, talmente sfregato e lucidato che bisognava camminare andando avanti con la punta del piede ed aprendo le braccia a bilanciere [...]. Se non si prendeva questa precauzione si rischiava di scivolare ad ogni passo e di finire *les quatre fers en l'air*. Egli si era comprato da un antiquario un letto antico, un letto storico, che aveva coperto con un baldacchino e con pesanti e costosi tendaggi [...]. Io gli feci un ritratto che gli regalai; [...][25].

Sia nella descrizione, sia nel ritratto di Carlo Cirelli, l'artista sottolinea sempre alcune caratteristiche di evidente effeminatezza; nella pagina successiva delle *Memorie*, poi, de Chirico presenta un altro personaggio ferrarese che ci conduce ulteriormente nell'enigma omofilo dei Bagni misteriosi:

> Dopo Carlo Cirelli conobbi Filippo de Pisis, [...] Anche di lui non si può dire che fosse un campione ed un esempio di normalità, però era, e lo è tuttora, pieno di ingegno [...][26].

I quadri dei Bagni Misteriosi potrebbero essere interpretati, quindi come una finestra aperta sulle tendenze omofile dell'artista; in effetti, i tre personaggi chiamati in scena, Cocteau, Cirelli e de Pisis, sono omosessuali, in maniera più o meno esplicita.

La sindrome del dott. Bovary

Per approfondire maggiormente la pista ermeneutica sull'omofilia nell'arte di de Chirico, dobbiamo andare a

23. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 66, nota 25.
24. Ivi, p. 45.
25. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 89.
26. Ivi, p. 90.

ricercare i numerosi scritti autobiografici nei quali viene affrontato questo argomento. In alcuni passi delle *Memorie*, ad esempio, l'artista dimostra di aver riflettuto sulle intriganti relazioni tra maestri e allievi[27], giocate a cavallo dell'ambiguo confine tra omofilia e pederastia:

> L'ammirazione che rasenta l'innamoramento e che certi giovani possono sentire per un maestro [...], è un fenomeno che si riscontra in tutte le epoche: dal giovane Alcibiade che vuol ficcarsi per forza sotto la coperta del grabato[28] ove giace febbricitante Socrate, agli efebi saggi, allievi di Platone, ai giovani che baciavano le mani a D'Annunzio [...], fino ai ragazzi innamorati di Cardarelli, tutte le epoche, hanno visto questo curioso fenomeno, nel quale, io penso, ci dev'essere un doppio fondo di masochismo e succubismo, legati ad un istinto di subcosciente omosessualità. Per conto mio mi vanto di non aver mai suscitato folli passioni in nessun giovane e di non essermi io stesso innamorato di un Maestro. Caso mai mi sarei innamorato di una Maestra[29].

Dopo questo scritto, che spazia da Alcibiade fino a Cardarelli, possiamo affermare che de Chirico aveva una discreta conoscenza e coscienza dell'omofilia, della pederastia e della omosessualità, in generale; inoltre, scopriamo come l'artista sapesse dire le "bugie", o per rimozione inconscia o per omissione voluta, per esempio quando perentoriamente afferma di non aver mai avuto discepoli di genere maschile. Uno, almeno, ce l'ha avuto: è stato de Pisis, che può essere considerato il suo fedele discepolo negli anni ferraresi. Per sostenere questa affermazione, torniamo indietro nel tempo e analizziamo la loro relazione. Nel 1916 il dandy ferrarese è galvanizzato dalla conoscenza dei due fratelli, arrivati dalla mitica Parigi; il marchesino de Pisis, proprio in quel periodo, sviluppa la coscienza sulla propria omosessualità, entra nella loro cerchia e ne assorbe teorie ed esperienze artistiche[30]. Dapprima si avvicina molto a Savinio, ma questi ha una sorta di rigetto omofobo, che va di pari passo con l'avvicinamento a de Chirico[31], riverito come un maestro[32].

De Chirico nelle *Memorie* ripete spesso di essere "antipederasta per eccellenza"[33]; inoltre, usa spesso l'aggettivo "pederasta" nei riguardi di colleghi[34] e critici non favorevoli alla sua arte; lo fa in maniera talmente pesante, da evidenziare un pregiudizio tipico del tempo, ma anche la sua personale inclinazione all'omofilia, che comunque, come abbiamo già detto, non raggiungerà mai l'omosessualità. Questa inclinazione è talmente cosciente che compare anche in un sogno descritto ne *Il Signor Dudron*[35], un romanzo degli anni Trenta: in sintesi, il personaggio di Dudron sta sognando Annibale, nel nome del quale si fondono due figure, sia quella del famoso generale cartaginese, che è un modello di identificazione narcisista, sia quella di un umile aiutante di barbiere, che induce nell'artista alcune vergognose fantasie sessuali:

> Il Signor Dudron aveva l'abitudine di andare dal parrucchiere nelle prime ore del pomeriggio, il martedì. [...] Questo ricordava al Signor Dudron un'altra scena:

27. Ivi, p. 112. De Chirico, inoltre, ricorda come le relazioni omofile non erano presenti solo tra maestri e discepoli, ma anche tra alcuni galleristi/mercanti e artisti da lui conosciuti. Ecco cosa scrive a tale riguardo: "Pertanto gli innamorati di Derain non si contano più. Quelli che ebbero "la cotta" più forte furono Adolphe Basler e Paul Guillaume... [...]. Anche Paul Guillaume, in fatto di amore per Derain, non scherzava".

28. Latinismo da *grabatus*, cioè letto a piedi bassi.

29. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., pp. 110-111.

30. Sandro Zanotto, *Filippo de Pisis. Ogni giorno*, Neri Pozza editore, Vicenza 1996.

31. A Ferrara de Chirico, all'opposto di Savinio, prende in simpatia de Pisis, anche se con alterne vicende. Se leggiamo alcuni loro bigliettini, scopriamo come il tema dell'omofilia-omosessualità è esplicito, anche se affrontato in tono scherzoso: "Caro de Risis, per celebrare degnamente la vigilia della tua dipartita, domani, mercoledì alle 7 e 1/2 del mattino, mi troverò al Folchini ove tu mi offrirai un bellissimo caffelatte con relative ossa di morto [...]. Ti abbraccio pederasticamente, tuo Armando de Chirico", cfr. S. Zanotto, *Filippo de Pisis...*, cit., p. 108.

32. Intere pagine di de Pisis fanno trasparire il suo innamoramento per de Chirico, il maestro della Metafisica. Ricordiamone alcuni passi. Il primo è riferito alle loro passeggiate nel ghetto di Ferrara: "Il mio cuore era pieno di lagrime e d'amore e di desideri inappagati, ma forse ciò era necessario perché io godessi con intierezza dei nuovi spettacoli." (Filippo de Pisis, *Asilo infantile israelitico* in *La città dalle cento meraviglie*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Abscondita, Milano 2009, p. 84). Il successivo riferimento descrive una nottata metafisica, trascorsa dai due amici in piazza Ariostea a Ferrara: "Quella notte però l'esaltazione non raggiunse il culmine, ancora la vigliaccheria mi frenava e il pudore retrospettivo mi impedivano di denudarmi. Troppe cose cantavano entro di noi!" (in Filippo de Pisis, *Mercoledì 14 novembre 1917*, Tip. Paolo Neri, Bologna 1918, p. 19).

33. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 62. De Chirico ricorda quando accompagnava il fratello dal maestro Max Reger a Monaco e, di nascosto, guardava la moglie o la sorella del professore: "quella tedesca biondissima e formosa risvegliava in me, antipederasta per eccellenza, delle fantasticherie romantiche e degli appetiti oltremodo normali".

34. Giorgio de Chirico, *La galleria d'arte moderna a Roma* in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, Polemica, Autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi editore, Torino 1985, p. 116. Nel 1919 l'artista inveisce contro il pittore Giulio Aristide Sartorio: "Mi consolo trovando una definizione geniale per cotanto schifo ed *ipso facto* battezzo l'opera del professore romano: *Pittura da maestro di ginnastica pederasta*. Credo di aver colto nel segno e non se ne parli più".

35. Giorgio de Chirico, *Il Signor Dudron*, Le Lettere, Firenze 1998. Il Signor Dudron, romanzo scritto negli anni Trenta, è de Chirico stesso che, dopo il 1930, ha indossato la nuova maschera del "gentil uomo ottocentesco", imborghesito e dedito totalmente al mestiere di pittore. Nel romanzo *Ebdomero*, l'artista aveva teorizzato lo scontro con i "nemici", ad esempio con i surrealisti, per poi scoprire che la loro ignoranza sarebbe stata invincibile; di conseguenza, da profeta attivo e dionisiaco, Ebdomero preferisce prendere il sentiero sdegnoso dell'inattuale per eccellenza, ovvero quello del Signor Dudron. Si veda Paolo Baldacci, *Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940. Dai* Manoscritti Parigini *a* Il Signor Dudron in *Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura*, I/2015 (Atti della giornata di Studi in Onore di Pia Vivarelli, 19 febbraio 2009), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2015, pp. 15-30 e nella sezione *Opinioni* del sito www.archivioartemetafisica.org (Paolo Baldacci, *De Chirico scrittore*).

> egli aveva l'abitudine, quando si recava in certe case ospitali, di andarvi, come dal parrucchiere, nelle prime ore del pomeriggio, ed in un giorno della settimana nel quale sapeva che i clienti erano piuttosto rari. Lì pure, quando si presentava alla porta della sala, la pensionante con la quale egli aveva l'abitudine di "andare in camera" si alzava e camminava dinnanzi a lui" [...]. La somiglianza di queste due scene aveva finito per creare nell'animo sensibile ed impressionabile del Signor Dudron un sentimento confuso e complicato; aveva finito per vedere in Annibale, il ragazzo parrucchiere, [in uno strano modo]; aveva finito per vederlo *altrimenti*; mentre Annibale, con alla mano la macchinetta gli *lavorava* interminabilmente i capelli sulla nuca, il Signor Dudron provava [...] un certo sentimento di vergogna; gli sembrava che da un momento all'altro Annibale avrebbe posato la macchinetta sul marmo della toletta, che sarebbe salito al piano superiore e che lui, Signor Dudron, l'avrebbe seguito... [...] Le immagini si confondevano; un solo nome: Annibale! Dinnanzi al mondo strano dei sogni [...]. Il Signor Dudron aveva chiuso gli occhi, ma altri occhi si erano aperti in lui[36].

In questo resoconto onirico l'artista mette a fuoco sia la tendenza eterosessuale verso le prostitute, sia la tendenza omofila condensata in Annibale, non però il condottiero cartaginese[37], ma il garzone di barbiere che gli "lavorava interminabilmente i capelli sulla nuca". Nel sogno c'è un'atmosfera intensamente ambigua, per cui alla fine Dudron si sveglia provando molta vergogna; questa emozione non può essere riferita alla pratica del sesso a pagamento[38], sbandierata spudoratamente ai quattro venti[39], quanto piuttosto alla fantasia omofila del seguire il garzone del barbiere lungo le scale, fin nella camera dell'amplesso.
Il collegamento tra omofilia e identificazione con modelli maschili idealizzati (nel sogno il generale Annibale) è la matrice affettiva sulla quale può svilupparsi una feconda relazione educativa tra discente/docente; su questo tipo di attaccamento, ben conosciuto nella storia del pensiero occidentale, de Chirico ha sicuramente riflettuto dal momento che lo descrive anche riguardo a sé stesso, raccontando, ormai anziano, la sua iniziazione artistica. E lo fa utilizzando una singolare similitudine letteraria:

> A Volos mio padre chiese ad un giovane impiegato alle ferrovie di darmi lezioni di disegno. Questo mio primo maestro si chiamava Mavrudis [...]. Quando mi trovavo al cospetto del disegnatore Mavrudis lo guardavo e guardandolo vagavo in un mondo chimerico di fantasticherie; pensavo che quell'uomo potesse disegnare tutto, anche a memoria, anche al buio, anche senza guardare; [...]. Guardandolo immaginavo di essere lui, si, avrei voluto essere quell'uomo, avrei voluto essere il disegnatore Mavrudis; mi trovavo nello stato d'animo del medico Bovary quando, [...] incontra Rodolfo Boulanger e si siedono insieme ad un tavolo; il dott. Bovary sa che Rodolfo è stato l'amante di sua moglie, poiché, dopo il suicidio della consorte, ha trovato alcune lettere in un cassetto segreto, ma Rodolfo crede che il dottore ancora lo ignori [...] lo guarda intensamente [...] e, dice Flaubert, il *aurait voulu etre cet homme*[40].

Utilizzando la storia del dott. Bovary l'artista ha descritto una fase importante della sua fanciullezza[41]; evidentemente in questo personaggio, un medico mediocre tradito dalla moglie, l'artista si era rispecchiato, ritrovandovi lontani echi emotivi. All'inizio, infatti, la similitudine tra lui e il dott. Bovary può apparire molto strana, poi però si chiarisce e diventa un anello importante per comprendere alcuni aspetti del suo carattere. Per andare oltre l'iniziale senso di stranezza, bisogna ricordare come nella famiglia de Chirico esistesse una "faglia tellurica" in grado di sca-

36. G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, cit., pp. 59-60.

37. De Chirico ha sicuramente letto *Salambò*, il romanzo storico di Flaubert. E potrebbe avervi trovato motivi di ispirazione sull'argomento dell'omofilia; lo scrittore francese, infatti, descrive come tra i mercenari cartaginesi, ribelli ad Amilcare, fossero diffusi comportamenti francamente omofili e omosessuali. Nel 1956 de Chirico intitola un quadro *Salambò su un cavallo impennato*, dimostrando di aver letto l'opera di Flaubert, anche se non sappiamo quando.

38. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 187. L'artista elogia le case di tolleranza e si batte contro la loro chiusura, decretata dalla Legge Merlin nel 1958. Secondo lui, le donne prostitute non erano schiave, non erano terrorizzate dalla padrona del bordello; anzi, potevano essere considerate come impiegate di un ufficio con un normale impegno di lavoro nei riguardi della tenutaria.

39. A questo proposito, Raissa Gourevitch, prima moglie di de Chirico, riferiva alla giornalista Luisa Spagnoli: "Georges si stupiva sempre quando qualcuno non aveva l'abitudine di andare sa [...] in quelle case e chiedeva esterrefatto "Ma come risolve i suoi rapporti sessuali quel signore? Georges andava tutte le settimane regolarmente in quelle case [...]. Lui è un gran romantico, si esalta facilmente, ma non è uomo capace di amare veramente, è troppo freddo e ha avuto una educazione molto puritana." (cfr. Costanzo Costantini, *Il pittore glorioso*, Sugarco S. Edizioni, Milano 1978, p. 152).

40. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., pp. 17-18.

41. Solo un'altra volta de Chirico descrive la "sindrome Bovary", quando afferma di invidiare il collega Bertoletti: lo invidia, però, non perché quest'ultimo è più bravo di lui, ma solo perché ha attuato due traslochi in venticinque anni! È evidente come in questo caso l'artista volesse alludere agli stress da lui subiti per i numerosi traslochi famigliari, decisi dalla madre per favorire il successo del fratello compositore, cfr. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 18. La sindrome Bovary/Bertoletti, quindi, potrebbe essere un utile indizio ermeneutico per il ciclo pittorico de I mobili nella valle.

tenare terremoti competitivi tra i due fratelli; infatti, per superare l'invidia nei riguardi del fratello, "cocco di mamma" ed *enfant prodige*, Giorgio era fortemente spinto a identificarsi con il padre e il geometra Mavrudis, visti come detentori della magia del disegno[42]. Di conseguenza, come il dott. Bovary invidiava il seduttore Rodolfo, il bambino de Chirico invidiava quei due adulti con poteri magici, desiderando essere loro. In questa similitudine, che racchiude quel lontano stato d'animo infantile, possiamo rinvenire le dinamiche di base presenti nel fenomeno che l'artista aveva correttamente definito come "succubismo, legato ad un istinto di subcosciente omosessualità", riferendosi ai discepoli innamorati di Cardarelli e D'Annunzio.

La "sindrome del dott. Bovary", quindi, potrebbe descrivere quella fase dello sviluppo nel quale il bambino de Chirico era ancora "succube ed innamorato" dei suoi modelli maschili; attraverso questa similitudine, l'artista ha introdotto il lettore nel proprio motore esistenziale, quando le pulsioni infantili dell'attaccamento e della sessualità avevano alimentato il processo di identificazione nei riguardi dei due adulti significativi.

La "sindrome Bovary" evocata da de Chirico è in linea con molte conoscenze della psichiatria psicodinamica, secondo la quale alcune forme di omofilia e omosessualità potrebbero essere indotte da una non adeguata affettività dei genitori e da sentimenti invidiosi verso fratelli o loro pari. Per uscire dallo stato di frustrazione invidiosa, una strada potrebbe essere quella di identificarsi con individui adulti dello stesso sesso, che diventano modelli da emulare. Generalizzando molto, da questo iniziale processo potrebbero svilupparsi due sentieri esistenziali, ognuno dei quali caratterizzati da diversi gradienti di omofilia/omosessualità. Il primo sentiero: ottenuta l'attenzione e l'amore dai modelli maschili, l'individuo aumenta l'autostima e si rispecchia nell'immagine ideale che vorrebbe avere di sé; spesso diventa una personalità "dominante" e "narcisistica", sia nel comportamento sessuale sia in quello sociale. Il secondo sentiero: non ottenendo l'attenzione e l'amore dai modelli di identificazione, nell'individuo rimane la frustrazione invidiosa e la bassa stima del sé, con la conseguente tendenza alla sottomissione sociale e sessuale verso individui più forti di carattere; spesso diventa un "gregario", con venature depressive nel carattere.

Abbiamo ragionevoli indizi, clinici e autobiografici, pur con tutte le incertezze del caso, nel sostenere come anche de Chirico abbia attraversato queste fasi processuali di crescita, dalle quali ne è emerso come un uomo e un artista dalla "personalità narcisista arrogante"[43]. La sua personale "sindrome del dott. Bovary", ovvero l'invidia originaria, aveva avuto l'esito sperato: come ebbe a scrivere nelle *Memorie*, era riuscito a diventare un uomo tra i più invidiati al mondo[44]; antipederasta per eccellenza, era riuscito a mantenere l'omofilia in un'area di discrezione, facendola trasparire solo in alcuni cicli pittorici. Dopo molte vicissitudini, conclusesi solo alla fine del periodo metafisico[45], aveva superato il complesso di inferiorità nei riguardi del fratello, portando a termine l'identificazione con la figura di un padre idealizzato e di un diligente disegnatore, amante delle belle forme, delle linee rette, delle matite Faber e delle gomme Elefante. Se togliamo il velo di Maya, dietro alla maschera del "pictor classicus", potremmo trovare proprio i fantasmi di Evaristo e Mavrudis. Non è un caso, quindi, che queste due persone siano per lui i "Ritornanti" più importanti.

Riflessioni aperte

Nell'articolo ho cercato di sviluppare un approfondimento sull'omofilia nell'arte di de Chirico, partendo dai quadri I Gladiatori e I Bagni misteriosi e cercando alcuni indizi nei suoi numerosi scritti. De Chirico, per fortuna, ha facilitato molto questo tipo di ricerca, in quanto era un pittore allenato all'introspezione psicologica e alla scrittura. Sappiamo, infatti, come seguisse generalmente una metodologia desunta dalle letture di Nietzsche e Schopenhauer, i grandi filosofi dell'Ottocento; in particolare, utilizzava la memoria per richiamare alla coscienza i ricordi personali e famigliari, li analizzava seguendone l'eco emozionale; poi, scientemente, eseguiva i quadri[46], cercando di trasporre in essi quei simboli iconografici che meglio rappre-

42. Un disegno del 1919, genericamente intitolato *Manichino e due personaggi*, ci porta ad immaginare una possibile scena lavorativa tra il padre ingegnere e il geometra Mavrudis, mentre un manichino, de Chirico bambino, li sta osservando.

43. Adello Vanni, Bruno Biancosino, Luigi Grassi, *Revisione diagnostica del "caso" De Chirico*, "Rivista di Psichiatria", 47, 4, 2012, pp. 345-354.

44. Come ebbe modo di scrivere nelle *Memorie* (cit., p. 155), in riferimento all'anno 1938, l'artista dà per scontato che gli altri possano solo invidiarlo: "In quel tempo, a Milano mi recai una volta da un *medium* che [...] mi disse queste testuali parole: 'Figlio mio, tu sei uno degli uomini più invidiati del mondo!'". Una personalità narcisista non ammetterà mai di invidiare gli altri, sarebbe una ammissione di debolezza! Ebbene, per ben due volte de Chirico lo ammise, identificandosi con il dott. Bovary.

45. Adello Vanni, *La malattia creativa di Giorgio de Chirico*, "Rivista Sperimentale di Frenatria", volume CXXXII, n. 3, 2008, pp. 114-134.

46. Scientemente, "sciemment", è l'avverbio usato da de Chirico stesso in un manoscritto del 1912, nel quale sostiene che per produrre un'opera d'arte è necessario seguire due fasi: la prima è quella intuitiva, la seconda è quella riflessiva (in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, cit., p. 15).

sentavano le visioni e le *Stimmung* interiori. Egli, quindi, non lavorava di getto, ma ponderatamente. Tutte le volte che de Chirico riesce e/o vuole mettere in atto questo metodo di introspezione, di riflessione e di lavoro, allora le sue opere appaiono profonde e intriganti, dal punto di vista psicologico: ne sono un esempio la pittura metafisica, quelle che Fagiolo ha chiamato le "nuove mitologie" degli anni Trenta, e il ciclo dei Bagni misteriosi.

Quella di de Chirico era una riflessione di derivazione filosofica; nonostante fosse contrario alla psicoanalisi freudiana, era comunque cosciente di molti conflitti che percorrevano la sua vita e sui quali aveva sicuramente riflettuto. Dalla lettura dei suoi scritti sappiamo che disponeva di un *corpus* di idee piuttosto chiaro su omofilia, pederastia e omosessualità, frutto di pensieri generali ma anche intimi, a volte espressi in maniera sciovinistica, a volte in maniera didattica e ironica, a volte allusiva; non essendo un saggista, le sue riflessioni non sono metodiche, ma disperse in vari testi, scritti nell'intero arco della vita.

A volte, si ha l'impressione che l'artista, ormai anziano, temesse di portare alcuni segreti nella tomba, ed allora lasciasse (volontariamente o involontariamente, non lo possiamo sapere) qualche indizio in più sui rebus presenti nelle sue opere[47]; ad esempio, è stato questo il caso dei Bagni misteriosi, per l'interpretazione dei quali l'artista ha dato l'informazione decisiva solo nel 1973, permettendoci così di collegare I Bagni misteriosi anche alla lontana figura del caporale Cirelli, oltre che a Cocteau.

Per poter comprendere più in profondità la *Stimmung* omofila presente nei quadri de I Gladiatori e de I Bagni misteriosi, la nostra narrazione ermeneutica ha cercato di utilizzare al massimo alcuni concetti scritti dall'artista stesso. A nostro avviso, i due concetti più importanti, sui quali de Chirico aveva sicuramente riflettuto, sono insiti in due frasi: la prima è "succubismo, legato ad un istinto di subcosciente omosessualità", riferita ai discepoli innamorati di Cardarelli e D'Annunzio; la seconda è "si, [...] avrei voluto essere il disegnatore Mavrudris [...]; mi trovavo nello stato d'animo del medico Bovary quando, [...] incontra Rodolfo Boulanger".

Sviluppando questi due concetti, siamo arrivati ragionevolmente ad ipotizzare che de Chirico avesse correttamente associato la genesi dell'omofilia al processo di invidia/identificazione verso modelli maschili, come dimostrato dai giovani "innamorati di Cardarelli", ma soprattutto da lui stesso da bambino, innamorato del padre e di Mavrudis[48].

La ricerca psicobiografica ha il compito di aumentare la comprensione di un quadro, che è un oggetto visibile, ricostruendo in maniera verosimile l'invisibile, ovvero quell'aura socio-culturale e psicologica che originariamente circondava l'oggetto artistico. Le fonti utilizzate non saranno mai oggettive, per cui bisogna muoversi con prudenza ermeneutica e necessariamente integrarsi con altri paradigmi di ricerca.

47. Alcuni aspetti dell'opera di de Chirico è meglio considerarli come rebus, piuttosto che enigmi, in quanto questa parola sintetizza maggiormente il suo metodo di lavoro programmato ("sciemment"); entrare nella logica razionale dei rebus, facilita il lavoro ermeneutico sui tanti indizi, più o meno consci, lasciati dall'artista. Anche se riuscissimo a spiegare molti rebus dechirichiani, rimarranno sempre e comunque molti enigmi da affrontare.

48. Ma sarà proprio vero che de Chirico era contrario alla psicoanalisi? In parte è sicuramente vero, basti ricordare alcune sue frasi: "non ho mai creduto alle fandonie della psicoanalisi" oppure "una scienza indiscreta e maligna che ha molte affinità con il pettegolezzo". In altri scritti, però, l'artista sembra utilizzarla, almeno sotto forma di "vulgata freudiana": un esempio è proprio quando vuole chiarire il concetto di "succubismo". Il fratello Savinio, sicuramente, è più affine alla psicoanalisi, anche se la interpreta in maniera molto personale (Davide Bellini, *Le porte socchiuse dell'inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio*, "Strumenti critici", anno XXVII, n. 129, maggio-agosto 2012, fascicolo 2, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 263-280). Entrambi i fratelli, poi, contrastavano i surrealisti, che teorizzavano troppo semplicisticamente l'utilizzo dell'"automatismo inconscio" nell'arte; è come se i Dioscuri non potessero accettare completamente la teoria psicoanalitica in quanto troppo osannata dai loro avversari! (Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966).

Caterina Caputo

Hollywood 1937: Pierre Matisse e le opere di Giorgio de Chirico inviate alla Stanley Rose Gallery

La fortuna critica delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico negli Stati Uniti, così come la relativa storia espositiva, è un capitolo della complessa vicenda artistica dechirichiana che, seppur in gran parte indagato, presenta ancora alcune lacune[1]. Il presente studio intende aggiungere un contributo a tale ambito di ricerca e ripercorrere alcuni episodi legati alla messa in circolazione delle opere metafisiche dall'Europa al Nord America negli anni tra le due guerre. Attraverso l'analisi di materiali d'archivio per massima parte inediti, l'articolo indagherà una mostra collettiva tenuta alla Stanley Rose Gallery di Hollywood nel marzo 1937, organizzata dal direttore della galleria Robert Mullen con la collaborazione del mercante Pierre Matisse[2].

La Stanley Rose Gallery

La galleria di proprietà di Stanley Rose rappresentò nella Los Angeles degli anni Trenta un punto di riferimento significativo per la diffusione dell'arte modernista e delle avanguardie provenienti dal continente europeo, soprattutto di ambito francese[3]. Lo spazio, nato come bookshop ma presto adibito anche a luogo espositivo, si inseriva in un vivace panorama culturale che proprio in quegli anni, tra San Francisco e Los Angeles, si stava potenziando grazie alla proliferazione di piccole gallerie interessate a rendere la West Coast americana una competitiva alternativa commerciale e culturale a New York: inamovibile crocevia degli scambi artistici tra Europa e Stati Uniti, pertanto predestinata capitale americana dell'arte contemporanea[4].
Stanley Rose (1899-1954), texano di nascita, si era trasferito in California a metà degli anni Venti; da sempre grande appas-

1. Su Giorgio de Chirico e gli Stati Uniti cfr. *De Chirico and America*, catalogo della mostra (New York, Hunter College of the City University of New York, 10 settembre-26 ottobre 1996), a cura di Emily Braun, The Bertha and Karl Art Gallery, Allemandi editore, Torino 1996; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 247-277; Katherine Robinson, *Epistolario Giorgio de Chirico – Julien Levy: artista e gallerista. Esperienza condivisa*, "Metafisica", n. 7/8, 2008, pp. 293-325; Id., *Epistolario Giorgio de Chirico – Jacques Seligmann & Co. Milano – Parigi – New York, 1938. Una mostra mancata*, "Metafisica", n. 9/10, 2010, pp. 118-137; Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Germain Seligmann: manovre sul mercato americano tra 1937 e 1938*, Scalpendi, Milano 2012.

2. *Exhibition of Modern French Painting*, Hollywood, Stanley Rose Galleries, marzo 1937. Sul pieghevole edito in occasione della mostra viene indicata la data d'inaugurazione (11 marzo) ma non quella di chiusura.

3. Ad oggi l'autrice non ha rinvenuto nessuna fonte bibliografica che ripercorresse le vicende culturali e commerciali della Stanley Rose Gallery. La ricostruzione storica svolta nel presente articolo si basa sulle informazioni presenti nel volume Kevin Starr, *Material Dreams: Southern California Through the 1920s*, Oxford University Press, New York 1980, ma soprattutto nei documenti conservati nei seguenti archivi: Oral History Collection, UCLA Library, Los Angeles; Lorser Feitelson and Helen Lundeberg Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washinghton; Pierre Matisse Archive, Pierre Morgan Library, New York; Julien Levy Gallery Records, Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.

4. Per maggiori informazioni sulla diffusione dell'arte modernista e delle avanguardie in California nel secondo dopoguerra cfr. *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945–1980*, a cura di Rebecca Peabody, Andrew Perchuk, Glenn Phillips e Rani Singh, Getty Research Institute, Los Angeles 2011, in particolare il saggio di Andrew Perchuk e Catherine Taft, *Floating Structures: Building the Modern in Postwar Los Angeles*, pp. 4-65; Timea Andrea Lelik, *Surrealism on the Rise: The Copley Galleries and Joseph Cornell in Hollywood* in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, a cura di Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich e Martin Schieder, serie Passage Online, volume 3, DFK Paris/Heidelberg University Library, Paris/Heidelberg 2019, pp. 389-409.

sionato di letteratura, una volta giunto a Los Angeles decise di dedicarsi alla vendita di libri e nel 1926 aprì una libreria al civico 1647 di Hudson Street: il Satyr Book Shop. Dopo un anno il negozio fu spostato nei più spaziosi locali di Vine Street, ma chiuso nel 1929 per problemi legali dovuti al violamento della legge del copyright americano fu riaperto, dopo la risoluzione delle faccende giudiziarie, con il nuovo nome di Stanley Rose Bookshop[5].

Il sogno di Rose era dar vita a un luogo che non fosse esclusivamente di vendita ma anche di scambio culturale per letterati e artisti. Così, nel gennaio del 1935, grazie all'avviò di una nuova società con lo scrittore Carey McWilliams, il bookshop fu trasferito nella più nota e frequentata Hollywood Boulevard, dove fu dotato di due apposite stanze adibite alla programmazione di mostre che ospitarono inizialmente pittori locali, ma presto anche artisti internazionali[6]. Rose, tuttavia, non possedeva un'adeguata preparazione per lo svolgimento di mansioni allestitive e curatoriali, per questo fu nominato un direttore esterno incaricato di organizzare le esposizioni[7]. Il ruolo fu affidato al pittore Lorser Feitelson, fondatore della corrente post-surrealista californiana, a cui fu chiesto anche di progettare gli interni della galleria[8]. Feitelson, in linea con i propri interessi artistici, allestì soprattutto mostre di esponenti del gruppo post-surrealista americano o, in alternativa, di pittori rappresentativi dell'arte moderna francese che aveva ammirato a Parigi[9], città dove si era recato più volte prima di stabilirsi in via definitiva a Los Angeles[10]. L'incarico non durò a lungo e nell'estate del 1935 il pittore abdicò per prendere in mano le redini della Hollywood Gallery of Modern Art[11]. Il posto rimasto dunque vacante venne assegnato a un secondo curatore attivo sulla scena artistica californiana: Howard Putzel, un mercante e gallerista originario del New Jersey che si era stabilito con la famiglia a San Francisco quando era ancora molto giovane[12]. Putzel aveva svolto nella Bay Area il suo apprendistato nel mondo dell'arte collaborando con le gallerie East-West e Paul Elder e scrivendo in rubriche culturali di testate locali[13]; al 1935 risale il suo primo lavoro alla Stanley Rose Gallery, quando fu chiamato da Feitelson a collaborare all'allestimento della mostra su Juan Gris. Una volta subentrato alla direzione della galleria egli modificò gran parte della programmazione artistica del suo predecessore, sostituendo i nomi dei membri del post-surrealismo californiano con quelli del gruppo surrealista europeo[14]. Il nuovo ciclo espositivo venne inaugurato con una monografica su Joan Miró, a cui seguì una mostra su Max Ernst e successivamente su Yves Tanguy. La galleria, però, non si trasformò in un luogo di esclusiva diffusione dell'avanguardia francese, ma continuò ad avere un contatto diretto con la scena culturale contemporanea californiana dedicando sovente mostre ai gruppi artistici nazionali[15]. Dopo un anno d'intensa attività Putzel, come Feitelson, si dimise per aprire una propria galleria in Hollywood Boulevard: la Howard Putzel Gallery[16]. Le ragioni di tale decisione non furono solo di natura professionale, i rapporti personali con Rose, infatti, non erano di facile gestione. Il dato traspare tra le righe di una lettera scritta dal terzo direttore chiamato in carica, Robert Mullen, che, come Putzel, dopo un solo anno decise di lasciare la direzione della galleria: "Mr. Rose – confessava Mullen a Pierre Matisse – being considerably neurotic and an alcoholic case,

5. Sulla vicenda cfr. *'Pirating' Laid to Book Dealer*, "Los Angeles Times", 12 dicembre 1929, p. 22.

6. Nella nuova sede il Bookshop di Stanley Rose divenne un luogo di ritrovo per appassionati d'arte e letteratura.

7. "Rose's store had an ambitious art room, ambitious because he delegated responsibility for the shows to managers who happened to be artists or art critics"; trascrizione dell'intervista a Carey McWilliams, Tape Number: III, Side Two, 12 luglio 1978 (Oral History Collection, UCLA Library, Los Angeles).

8. Lorser Feitelson con la moglie Helen Lundeberg aveva fondato nei primi anni Trenta il cosiddetto gruppo post-surrealista californiano. Per ulteriori approfondimenti cfr. Diane Degasis Moran, *Lorser Feitelson* in *Lorser Feitelson and Helen Lundeberg*, catalogo della mostra (San Francisco, The Museum of Modern Art, 2 ottobre-16 novembre 1980), Museum of Modern Art, San Francisco 1980, pp. 8-22.

9. Tra gli artisti esibiti alla Stanley Rose Gallery figurano: Marc Chagall, Paul Klee, Fernand Léger, Henri Toulouse-Lautrec, Henri Matisse, Georges Braque, Joan Miró e Juan Gris.

10. Feitelson effettuò un primo soggiorno a Parigi nel 1919, un secondo dal 1922 al 1924, infine un terzo dal 1926 al 1928.

11. Feitelson diresse la Stanley Rose Gallery da gennaio ad agosto del 1935.

12. Per maggiori informazioni biografiche su Howard Putzel si veda il recente saggio di Susan Davidson, *Peggy Guggenheim and Howard Putzel. Partners in Purchasing* in *Networking Surrealism in the USA*, cit., pp. 99-118.

13. Presso le gallerie East-West e Paul Elder Putzel aveva collaborato all'allestimento di diverse mostre, tra cui quella su Joan Miró, Max Ernst e Salvador Dalí. La mostra su Miró era stata organizzata con la collaborazione di Marcel Duchamp, mentre quella su Ernst grazie ai prestiti della Julien Levy Gallery.

14. Putzel si era interessato all'arte surrealista fin dal periodo delle collaborazioni con le due gallerie East-West e Paul Elder. Una testimonianza di tale precoce preferenza emerge in una lettera che il mercante invia a Julien Levy: "As to my plans: I haven't any, except to show the best exhibitions I can get, concentrating so far as possible on the surrealists"; lettera di Howard Putzel a Julien Levy, 7 gennaio 1935, Box 21 - Folder 33, Julien Levy Gallery Records, Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, cit. anche in S. Davidson, *Peggy Guggenheim and Howard Putzel*, cit., p. 104.

15. Nel dicembre del 1935 fu allestita una collettiva dedicata alla fotografia americana con esponenti del gruppo F/64 e della Straight Photography, tra cui Ansel Adams, Dorothea Lange, Edward e Brett Weston. È interessante notare che fin dagli esordi la Stanley Rose Gallery aveva mostrato una particolare propensione verso le ricerche artistiche che si erano occupate di problematiche socio-politiche contemporanee, tant'è che una presenza costante in galleria era quella degli artisti muralisti messicani, tra cui Rufino Tamayo e Diego Rivera. Sulla peculiare fortuna che l'arte messicana ebbe a Los Angeles cfr. Margarita Nieto, *Mexican Art and Los Angeles, 1920-1940* in *On the Edge of America. California Modernist Art 1900-1950*, a cura di Paul J. Karlstrom, University of California Press, London/Los Angeles 1996, pp. 121-135.

16. La Howard Putzel Gallery fu aperta nei locali dove precedente era ubicata la Hollywood Gallery of Modern Art diretta da Feitelson, ma venne chiusa dopo un solo anno di attività a causa dell'imminente trasferimento di Putzel a Parigi, avvenuto nell'estate del 1938.

is a surprising person to try to deal with [...]. On the business side, I found that his financial responsability was not on the highest"[17]. Rose, da parte sua, trovò l'operato di Putzel e Mullen totalmente insoddisfacente: "I have been looking for someone to run my gallery for the last two or three years – raccontava a Matisse – and so far, the two men I have selected have been very unsatisfactory"[18].

Nonostante le problematiche gestionali, la Stanley Rose Gallery rimase in attività fino al 1940, anno in cui Rose decise di uscire definitivamente dal mondo dell'arte. Il suo temperamento non aveva certamente giovato alla costituzione di una stabile clientela che, con i propri acquisti, avrebbe potuto supportare l'arte promossa in galleria. D'altro canto Hollywood sul finire degli anni Trenta non aveva maturato una rete di collezionisti pronti ad accogliere le tendenze più progressiste dell'avanguardia europea, spesso giudicata come troppo politicizzata[19]. Tale assenza fu rimarcata a distanza di molti anni da Feitelson: «We had [alla Stanley Rose Gallery] the surrealists – Dalí, Arp, and all these people. We had Braques and others. To acquire them today you've got to be a multimillionaire. You could have gotten 'em for less than a thousand dollars. Nobody wanted 'em!»[20].

Pierre Matisse e i de Chirico inviati alla Stanley Rose Gallery

Gli allestimenti espositivi relativi alle opere di Giorgio de Chirico organizzati nel circuito hollywoodiano nel biennio 1936-37, ricordano le tante mostre europee dedicate all'artista, le quali si erano incentrate in modo esclusivo o sulla produzione recente del pittore, o sulle opere del periodo metafisico: un canone che si protrasse almeno fino al secondo dopoguerra.

Nell'estate del 1936 de Chirico, "disgustato di tutto quell'immondezzaio morale e materiale al quale era giunta la pittura a Parigi"[21], aveva lasciato l'Europa con in valigia un certo numero di tele per recarsi in visita negli Stati Uniti. Il viaggio americano, però, aveva avuto una motivazione ben più concreta che non la mera ricerca di altri (o alti) principi morali, poiché era finalizzato alla preparazione dell'esposizione di opere recenti che il pittore aveva da tempo concordato con il gallerista Julien Levy[22]. La mostra in questione ebbe luogo a New York nel mese di novembre e si concluse con un tale successo di vendite che l'artista potette sovvenzionarsi un lungo soggiorno, di circa un anno e mezzo, negli Stati Uniti: "I dollari piovevano – scriveva de Chirico – dopo le miserie, le avarizie e le tirchierie dalla Parigi in crisi, testare quella bella moneta, benché io non sia mai stato venale, confesso che, in fondo, mi procurava un certo piacere ed un certo senso di sicurezza"[23]. L'esperienza americana segnò il pittore positivamente non soltanto da un punto di vista economico, tant'è che non appena rientrato nel vecchio continente volle narrare dell'avventura metafisica newyorkese nelle riviste italiane e parigine; scriveva ad esempio nella testata dell'amico Gualtieri di San Lazzaro: "Le luxe et la richesse qui dans une apothéose de feu d'artifice, créent dans la mystérieuse New York ces étranges paradis qui nous transportent à une vitesse molle et imperceptible"[24], e ancora su "Omnibus": "A Nuova York il soffio di metafisica più potente si sprigiona dall'architettura; questa è la cosa più sorprendente e, non fosse che per questo, vale la pena di traversare l'oceano"[25].

Al momento dello sbarco Oltreoceano de Chirico non era affatto un pittore sconosciuto, il suo nome era apparso nel circuito espositivo americano sul finire degli anni Venti grazie a una serie di mostre dedicate alla sua produzione recente organizzate in note gallerie newyorkesi, le quali, di fatto, aprirono il mercato statunitense all'artista[26]. Le dinamiche commerciali innescatesi sulla scia di tali prime esposizioni mutarono, repentinamente, quando nel 1935 Pierre Matisse decise di allestire nella sua galleria di New York la prima mostra americana totalmente dedicata alla metafisica[27] (fig. 1), con dipinti che il mercante aveva reperito in Europa tramite i numerosi con-

17. Lettera di Robert Mullen a Pierre Matisse, 3 maggio 1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

18. Lettera di Stanley Rose a Pierre Matisse, 27 aprile 1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

19. Cfr. T. A. Lelik, *Surrealism on the Rise*, cit., p. 395 (si veda nota 4).

20. Intervista a Lorser Feitelson, Tape Number: I, Side Two, 2 marzo 1974 (Oral History Collection, UCLA Library, Los Angeles).

21. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, p. 206.

22. Julien Levy fu definito da de Chirico come il mercante "più onesto, il più intelligente e benché nella sua galleria esponesse spesso le 'puzzonate' dei moderni, il meno intellettuale ed il meno snob"; G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 208-209. La mostra *Recent Paintings by Giorgio de Chirico* si tenne alla Levy Gallery dal 27 ottobre al 17 novembre 1936. L'anno successivo il mercante americano allestì una seconda esposizione sulle opere recenti dell'artista: *Recent Paintings and Gouaches – Giorgio de Chirico*, New York, Julien Levy Gallery, 15-31 dicembre 1937. Sui rapporti tra Levy e de Chirico cfr. Ellen E. Adams, *Dealing Late de Chirico: The Julien Levy Gallery, 1936-37* in *De Chirico and America*, cit., pp. 73-84 (si veda nota 1).

23. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 211. De Chirico restò negli Stati Uniti fino a gennaio del 1938.

24. Giorgio de Chirico, *J'ai été a New York*, "XX Siècle", 1 marzo 1938, ora in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 255-259 e in Giorgio de Chirico, *Scritti, 1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa e Achille Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, p. 855.

25. Giorgio de Chirico, *Metafisica dell'America*, "Omnibus", XVI, 3 ottobre 1938, p. 3.

26. Cfr. *Paintings by Giorgio de Chirico*, 23 gennaio-19 febbraio 1928 e *Recent Paintings by Giorgio de Chirico*, New York, Valentine Gallery, 31 dicembre, 1928-26 gennaio 1929; *Paintings by de Chirico*, New York, Balzac Galleries, 20 maggio-5 giugno 1930; *Paintings by de Chirico*, New York, Demotte Gallery, 15 ottobre-15 novembre 1930.

27. Cfr. *Giorgio de Chirico, 1908-1918*, New York, Pierre Matisse Gallery, 19 novembre-21 dicembre 1935. L'esposizione era stata organizzata con la collaborazione di André Breton, come conferma Mina Loy in una lettera inviata a Julien Levy; cfr. lettera del 4 febbraio 1936, Julien Levy Gallery Records, Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, trascritta in K. Robinson, *Giorgio de Chirico – Julien Levy artista e gallerista...*, cit., pp. 313-314 (si veda nota 1).

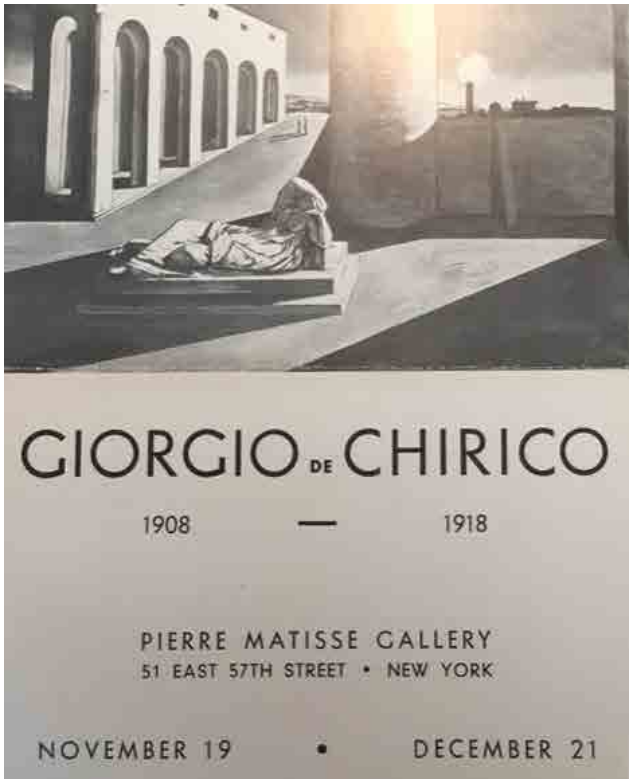
tatti che aveva a Parigi con gallerie e artisti[28]. L'evento lasciò un marchio indelebile nella ricezione di de Chirico negli Stati Uniti e rese la Matisse Gallery uno dei principali punti di riferimento per mercanti e collezionisti interessati non solo all'arte moderna francese, ma anche al de Chirico metafisico[29].
Fu a Matisse che si rivolse anche Howard Putzel per organizzare la mostra su Miró a San Francisco[30], la quale, di fatto, avviò un lungo sodalizio professionale tra i due mercanti che sfociò in numerose ulteriori collaborazioni. Matisse non appena saputo del nuovo incarico del collega a Hollywood scrisse immediatamente per congratularsi esternando grandi speranze e aspettative commerciali:

> *I am very glad to know that you are going to have a gallery in Hollywood and I wish you very good luck. I think there will be a great deal of opportunity for, there is money and a freedom of taste favorable to the introduction of the type of modern art which other cities reject as too advance*[31].

Con l'accortezza di ogni buon gallerista, Matisse valutò fin da subito i risvolti mercantili che l'appoggio della Stanley Rose Gallery avrebbe potuto recargli, così propose a Putzel l'inserimento in programma di una mostra dedicata alla metafisica, la prima a essere allestita in una galleria della West Coast:

> *I was wondering whether you would be interested in having a small group of oils by Chirico. I mean early paintings from 1912-1917. I have about ten of them, the largest being 37 x 41 1/2 inches. Most of them are well known paintings which have been either in the Breton, Éluard or Dalí collections and reproduced in several publications*[32].

Le dieci opere a cui il mercante francese si riferiva erano i dipinti rimasti nel magazzino della sua galleria dopo l'esposizione del 1935: "The group of Chiricos sounds exciting – rispose Putzel – such an important exhibition should, I think, be on view for four weeks (I am really excited about this)"[33].



1. Copertina del catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, 1908-1918*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1935

L'evento fu inserito in calendario per fine settembre, ma Putzel volle testare subito il mercato dell'arte californiano presentando in anteprima alcuni pezzi a dei clienti che erano già stati in passato compratori di opere di de Chirico. Così, a fine marzo Matisse spedì quattro dipinti al collega:

> *"Voyage Sans Fin" (formerly in the collection of the late Arthur B. Davis) $ 600;*
> *"Le salut de l'ami lointain" (formely in the collection of Paul Éluard) $ 350;*
> *"Objet metaphysiques" 1917 (formerly in the collection of Mme. Salvador Dalí) £ 350;*
> *"La Lumière fatale" (formerly in the collection of late Paul Guillaume) $ 350.*
> *These prices are net for me*[34].

28. Tra le gallerie con le quali Matisse era in contatto a Parigi spiccano le gallerie Bonaparte, Renou & Colle, Bonjean e Paul Guillaume, mentre tra gli artisti si distingueva il poeta surrealista Paul Éluard, all'epoca uno dei più assidui collezionisti e venditori di tele metafisiche.
29. Sulla Matisse Gallery cfr. John Russell, *Matisse, Father and Son, Harry N. Abrams, New York 1999; Pierre Matisse – Passeur Passionné. Un Marchand d'Art et ses Artistes*, catalogo della mostra (Parigi, Mona Bismarck Foundation, 20 ottobre 2004-14 gennaio 2005) a cura di Pierre Schneider, Parigi 2005; *Pierre Matisse and his Artists*, catalogo della mostra (New York, Pierpont Morgan Library, 14 febbraio-19 maggio 2002) a cura di Charles E. Pierce, New York 2002; *The American Matisse. The Dealer, His Artists, His Collection. The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection*, a cura di Sabine Rewald e Magdalena Dabrowski, Metropolitan Museum of Art-Yale University, New York-New Haven 2009; *The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945: Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists* in *Networking Surrealism in the USA*, cit., pp. 344-361 (si veda nota 4).
30. La mostra fu allestita alla East-West Gallery di San Francisco nel 1934.
31. Lettera di Pierre Matisse a Howard Putzel, 4 settembre 1935 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).
32. Lettera di Pierre Matisse a Howard Putzel, 16 marzo 1936 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).
33. Lettera di Howard Putzel a Pierre Matisse, 18 marzo 1936 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).
34. Lettera di Pierre Matisse a Howard Putzel, 25 marzo 1936 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

Le tele giunte in California avevano tutte delle autorevoli provenienze: l'artista e *advisor* americano Arthur B. Davis; i surrealisti Paul Éluard e Gala – i quali possedevano delle opere in co-proprietà; infine Paul Guillaume, il gallerista parigino di de Chirico da poco deceduto. *Lumière fatale* e *Voyage Sans Fin* rimasero alla Stanley Rose Gallery per un lungo anno, fino al marzo del 1937, mentre *Le salut de l'ami lointain* e *Objets metaphysiques* rientrarono a New York dopo un solo mese, per richiesta dello stesso Matisse, il quale doveva inviare le opere in Europa[35]. Tuttavia, durante il periodo di permanenza a Hollywood nessuna delle tele trovò un acquirente e prima dell'estate Putzel cancellò la mostra in programma. La causa della defezione non fu però l'insuccesso commerciale, ma le dimissioni del mercante che nel frattempo aveva aperto la Putzel Gallery. L'allontanamento del gallerista non compromise i rapporti tra Matisse e Rose, anzi con l'arrivo del nuovo direttore (Robert Mullen) nuovi progetti presero forma, primo fra tutti l'ipotesi di una mostra sulla metafisica[36]. La rinnovata proposta venne pianificata da Matisse in *pendant* all'esposizione surrealista in programma per fine febbraio alla Siegel-Antheil Gallery di Hollywood[37]:

> *You probably know that an exhibition of Surrealist paintings is going to open very soon in Los Angeles, and perhaps it would be worthwhile for you if you have room for it to add the Chiricos which I placed on my list*[38].

Il progetto si concluse senza un esito: Matisse non era riuscito a reperire nei tempi previsti un numero sufficiente di dipinti metafisici per riempire le pareti di un'intera sala. La mostra, dunque, fu sostituita da una collettiva dedicata all'arte moderna francese con opere provenienti dallo stock di magazzino della Matisse Gallery: André Derain, Juan Gris, Joan Miró, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Rouault, e anche tre tele metafisiche di recente acquisizione (figg. 2-4)[39].

> *1. La lassitude de l'infini (net price 300; selling price 500)*
> *2. Apollone Furiante [o Fulminante] (net price 450; selling price 600)*
> *3. Souvenir d'Italie (net price 350; selling price 550)*[40].

I titoli delle tre opere non consentono di risalire a un'immediata identificazione dei quadri, tuttavia la corrispondenza scambiata tra Mullen e Matisse fornisce significativi dettagli per quanto riguarda le datazioni ed iconografie. Il 12 marzo Mullen scriveva con una certa apprensione:

> *In their shipping report of February 26th Budworth made the following note: "We noticed that the de Chirico painting of a Statue and Lighthouse, packed in Box 2, had the canvas scratched"*[...]. *Budworth did not make mention of a small scar in the canvas of the Chirico "Apollo Fulminante"*[...]. *Would you please send me by air-mail some fairly detailed information on the paintings* [...]. *I'd like to know some past history, from what collections the paintings came, etc.*[41].

Nella risposta Matisse indicò l'esecuzione cronologia dei dipinti omettendo però la provenienza:

> *Here is the information I have on the pictures:*
> *Chirico: n. 1-3* [*Souvenir of Italy* e *Lassitude of the Infinity*]
> *Belong to the second romantic period of the artist's work and should be dated 1920.*
> *n. 2* [*The Mad Apollo*] *Fine example of the mannequin type used in his metaphysical paintings usually dated 1917-1918*[42].

Lassitude de l'infini era dunque un quadro del "secondo periodo romantico", quindi non è identificabile con l'opera di analogo titolo, ma datata 1912[43], che era stata esposta da Matisse alla mostra metafisica del 1935 e, successivamente, in una

35. Quando Putzel aprì la Howard Putzel Gallery i dipinti *Lumière fatale* e *Voyage Sans Fin* furono inclusi nella mostra collettiva inaugurale che ebbe luogo nel mese di agosto del 1936. Entrambe le opere prima di rientrare alla Matisse Gallery, a dicembre, furono esposte alla St. Paul School of Art.

36. Inizialmente Mullen aveva proposto di allestire a Hollywood la mostra *Masterpieces of Modern Painting and Sculpture* che si era appena conclusa alla Matisse Gallery (cfr. *Masterpieces of Modern Painting and Sculpture*, New York, Matisse Gallery, 5-30 gennaio 1937), ma Matisse non possedeva più i quadri poiché quasi tutti erano stati venduti durante l'esposizione: "I had very good luck with it [la mostra] and I do not know how we could repeat it in Hollywood. The three Matisses are not for sale, the Picasso Nude 1905 is out on approval, the Chiricos are sold, so is one of the Rouaults"; lettera di Pierre Matisse a Robert Mullen, 3 febbraio 1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York). Dei tre de Chirico inclusi in questa mostra la tela *The Rose Tower* tornò al collezionista prestatario R. Sturgis Ingersoll, mentre *The Illness of the General* e *The Evil Genius of a King* furono vendute rispettivamente al museo Wadsworth Atheneum (a 500 dollari) e a James Thrall Soby (a 400 dollari).

37. Cfr. *A Distinguished Showing of Surrealistic and Neo-Romantic Works*, Hollywood, Siegel-Antheil Gallery, 23 febbraio-23 marzo 1937. Nella mostra furono incluse tre opere di de Chirico: *L'oeuf dans le rue* (*Egg in the street*); *La tête en platre* (*Head in plaster*); *Deux mannequins debut* (*Two Mannequins standing*). Matisse, invece, fu il prestatario delle opere di Miró.

38. Lettera di Pierre Matisse a Robert Mullen, 10 febbraio 1936 [ma 1937] (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York). La lettera fu erroneamente datata 1936 anziché 1937.

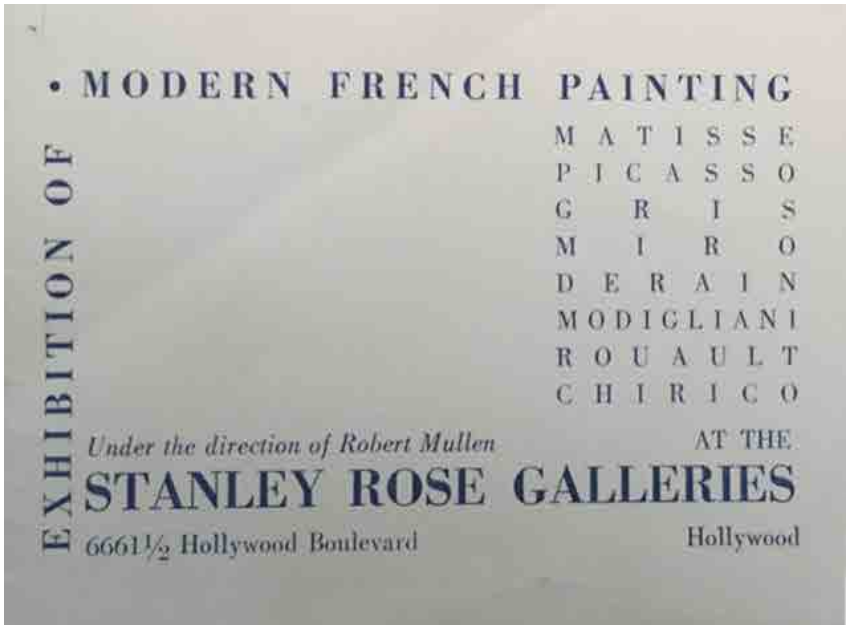
39. Cfr. *Exhibition of Modern French Painting*, New York, Matisse Gallery, marzo 1937.

40. Lettera di Pierre Matisse a Robert Mullen, 10 febbraio, cit. Nel pieghevole della mostra le tre opere di de Chirico figurano con i seguenti titoli: *Lassitude of the Infinite*, *Mad Apollo* e *Souvenir of Italy*.

41. Lettera di Robert Mullen a Pierre Matisse, 12 marzo1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

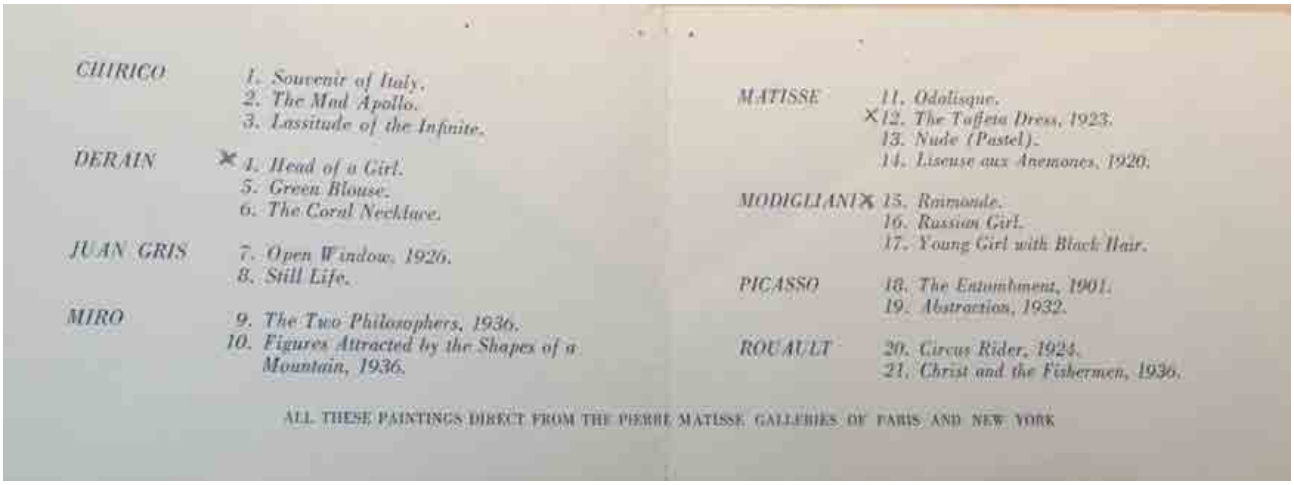
42. Lettera di Pierre Matisse a Robert Mullen, 17 marzo1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

43. Cfr. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, n. 19, p. 133.



2

2, 3, 4. Pieghevole della mostra *Exhibition of Modern French Painting*, Hollywood, Stanley Rose Galleries, 1937



CHIRICO
1. Souvenir of Italy.
2. The Mad Apollo.
3. Lassitude of the Infinite.

DERAIN
4. Head of a Girl.
5. Green Blouse.
6. The Coral Necklace.

JUAN GRIS
7. Open Window, 1926.
8. Still Life.

MIRO
9. The Two Philosophers, 1936.
10. Figures Attracted by the Shapes of a Mountain, 1936.

MATISSE
11. Odalisque.
12. The Taffeta Dress, 1923.
13. Nude (Pastel).
14. Liseuse aux Anemones, 1920.

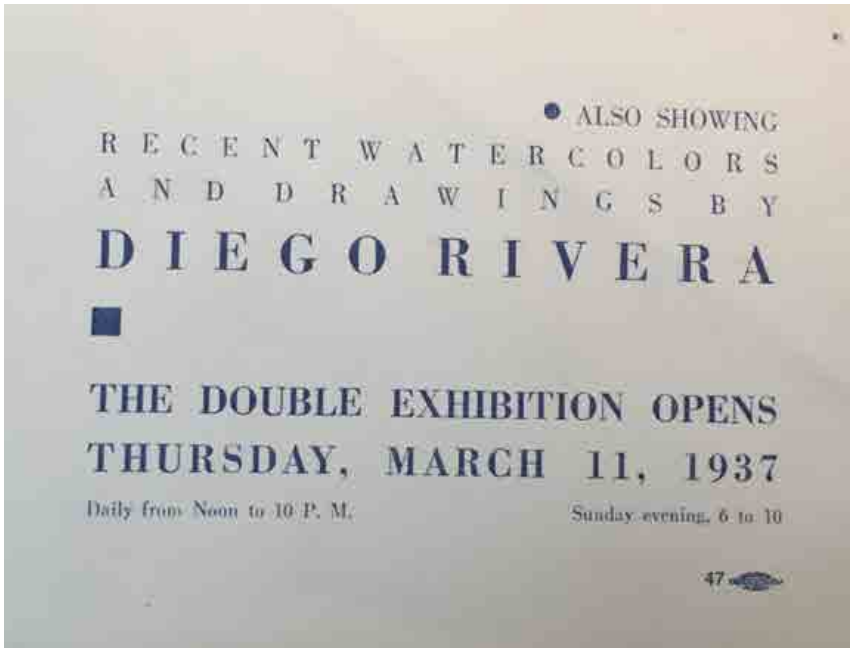
MODIGLIANI
15. Raimonde.
16. Russian Girl.
17. Young Girl with Black Hair.

PICASSO
18. The Entombment, 1901.
19. Abstraction, 1932.

ROUAULT
20. Circus Rider, 1924.
21. Christ and the Fishermen, 1936.

ALL THESE PAINTINGS DIRECT FROM THE PIERRE MATISSE GALLERIES OF PARIS AND NEW YORK

3



4

seconda monografica del 1940[44]. Il dipinto, infatti, era un rifacimento recente di quell'iconografia degli anni Dieci, verosimilmente la tela *Solitude*[45]: un'opera che de Chirico aveva esposto a Praga nel 1935[46], poi acquistata da Matisse nel 1937 a Parigi presso la Galleria Bonaparte[47]. Anche il secondo quadro giunto a Hollywood (*Souvenir d'Italie*) era stato protagonista di un analogo percorso[48]: incluso nella mostra di Praga[49] finì nel circuito mercantile parigino tramite la Galleria Renou & Colle, dove Matisse l'aveva comprata insieme alla tela *Apollone Furiante* (*The Mad Apollo*), ossia l'*Ettore e Andromaca*[50] che de Chirico aveva realizzato a metà degli anni Trenta[51].

In conclusione, l'invio a Hollywood delle tre opere metafisiche – tutte databili nella prima metà degli anni Trenta – lascia intuire che dopo l'inaspettato successo della mostra del 1935 Matisse avesse deciso di mettere in vendita in America ulteriori pezzi del primo periodo metafisico dell'artista. La spasmodica ricerca sui mercati europei, però, non aveva portato ai risultati sperati: "Il n'y a rien [...] – scriveva da Parigi Gualtieri di San Lazzaro – chez nous aussi on commence à rechercher les anciens Chiricos"[52]. Matisse, quindi, fu costretto ad accontentarsi di opere di realizzazione più recente, anzi recentissima, che spedì in California con la speranza di allargare il bacino di acquirenti. L'esito negativo in termini commerciali non fu dovuto solo alla mancanza d'interesse da parte di collezionisti o galleristi della West Coast, ma anche a causa dei prezzi troppo elevati, che di fatto non resero tali opere appetibili a dei nuovi compratori: "The prices of the few pictures still available in Europe – scriveva Matisse a Putzel – have gone very much higher as a result of the success of my exhibition of last November"[53], infine spiegava a Mullen: "Hollywood is an awfully strange town when it comes to the art collectors and I am not surprised at the difficulties you have encountered"[54].

Dopo la chiusura della mostra alla Stanley Rose Gallery le tre opere tornarono nei magazzini della galleria di Matisse[55], il quale, emblematicamente, non le incluse nella seconda esposizione sulla metafisica che organizzò a New York nel 1940[56]. I motivi di tale estromissione sono ignoti, ma non si esclude che il mercante abbia voluto evitare eventuali polemiche circa la messa in circolazione di iconografie metafisiche di recente produzione: sia i dipinti eseguiti negli anni Trenta e così datati da de Chirico, sia le repliche, o varianti tematiche, di recente realizzazione ma retrodatate dall'artista. Tali inclusioni – ambigue nel loro significato di copie – avrebbero certamente messo a repentaglio la reputazione dell'autorevole galleria del mercante francese.

44. Cfr. *Giorgio de Chirico, 1908-1918*, New York, Pierre Matisse Gallery, 19 novembre-21 dicembre 1935, n. 7; *Exhibition of Early Paintings – Giorgio de Chirico*, New York, Matisse Gallery, 22 ottobre-23 novembre 1940, n. 3. L'opera è riprodotta in J.L., *De Chirico's Melancholy Decade*, "The Art News", 2 novembre 1940.

45. L'opera è riprodotta in Gerd Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912: "La lassitude de l'infini" oder "La Solitude"? Eine Hypothese*, "Studi Online", anno VI, nn. 11-12, 1 gennaio-30 giugno 2019, p. 7, fig. 2.

46. Cfr. *Umelecka Beseda*, n. 26. *Samota* [tr. *Solitude*], Praga, 1935. Ringrazio Gerd Roos per il suo fondamentale aiuto all'identificazione dell'opera.

47. Cfr. Stockbook 1931-1946, inv. n. 439 [*La Solitude*] (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

48. Ad oggi non è stato possibile identificare l'opera tra il copioso numero di *Piazze d'Italia* che de Chirico aveva realizzato nel corso degli anni Trenta.

49. Cfr. *Umelecka Beseda*, n. 12: *Vzpomínka z Italie* [tr. *Souvenir of Italy*], Praga, 1935. Ringrazio Gerd Roos per il suo aiuto all'identificazione dell'opera.

50. L'opera è riprodotta in G. Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912*, cit., p. 9, fig. 3.

51. La tela *Souvenir d'Italie* fu comprata da Matisse nel marzo 1937 (cfr. Stockbook 1931-1946, inv. n. 585 [*Place et Statue*], Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York), così come l'*Apollone Furiante* (cfr. Stockbook 1931-1946, inv. n. 682 [*Apollone Fulminante*], Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

52. Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Pierre Matisse, 29 ottobre 1936 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York). Numerosi furono i mercanti e collezionisti italiani che Matisse contattò per cercare di reperire (senza riuscirci) i dipinti del primo periodo metafisico di de Chirico, tra questi: Giorgio Castelfranco, Mario Broglio, Guglielmo Bianchi e Anton Giulio Bragaglia.

53. Lettera di Pierre Matisse a Howard Putzel, 16 maggio 1936 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

54. Lettera di Pierre Matisse a Howard Putzel, 26 aprile 1937 (Pierre Matisse Archive, The Pierre Morgan Library, New York).

55. L'esatta data di rientro delle tre opere a New York non è nota, tuttavia a fine giugno *Souvenir d'Italie* si trovava ancora alla Stanley Rose Gallery per tentarne la vendita.

56. Al momento della mostra del 1940, se si esclude la tela *Souvenir d'Italie* che era stata acquistata nel 1939 dal gallerista della Plaza Art Gallery di New York, sia *Lassitude de l'infini* che *Apollone Furiante* si trovavano entrambe ancora nei magazzini della Matisse Gallery: la prima fu acquistata da Charles E. Roseman nel 1944, mentre la seconda trovò un ignoto acquirente solo sul finire degli anni Quaranta. Per maggiori informazioni legate alle successive vicende delle tre opere rimando all'articolo di G. Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912*, cit., pp. 5-14.

Corina E. Rogge, Desirae Dijkema, Katrina Rush

A discriminating yellow: the detection of an anachronistic organic pigment in two backdated metaphysical paintings by Giorgio de Chirico

Giorgio de Chirico (1888-1978), who inscribed the question "*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*" (What shall I love if not the enigma?) on a 1911 self-portrait, not only appreciated but actively created mysteries. His hauntingly empty piazzas, juxtapositions of everyday objects in strange environs with contorted perspectives, and intricately detailed but blank faced mannequins are the beloved enigmas of many. He also engendered more complex mysteries that are still being investigated; one of the most complex and thorniest issues surrounding de Chirico's paintings being his creation of the so-called "verifalsi"[1]: works that he intentionally made in an earlier style and deliberately backdated. Distinguishing between de Chirico's accurately dated works, his backdated works, and the paintings created by the many forgers who have sought to capitalize on his fame has presented difficulties and challenges for decades. Here, we present scientific analysis of two de Chirico paintings from the Menil Collection in Houston, Texas, that unambiguously confirms prior suspicions that these works are "verifalsi". The presence of the anachronistic yellow pigment PY4, which is readily detected by Fourier transform infrared spectroscopy of microsamples, establishes a *terminus post quem* that may be used to identify and help date other backdated works.

De Chirico's first step on the path that would ultimately lead to the production of over 100 verifalsi[2] seems to have been taken from a sincere desire to accommodate friends and patrons. After World War I, when de Chirico returned to Paris after serving in the Italian Army, his early period metaphysical works (1909-1918) were in high demand, but the limited supply was controlled by dealers including Paul Guillaume, Mario Broglio and Giorgio Castelfranco[3]. André Breton, one of the leaders of the Surrealist movement, had first discovered de Chirico's metaphysical works during de Chirico's time in the Italian Army and quickly became a leading proponent of his works[4]. Paul Éluard, an acquaintance of both Breton and de Chirico, was also a collector of de Chirico's works and, with his greater financial resources, was able to purchase a substantial number of his paintings, perhaps as many as 25[5]. Because of the limited number of de Chirico's metaphysical works for sale, Éluard commissioned works from the artist that revisited earlier compositions, including *Troubadour (Il trovatore*) and *The Child's Brain (Cerveau de l'enfant).* In November of

* Affiliations: Corina E. Rogge (The Museum of Fine Arts Houston and the Menil Collection), Desirae Dijkema (The Menil Collection), and Katrina Rush (The Art Institute of Chicago).

** Acknowledgements: The authors thank B. Epley, L. Rivers, A. Neese and A. Baker for the technical imaging of the paintings, Clare Elliot and N. Dupêcher for curatorial insight and provenance research, and the Andrew W. Mellon Foundation for supporting conservation science at the Museum of Fine Arts Houston and the Menil Collection.

1. From the Italian words *vero* and *falso* (true/authentic + fake).

2. Gerd Roos, *Giorgio de Chirico "falsario di sé stesso". Due osservazioni*, "Studi Online", V, nn. 9-10, 1 January-31 December 2018, pp. 15-26.

3. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra "aura" e mercato. Il caso Muse inquietanti*, "Studi Online", V, nn. 9-10, 1 January-31 December 2018, pp. 5-14.

4. *Giorgio De Chirico. Betraying the Muse, De Chirico and the Surrealists*, exhibition catalogue (New York, Paolo Baldacci Gallery, 21 April-28 March 1994), preface by Wieland Schmied, text by Paolo Baldacci, Paolo Baldacci Gallery, New York-Milano 1994.

5. *Ibidem.*

1923 de Chirico wrote to Breton, evidently in response to an inquiry, to indicate that the painting Breton was interested in purchasing, *The Disquieting Muses* (*Le Muse inquietanti*) (1918) had been sold and the current owner, Giorgio Castelfranco[6], was asking 2,000 Italian lire for it[7]. A letter dated to February 1924, and addressed to Breton's wife Simone, indicates that the painter was still in communication with Castelfranco and attempting to negotiate the resale of the painting. A subsequent letter in March to Simone indicates that de Chirico had been unsuccessful in brokering an acceptable price for *The Disquieting Muses* and that another work, *The Sacred Fish (I pesci sacri)* (1919), had also already been sold. De Chirico added:

> If you would like an exact replica of these two paintings I could do this for 1,000 Italian lire each. These replicas will only bear the defect of being executed with higher quality and more knowledgeable technique. I hope, dear Madame, to hear from you soon[8].

It was Paul Éluard who eventually commissioned the copy of *The Disquieting Muses*, which was completed in November 1924 in Paris[9]. There appears to have been no attempt to deceive the Bretons or Éluard or to falsely date the commission in any way; de Chirico was simply satisfying the desire of individuals whom he considered his friends.

Despite the original accord, a feud developed between de Chirico and the circle of Breton, and an irreversible split occurred with the publication of *Le Surrealisme et la Peinture* in 1928, in which Breton said that de Chirico "no longer has the slightest idea of what he is doing"[10]. This enmity likely helped to spur de Chirico to less noble ventures into self-forgery: the first deliberately age-falsified work appears to be *Souvenir of Italy* (*Souvenir d'Italie*) (1926), a purported copy of *Melancholy* (*Melancholia*) (1912), which de Chirico sold to Jacques Doucet as a work from the 1910s, although the canvas itself was not dated[11]. Doucet was a close friend of Breton, who helped guide his art purchases. As Breton had declared "new" de Chirico works anathema and a betrayal of the surrealist movement, Doucet would not then have knowingly purchased any works he knew to be recent[12]. By selling Doucet a verofalso, de Chirico was deliberately duping the group that he felt had betrayed him, likely for financial gain (and perhaps a modicum of personal revenge).

De Chirico appears to have greatly increased his production of verifalsi in the 1930s and 40s[13]. In 1933, the Kunsthaus in Zürich gave de Chirico a retrospective and wished to show a selection of his early metaphysical works. As these were privately held, in some cases by people with whom he no longer wished to associate, de Chirico reportedly chose to recreate them for the exhibition[14].

Pride in his own work and personal or professional conflicts were exacerbated by simple but severe financial issues: de Chirico was supporting his wife and his mother until the latter's death in 1937, the world-wide depression had gravely impacted the art market, and his new works were not as valued as his metaphysical works. Why should only those in the secondary market profit from the sale of works in his early style, when he could create new ones? The commercial sale of these self-forged metaphysical works first brought the issue of verifalsi to wider attention. In 1940 the Ghiringhelli brothers, who dealt in early de Chirico works as owners of the Galleria Il Milione, accused the artist of having made two paintings in 1939 that were being sold as dating from his early metaphysical period[15]. The proverbial cat was out of the bag and the ensuing controversies regarding the production and identification of verifalsi have only grown over time. Three different avenues of inquiry are typically used to distinguish verifalsi from accurately dated works: documentary evidence, connoisseurship, and technical investigations.

Documentary evidence that determines provenance is usually the most reliable way to establish the authenticity of any given art work. In the 1930s de Chirico began to offer buyers an oral or written declaration stating that an undated painting was made during a certain period[16]. As he also began to repudiate his authentic works after World War II[17], de Chirico's statements by themselves are now considered insufficient to date

6. The painting had originally been purchased by Attilio Vallecchi, who traded it to Giorgio Castelfranco in exchange for a painting by Ardengo Soffici. Giovanna Rasario, *The Works of Giorgio de Chirico in the Castelfranco Collection. The "Disquieting Muse" Affaire*, "Metafisica", n. 5/6, 2006, pp. 277-303.

7. Giorgio de Chirico, *Giorgio de Chirico: Letters to André and Simon Breton*, "Metafisica", n. 1/2, 2002, pp. 146-154.

8. *Ibidem.*

9. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra "aura" e mercato*, cit.

10. Andre Breton, *Surrealism and Painting*, Harper and Row, New York 1972.

11. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra "aura" e mercato*, cit.

12. *Giorgio De Chirico. Betraying the Muse...*, cit.

13. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995.

14. Gerd Roos, "*Un ensemble complet de mon développement artistique". Die Ausstellung von Giorgio de Chirico im Kunsthaus Zürich von 1933*, in *Giorgio de Chirico Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, exhibition catalogue (Winterthur, Kunstmuseum, 23 August-23 November 2008) edited by Gerd Roos and Dieter Schwarz, Richter Verlag, Düsseldorf 2008, pp. 149-184.

15. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra "aura" e mercato*, cit.

16. G. Roos, *Giorgio de Chirico "falsario di sé stesso"*, cit.

17. James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, Museum of Modern Art, New York 1955; *De Chirico*, edited by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1982.

(or validate) a painting. Evidence such as gallery or museum exhibition and shipping labels or photographs can be used to date known appearances of a work, but the failure to unearth such historic evidence of provenance does not necessarily imply that a work is a verifalsi or a forgery. Nor is evidence uncovered by such research always reliable: good forgers often create convincing fake provenances for their works[18].

Applying connoisseurship to validate a work relies on an art historical expert, who gathers visual cues from the close examination of an artwork and uses them to establish (or reject) a relationship with an extant body of work accepted as authentic[19]. In many cases connoisseurs can articulate describable findings that are readily interpretable and easily understood. For instance, in de Chirico's oeuvre, it is clear that his taste in colors, particularly of greens and yellows, changes over time. In his early metaphysical works such as *Ariadne* (1913) he tended to use duller blue tones in the sky, while in later works such as *Arrival of the Moving Van* (*Arrivo del carro da trasloco*) (dated 1951, likely painted 1970-1973[20]), he used more vivid greens that shade to yellow at the horizon. However, these assessments necessitate having a "complete picture of an artist's development"[21], and arriving at an accurate picture of de Chirico has been complicated by the actions of many forgers and of the artist himself. Other connoisseurship judgements seem subjective; for example, James Thrall Soby, a de Chirico expert, described his doubts about *The Mysterious Departure* (1930-33) (fig. 1), a painting now owned by the Indianapolis Museum of Art, by saying that it lacked "...a stern precision and an atmospheric magic..." relative to de Chirico's works from the 1910s[22]. Although such pronouncements are frequently emphatic, they often resonate poorly with anyone other than another expert – and sometimes experts disagree.

Technical analysis, including imaging and identification of pigments and binders, can help to determine authenticity and dates of production. X-radiography and infrared reflectography imaging are, to date, the most definitive ways by which de Chirico's backdated paintings have been detected. Reuse of canvases is a common practice for many artists; if they fail to achieve satisfaction with a particular composition, why should they discard a perfectly good canvas? Currently, the

1. *The Mysterious Departure* (about 1930-1933), oil on canvas, 54,4 x 69,9 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Bequest of Mrs. James W. Fesler, 61.40. © Giorgio de Chirico

18. Olivia Sladen, *Faking history: How provenance forgery is conning the art world*, "Journal of Art Crime", n. 3, 2010, pp. 47-60.

19. Maria Theresa Gonçalves, *Fakes in Art*, Ph.D. Diss. Universidade de Lisboa, 2013; David Carrier, *In praise of connoisseurship*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", volume 61, n. 2, 2003, pp.159-169.

20. Gerd Roos, personal communication.

21. David Carrier, *In praise of connoisseurship*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", volume 61, n. 2, 2003, p. 160.

22. Quoted in Annette Schlagenhauff Robinson, *Giorgio de Chirico in the 1930s: the case of a hidden female nude*, "The Burlington Magazine", volume 157, n. 1347, 2015, pp. 402-406.

first documented reuse of a canvas by de Chirico is *Surprise* (*La surprise*) (spring 1913), which has an underlying composition featuring a piazza[23]. As de Chirico first explored the piazza motif in paintings beginning in 1912, this suggests relatively little time passed between the abandonment of the old composition and reuse of the canvas. For some verifalsi, the presence of an underlying composition in de Chirico's neo-realistic style, which he did not work in until the early 1930s, can establish a *terminus post quem* that definitively proves the work does not date from de Chirico's metaphysical period. One such example is *The Mysterious Departure* (1930-33), which was acquired by a prior owner as a work dating from 1915-16[24]. Doubts about its authenticity arose in the 1940s and infrared reflectograms taken in 2003 and 2011 showed the mid-section of a female nude very similar to a figure in de Chirico's *Bathers on the Beach* (*Bagnanti sopra una spiaggia*) (1934). As *The Mysterious Departure* was first exhibited in Prague in April 1935[25], it is likely that the currently visible piazza scene dates from the end of 1934 or the beginning of 1935. Several de Chirico works appear to have underlying portraits, the clothing of the sitters suggesting that they could date from his time in Munich (1906-1909), a *terminus post quem* that cannot not exclude the possibility that these canvases were legitimately re-painted during his metaphysical period[26]. However, the underlying compositions may not even be by de Chirico himself; as Gerd Roos has pointed out it is unlikely that de Chirico would have retained canvases painted in Munich through his many relocations. This suggests that de Chirico may have deliberately purchased old paintings for reuse in order to give his verifalsi authentically aged supports. The clearest evidence for this comes from *Italian Piazza* (*Piazza d'Italia*) (c. 1950), which was painted over an official portrait of Pope Pius IX (1792-1878)[27]. Such reuse may speak to de Chirico's intent to deceive, but does not provide clarity as to the actual date of a work.

Prior documentary research and connoisseurship suggested that two de Chirico paintings held by the Menil Collection might be verifalsi. The museum was founded upon the private art collection of French philanthropists John and Dominique de Menil and has strong holdings of surrealist art. Two of the Menil de Chirico paintings, *Melancholia* and *Hector and Andromache* (figs. 2 and 3), are both signed and dated on the recto: *Melancholia* is dated 1916, and *Hector and Andromache* is dated

2. *Melancholia* (dated 1916, painted ca. 1944-45), oil on canvas, 50,8 x 67,3, The Menil Collection, Houston. © Giorgio de Chirico

23. Matthew Gale, *The uncertainty of the painter: De Chirico in 1913*, "The Burlington Magazine", volume 130, n. 1021, 1988, pp. 268-276; *Catalogue Raisonné of the Work of Giorgio de Chirico*, edited by Paolo Baldacci and Gerd Roos, Volume I, Part 2 (*The* Italian mistery*: Turin, Ariadne and the* Savoy enigmas. *March 1912-October 1913*), Archivio dell'Arte Metafisica/Allemandi editore, Milan/Turin 2020, pp. 156-158.

24. A. Schlagenhauff Robinson, *Giorgio de Chirico in the 1930s...*, cit.

25. *Ibidem.*

26. G. Roos, *Giorgio de Chirico "falsario di sé stesso"*, cit.

27. *Ibidem.*

1918. In an inscription dated 1945, de Chirico wrote on the verso of *Hector and Andromache* that it had been painted in Rome in 1918 (fig. 4). In 1946, the de Menils purchased *Hector and Andromache* from the Hugo Gallery, which was then under the directorship of Alexander Iolas. As one of the de Menils' most important art advisors, Iolas sold them many works by surrealists including Max Ernst, René Magritte, and Victor Brauner that now form the core of the museum's surrealist collection. The painting was shipped to New York, accompanied by Andrea de Angelis, who gave Dominique de Menil an handwritten note with a brief provenance beginning with a 1920 show in Rome and its subsequent purchase by Riccardo Luzzato who then gave it to Irene Brin as a wedding present in 1937[28]. This provenance is unreliable at best, as no records substantiating sales or exhibitions exist. However, the most problematic issue of the painting's history is that Irene Brin was the wife of Gaspero del Corso, an art dealer now known to have worked with de Chirico to create false provenances for some of the verifalsi (in an ironic instance of forgery of a forgery, del Corso and de Chirico later reused the provenance created for *Hector and Andromache* for *Piazza di Ferrara*, now in the Folkwang Museum in Essen[29]). A year after their purchase of *Hector and Andromache*, the de Menils purchased *Melancholia* from Iolas and the Hugo Gallery. An undated note handwritten by John de Menil in the Menil curatorial files for *Melancholia* states that "The painting has been done on the reverse of an old academic painting, which in turn is covered by a second canvas on the back of which [de] Chirico certified the painting", and he reiterated this information in a 1959 letter to Soby. Unlike the certification for *Hector and Andromache*, here de Chirico only gave the date of the painting's creation (1916), not the location where he made it. During a 1956 treatment by Riportella Studio restorers (New York), the second canvas displaying de Chirico's inscription (fig. 5) was removed and photographed; they then lined the original canvas obscuring the "academic painting" on its verso[30]. Unfortunately, no historic photographs of the "academic painting" are extant. Provenance information provided to the de Menils was limited, and indicated only that *Melancholia* had come from either del Corso himself or Galleria dell'Obelisco, which was owned by del Corso. When the de Menils wrote to del Corso in 1951 about the purported date of the work, he provided a certification from de Chirico stating that it was authentic but did not supply a specific creation date or additional provenance information.

Comparison of *Melancholia* and *Hector and Andromache* with the accepted oeuvre of de Chirico suggests that, despite the documentary evidence, the paintings are falsely dated. The piazza scene of *Melancholia* is inconsistent with the wartime date of 1916, when de Chirico was in his Ferrara period and had changed his style and subject matter. The Fondazione Giorgio e Isa de Chirico suggested it bore more resemblance to piazza works made in the 1940s, and Gerd Roos suggests a date 1944-45[31]. In a letter to John de Menil, Soby agreed that *Melancholia* was a later "copy" by de Chirico but noted that it had "considerable charm as a sort of quotation from the artist himself". The issues associated with *Hector and Andromache* are subtler, but the higher keyed colors, particularly the greens and yellows of the sky, are inconsistent with a 1918 date.

3. *Hector and Andromache* (dated 1918), oil on canvas, 99,7 x 69,9 cm, The Menil Collection, Houston. © Giorgio de Chirico

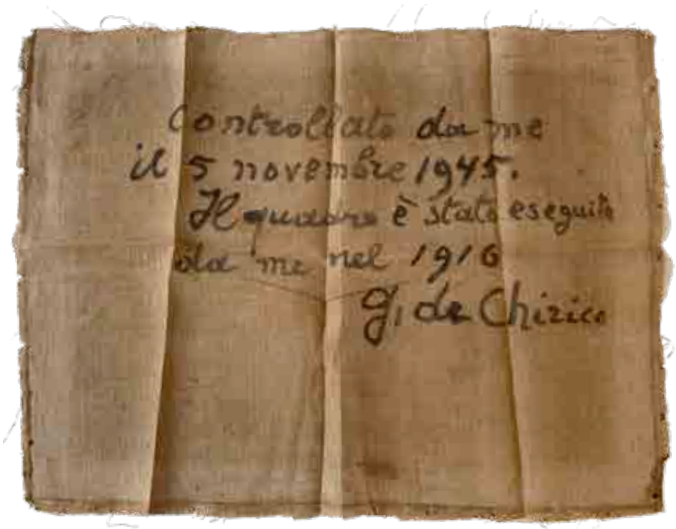
28. *Ibidem.*

29. *Ibidem.*

30. The second canvas was similar to a loose lining. The presence of a second composition on the verso would have necessitated the use of a separate canvas to cover the academic image and facilitate the application of de Chirico's certification. It is possible John de Menil became aware of the academic canvas during the 1956 restoration treatment, when the certification canvas would have been removed for lining.

31. Gerd Roos, personal communication. Roos suggests that *Hector and Andromache* was painted contemporaneously.

4



5

6

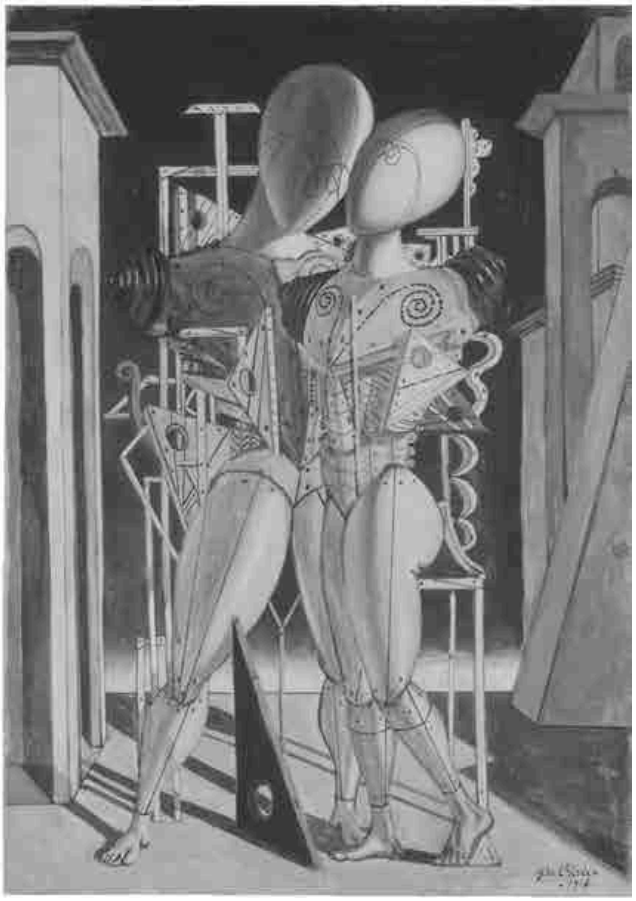
4. Reflected infrared photography of the verso of *Hector and Andromache* showing the inscription by de Chirico dated to 1945 stating that the painting was made in Rome in 1918. © The Menil Collection, Houston

5. Historic (1956) photograph of the lining canvas taken from *Melancholia* showing de Chirico's certification, stating that he inspected the painting in 1945 and that the painting had been made in 1916. © The Menil Collection, Houston

6. X-radiograph of *Hector and Andromache*. © The Menil Collection, Houston

Technical imaging of these two works does not offer any conclusive evidence for their date of creation. The x-radiographs and infrared reflectograms of *Hector and Andromache* do not reveal any underlying compositions (figs. 6-8) and there appear to be no significant changes to the design. Technical imaging of *Melancholia* suggests the painting has been executed over a different unfinished composition, but does not resolve its chronology. The x-radiograph of the painting shows areas of high density that do not conform to the surface image, and that may correspond to the "academic painting" on the verso of the work, but there is no clear composition visible (fig. 9). The infrared reflectogram shows several forms in the center of the canvas partially overlapping the statue of Ariadne, as well as multiple corner shapes, and perhaps the outline of two figures in the background (figs. 10 and 11). Many of these marks appear to create an interior scene that is unrelated to the visible composition. Skips in the paint around the base of the tower, the wall supporting the train, and the shadow underneath it, reveal bright green and blue paint, perhaps relating to the underlying composition. The paint application, which is thicker and more opaque in the sky between the two buildings, where there is a dark, angular form visible in infrared, supports the idea that de Chirico was covering earlier marks. Other elements visible in the infrared image, such as perspective lines in the left building's arcade and an extension of the

7



8

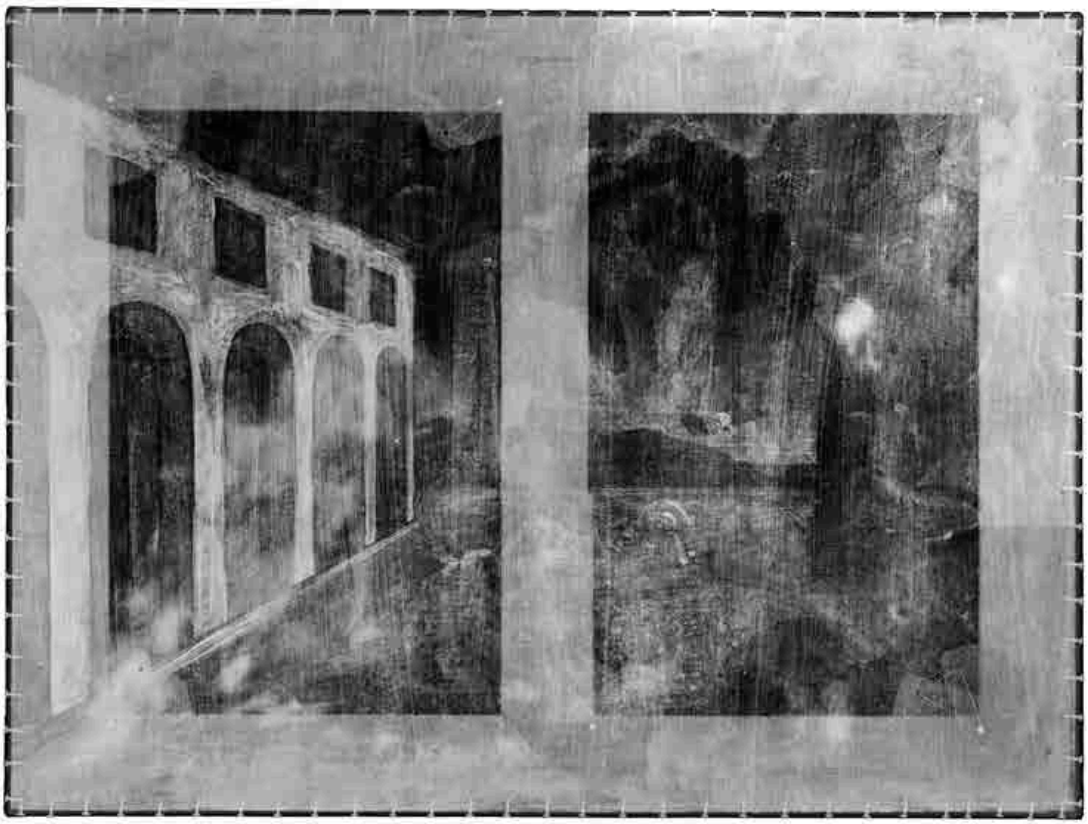
7. Reflected infrared photograph of *Hector and Andromache*. UV-VIS-IR modified camera, PECA 906 filter. © The Menil Collection, Houston
8. Reflected infrared photograph of *Hector and Andromache* in transmitted light, recto. UV-VIS-IR modified camera, PECA 904 filter. © The Menil Collection, Houston

wall under the train into the building at the right, are likely preparatory marks for the current piazza scene. In general, the presence of such pentimenti are suggestive of the artist's, rather than a copyist's, hand.

In the absence of datable underlying compositions, pigment identification may provide insight into the age of a work of art. Most synthetic pigments have "born on dates" when they were first created by chemists, which are often traceable in the literature, patents, and manufacturing records. At the Menil Collection, non-destructive analyses are typically performed first given the ethical considerations associated with destructive sampling. X-ray fluorescence spectroscopy, a non-destructive form of elemental analysis, can often provide insight into pigments present on a work of art. Elements detected on *Melancholia* suggest that de Chirico used lead white, zinc white, cadmium yellow, viridian and Prussian blue. The palette of *Hector and Andromache* is quite similar, with the possible addition of lithopone (a mixture of barium sulfate and zinc sulfide), bone or ivory black and a copper arsenic pigment such as Emerald Green[32]. None of these pigments are anachronistic for paintings made in 1916 or 1918. However, sampling and Fourier transform infrared analysis of green paints from both paintings revealed a tell-tale clue that they are verifalsi[33]. Both green paints contain Prussian blue, cadmium yellow and the organic pigment PY4, an arylide monoazo pigment (also known as pigment yellow 4, Arylide Yellow 13G, and Eljon Yellow 5G, fig.

32. X-ray fluorescence spectra were collected using a Bruker Tracer III-SD handheld energy-dispersive x-ray spectrometer equipped with a Peltier-cooled XFlash silicon drift detector (SDD) with a resolution of 145 eV. The excitation source was a Rhodium (Rh) target x-ray tube, operated at 40 kV and 10 ^{2}A current and spectra were collected over 120 s (live time). Spectral interpretation was performed using the Bruker Artax Spectra 7.4.0.0 software.

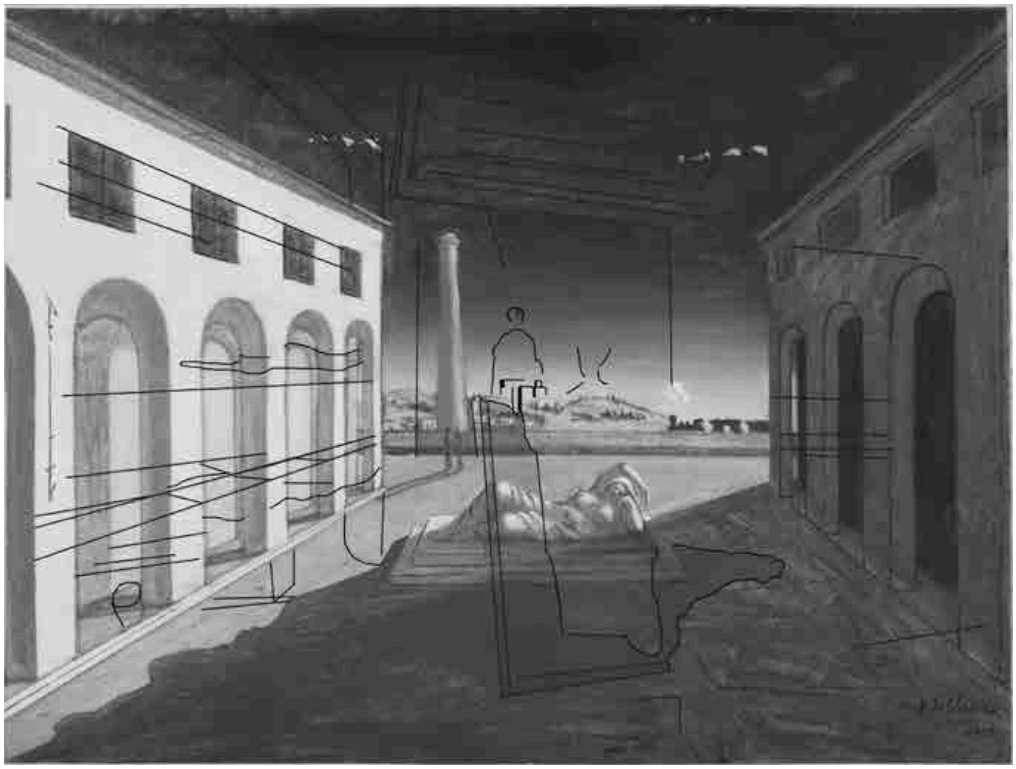
33. Micro-samples of paints from the paintings were taken under magnification using a 0.5 mm Ted Pella micro-chisel (Redding, CA). Sampling sites were carefully chosen to avoid areas of modern retouching. Transmission spectra were collected using a Lumos FTIR microscope (Bruker Optics) equipped with a MCTA detector. Transmission samples were prepared by flattening them in a diamond compression cell removing the top diamond window, and analyzing the thin film in transmission mode on the bottom diamond window. The spectra are an average of 64 scans at 4 cm-1 spectral resolution. Sample identification was aided by searching a spectral library of common conservation and artists' materials (Infrared and Raman Users Group, http://www.irug.org).



9

10

9. X-radiograph of *Melancholia*. © The Menil Collection, Houston
10. Reflected infrared photograph of *Melancholia*. UV-VIS-IR modified camera, PECA 906 filter. © The Menil Collection, Houston



11. Reflected infrared photograph of *Melancholia* with the forms and lines visible in infrared and normal light indicated. UV-VIS-IR modified camera, PECA 906 filter. © The Menil Collection, Houston

12). This pigment was patented in 1909 but not available until around 1928, so it is highly unlikely that the paintings were created in 1916 and 1918, the dates given by de Chirico[34]. This is the first time pigmenting materials have been used to identify backdated metaphysical paintings definitively, by providing a *terminus post quem* for their date of creation.

It is unclear how sophisticated de Chirico was trying to be in his self-forgery and if he sought to avoid the use of materials that would not have been available in 1910-1918. Roos sees de Chirico's use of old, painted canvases as an attempt to make his verifalsi appear authentically aged[35], but was he careful enough to be concerned about his paints? De Chirico cared deeply about using good materials and applying them in ways that would result in enduring, stable paintings, publishing his recommendations in *A Small Treatise on Pictorial Technique* in 1928 and again in an essay included in his autobiography. However, beyond recommending the use of lead and zinc containing paints for preparing ground layers, he does not explicitly discuss pigments. In 1940 he provided a list of his preferred pigments for publication in *Arte Italiana Contemporanea*[36], but provided no commentary on them so it is impossible for us to know whether he was cognizant that some pigments were dateable and could betray the difference between the actual date he created a painting and the false date he gave it. Many forgers simply try to emulate the surface appearance of works of art, and neglect the possibility that scientific analysis can help to reveal their crimes[37].

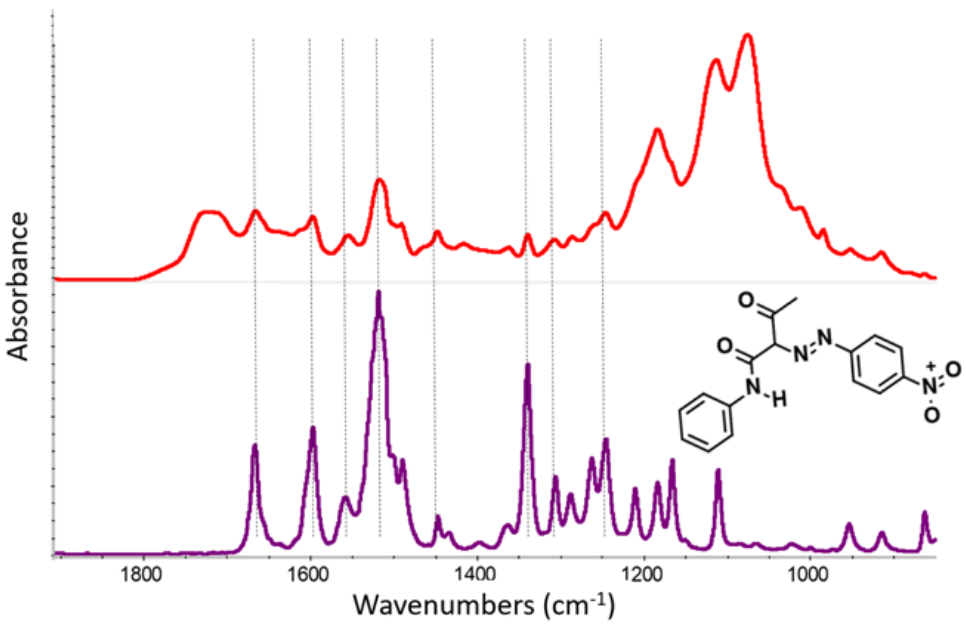
Even if de Chirico were trying to avoid the use of anachronistic materials, the paint industry often inadvertently causes trouble for forgers, as manufacturers may not always list all pigmenting materials present, and adulterants added to decrease costs can be as revealing as the primary pigments. In the USA, there were no commercial paint standards until 1942, when CS98-42 was published, stating "Organic lakes and toners shall

34. Matthijs de Keijzer, *The delight of modern organic pigment creations* in *Issues in contemporary oil paints*, edited by Klaas Jan van den Berg, Aviva Burnstock, Matthijs de Keijzer, Jay Kruger, Tom Learner, Alberto de Tagle, and Gunnar Heydenreich, Springer, Cham 2014, pp. 45-74. Anke Schäning, Manfred Schreiner, Michael Mäder, and Ursula Storch, *Synthetische organische Pigmente in Künstlerfarben des frühen 20. Jahrhunderts: Möglichkeiten und Grenzen ihrer Identifizierung am Beispiel von zwei Gemälden um 1925 von My/Marianne Ullmann*, "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", volume 21, n. 1, 2007, pp. 87-110.

35. G. Roos, *Giorgio de Chirico "falsario di sé stesso"*, cit.

36. Vittorio E[manuele] Barbaroux, Gianpiero Giani, *Arte Italiana Contemporanea.* Grafico S.A., Milano 1940. The yellow pigments listed by de Chirico are yellow ochre, Naples yellow, chrome yellow, and a 'brilliant' yellow; the pigmenting material of the last species cannot be determined from the non-specific name.

37. See for instance: Gregory D. Smith, James F. Hamm, Dan A. Kushel, and Corina E. Rogge, *What's wrong with this picture? The technical analysis of a known forgery* in *Collaborative Endeavors in the Chemical Analysis of Art and Cultural Heritage Materials*, edited by Patricia L. Lang and Ruth Ann Armitage, American Chemical Society, Washington D.C. 2012: 1-21; Lucia Burgio, Robin JH Clark, and Richard R. Hark, *Spectroscopic investigation of modern pigments on purportedly medieval miniatures by the 'Spanish Forger'*, "Journal of Raman Spectroscopy", volume 40, n. 12, 2009, pp. 2031-2036; E.V. Shabunya-Klyachkovskaya, V.V. Kiris, A.N. Shimko, M.V. Belkov, and S.N. Raikov, *Detection of Forgeries of Dutch and Flemish Paintings of the XVII–XVIII Centuries by means of Spectroscopic Techniques*, "Journal of Applied Spectroscopy", volume 80, n. 6, 2014, pp. 922-929; Adrián Durán, María Luisa Franquelo, M. A. Centeno, T. Espejo, and José Luis Perez-Rodriguez, *Forgery detection on an Arabic illuminated manuscript by micro-Raman and X-ray fluorescence spectroscopy*, "Journal of Raman Spectroscopy", volume 42, n. 1, 2011, pp. 48-55.



12. Infrared spectrum of a sample of green paint from *Hector and Andromache* (top, red) and a reference spectrum of PY4 from the Infrared and Raman Users' Group Spectral Library Database (bottom, purple) (http://www.irug.org/jcamp-details?id=488). Vertical drop lines are provided for comparison. The large peaks present from 1200-1000 cm-1 in the sample from the painting are due to kaolinite and barium sulfate. The chemical structure for PY4 is also shown. © The Menil Collection, Houston

not be used to fortify or sophisticate inorganic pigments." Undated recipe cards from Bocour Artist Colors, a paint firm active in New York City in the 20th century, show that such strictures were necessary as they list the addition of "toners", or inexpensive organic pigments to cadmium paints[38]. These toners were not listed on the paint tube labels so even an individual sensitive to the potential issue would not have known they were present. The presence of both cadmium yellow and PY4 in the greens of *Melancholia* and *Hector and Andromache* could be indicative of an adulterated cadmium paint. This type of adulteration has brought down even careful and canny forgers: Han van Meegeren, the infamous forger of Vermeer paintings, used ultramarine blue adulterated with cobalt blue, and while ultramarine itself is an ancient material, cobalt blue was not made until the early 1800s[39].

It is of course possible that de Chirico did not concern himself with the possibly anachronistic nature of his materials and simply used paints that appealed to him aesthetically. The use of an organic yellow does not necessarily imply the use of inexpensive or poor quality paints. While PY4 was never as commonly used in artists' materials as two other arylide pigments, PY1 (Hansa Yellow G) and PY3 (Hansa Yellow 10G), it was included in at least one paint made by Winsor & Newton, a color called "Winsor Yellow"[40] so the source of this pigment in these two verifalsi could have been a quality artists' paint.

Whether PY4 came to be present as a toner added to cadmium yellow paints or as a deliberately used pigment, its detection in these two verifalsi opens new lines of research. The two paintings examined here were likely created in the 1940s, and perhaps relatively close to their sale dates of 1946 and 1947. This is a temporally very narrow period and de Chirico revisited his metaphysical style from the 1920s through the 1970s. Analysis of more works may help establish a date range of paintings within which PY4 is present, which could define when different verifalsi were created and so help to clarify de Chirico's confusing oeuvre. The detection of PY4 may also be able to help discriminate authentic de Chirico works from those made by forgers. Because of their value and scarcity, many individuals (including Oscar Dominguez, Max Ernst (who made a copy of *Enigma of an Autumn Afternoon* [*Enigma di un pomeriggio d'autunno*] (1910) for Éluard) and perhaps Remedios Varo) created copies or forgeries of de Chirico's metaphysical period paintings[41]. Given that PY4 is not a common pigment, it seems unlikely that a forger would accidentally use it in their works.

38. Corina E. Rogge, Bradford A. Epley, *Behind the Bocour label: Identification of pigments and binders in historic Bocour oil and acrylic paints*, "Journal of the American Institute for Conservation", volume 56, n. 1, 2017, pp. 15-42.

39. *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*, edited by Paul Craddock, Elsevier, Oxford 2009.

40. Paul Gardener, Aviva Burnstock, and Ana Vasconcelos, *The influence of access to the artist on the conservation of Allen Jone's works from the 1960s*, "Studies in Conservation", volume 53, sup1, 2008, pp. 120-125; Joanna Elizabeth Russell, *A Study of the Materials and Techniques of Francis Bacon (1909-1992)*, Ph.D. diss. Northumbria University, 2010.

41. *Giorgio De Chirico. Betraying the Muse...*, cit.; William H. Robinson, *De Chirico Forgeries. The Treachery of the Surrealists*, "IFAR Journal", volume 4, n. 1, 2001, pp. 10-17; Jürgen Pech, *Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann: Giorgio de Chirico und Max Ernst* in *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst: eine Reise ins Ungewisse*, exhibition catalogue (Zürich, Kunsthaus Zürich, 3 October 1997-18 January 1998; München, Haus der Kunst München, 5 February-3 May 1998; Berlin, Nationalgalerie Berlin, 20 May-10 August 1998), edited by Guido Magnaguagno and Juri Steiner, Zürich/Bern 1998, pp. 289-330.

Analysis of known forgeries, some of which are in public collections, would reveal whether the detection of PY4 can help discriminate between works created by de Chirico and those made by forgers.

De Chirico described painting as a "weaving together, an intermingling, a skillful superimposition of colours"[42]. By picking apart the colors he used in *Melancholia* and *Hector and Andromache* we have revealed a tell-tale thread, the presence of PY4, which may help deconvolute de Chirico's authentically dated works, his verifalsi, and the works of other forgers. Scientific analysis will never replace connoisseurship, but it is an invaluable tool that has thus far not been widely brought to bear on de Chirico's works. We hope that our findings encourage other institutions to perform similar pigment analyses on their works and to disseminate their findings. Outlining de Chirico's use of different pigments throughout his career will refine the information that can be gleaned from the detection of PY4 and perhaps bring to light new datable, anachronistic materials.

42. Giorgio de Chirico, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, translated by Margaret Crosland, University of Miami Press, Florida 1971.

Gerd Roos

Giorgio de Chirico cita Eduard Mörike. Due osservazioni sul *Discorso sulla materia pittorica* del 1942

Nell'aprile del 1942 de Chirico pubblicò sulla rivista milanese "L'Illustrazione Italiana" un polemico *Discorso sulla materia pittorica*, nel quale si proponeva come iniziatore della "*Rinascita della grande pittura*" nell'età contemporanea in analogia col Rinascimento storico. In tutto ciò giocava un ruolo centrale la sua convinzione che – allora come oggi – si dovessero riaffermare i valori perduti del passato. E per sottolineare questo significato appose come motto al suo testo la seguente strofa di un sonetto:

Ed il favor di caste Muse canta
La sacra fonte nella valle oscura.
Ma chi attingerà con mano pura
Dell'arte antica alla sorgente santa?[1]

L'autore e il traduttore indicati da de Chirico sono due scrittori tedeschi: il poeta e romanziere Eduard Mörike (1804-1875), e il lirico e saggista Eckart Peterich (1900-1968). La quartina è tratta da *Antike Poesie*, un componimento del 1828, che era sostanzialmente un omaggio a Johann Wolfgang von Goethe (fig. 1).

Di questo sonetto di Mörike si è servito il filosofo autonominatosi storico dell'arte Riccardo Dottori come spunto per interpretare il quadro *Serenata* di de Chirico, l'ultima delle opere giovanili böckliniane dipinta nell'estate del 1909 a Milano[2]. Nel 2017 Dottori ha infatti reso nota la sua lettura dell'iconografia di *Serenata* in un saggio tematicamente molto vasto sulla rivista "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico"[3]. Nel 2019 ne è uscita la traduzione inglese in "Metaphysical Art. The De Chirico Journals"[4], e nel frattempo la medesima argomentazione era stata ripresa con le stesse parole nella monografia del 2018 *De Chirico. Immagini metafisiche*, libro di ben 500 pagine la cui mole non è tuttavia pari al contenuto[5]. Come in molti altri punti del libro, anche in questa interpretazione di *Serenata* saltano subito agli occhi varie piccole ma sintomatiche imprecisioni: Dottori, ad esempio, si sente senz'altro autorizzato a ribattezzare il sonetto di Mörike, in tedesco, *Antike Kunst* al posto di *Antike Poesie*[6], oppure a trasformare le "Muse", scritte in quanto dee olimpiche con l'iniziale maiuscola da de Chirico, in semplici e ordinarie muse minuscole ("*di caste muse canta*" invece che "*di caste Muse canta*"). E rimane un mistero da dove egli tragga la convinzione che si tratti di un sonetto "che certamente de Chirico conosceva a memoria".

---

*Ringrazio Paolo Baldacci e Martin Weidlich per l'attenta lettura e i preziosi consigli.

**Traduzione dal tedesco di Paolo Baldacci.

1. Giorgio de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, "L'Illustrazione Italiana", n. 17, Milano, 26 aprile 1942, pp. 403-405.

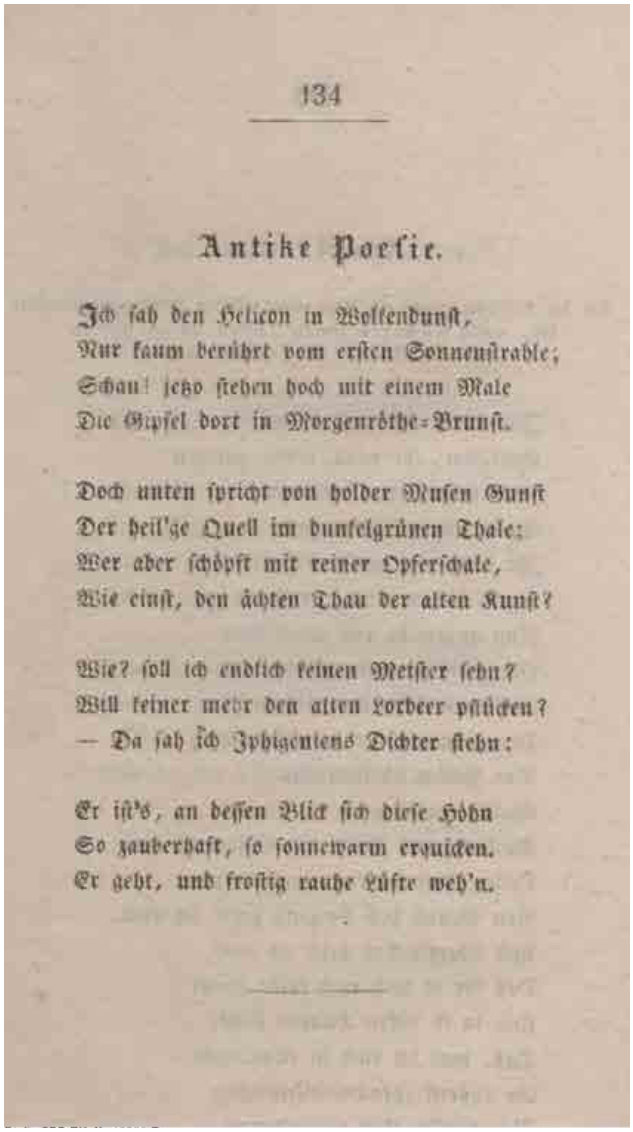
2. Vedi Paolo Baldacci, *Sull'iconografia del dipinto* Serenata (Beatrice), "Studi OnLine", anno VII, n. 13, 1 gennaio-30 giugno 2020, pp. 5-11.

3. Riccardo Dottori, *Sui presunti quadri böckliniani di Giorgio de Chirico*, "Metafisica", n. 14/16, 2016 [2017], pp. 29-55; qui pp. 42-46.

4. Riccardo Dottori, *On Giorgio de Chirico's alleged Böcklinesque Paintings*, (tradotto da Francesco Caruso), "Metaphysical Art", n. 17/18, 2018 [2019], pp. 155-182.

5. Riccardo Dottori, *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018, pp. 100-106.

6. Questo errore è stato tacitamente corretto, probabilmente dal traduttore, nella redazione inglese dell'articolo, vedi R. Dottori, *On Giorgio de Chirico's...*, cit., p. 169.



134

Antike Poesie.

Ich sah den Helicon in Wolkendunst,
Nur kaum berührt vom ersten Sonnenstrahle;
Schau! jetzo stehen hoch mit einem Male
Die Gipfel dort in Morgenröthe-Brunst.

Doch unten spricht von holder Musen Gunst
Der heil'ge Quell im dunkelgrünen Thale:
Wer aber schöpft mit reiner Opferschale,
Wie einst, den ächten Thau der alten Kunst?

Wie? soll ich endlich keinen Meister sehn?
Will keiner mehr den alten Lorbeer pflücken?
— Da sah ich Iphigeniens Dichter stehn:

Er ist's, an dessen Blick sich diese Höhn
So zauberhaft, so sonnewarm erquicken.
Er geht, und frostig rauhe Lüfte weh'n.

1. Eduard Mörike, *Gedichte*, Edizione J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stoccarda e Tubinga 1838

Ma fermiamoci qui. L'errore fondamentale di interpretare *Serenata* attraverso la lente di *Antike Poesie* si basa infatti su un abbaglio così evidente da non richiedere nemmeno una spiegazione circostanziata. Come spiega Paolo Baldacci nel suo saggio in questa rivista, elencando tutti gli altri più gravi sbagli di Dottori, l'iconografia del quadro non ha niente a che fare con quella descritta nella poesia. Il sonetto deve quindi essere scartato come fonte letteraria per il quadro[7].

È invece il caso di occuparci di un'altra questione. Un'errata indicazione di Dottori, a prima vista marginale, ha infatti attirato la nostra attenzione su un importante problema filologico che riguarda il saggio critico artistico di de Chirico. Problema da cui deriva una seconda domanda di natura bibliografica: in quale pubblicazione va localizzata la fonte diretta della citazione di Mörike?

Un *discorso* o tre *discorsi*?

Nella sua monografia del 2018 Dottori riferisce la quartina usata come motto da de Chirico nel 1942 non alla pubblicazione dell'articolo su "L'Illustrazione Italiana", ma ad una precedente edizione di quel medesimo testo. Egli scrive infatti che la citazione di Mörike da parte di de Chirico si trova "all'inizio di un suo scritto, *Discorso sulla materia pittorica*":

> Precisamente ne 'Il Corriere Padano', 5 aprile 1942, illustrato con *Autoritratto in costume* in 'Illustrazione Italiana' 26 aprile 1942; ora in *Scritti/1*, p. 456[8].

Questa indicazione bibliografica è di fatto sbagliata e contiene, come vedremo, due errori tramandati insieme per decenni, il primo formale e quindi forse meno grave, l'altro di contenuto e quindi molto più grave.

Lo stesso doppio errore si trova anche nei testi di tutti gli altri autori afferenti alla cerchia della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Andando in ordine cronologico discendente:

Lorenzo Canova, 2017:

> G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, «Il Corriere Padano», Ferrara 5 aprile 1942; poi «L'Illustrazione italiana», 26 aprile 1942; ora in *Scritti/1*, cit., p. 459[9].

Katherine Robinson, 2016:

> G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in "Il Corriere Padano", Ferrara, 5 April 1942; republished signed "Isabella Far" in *Commedia ...*, cit., pp. 150-159. Published in English for the first time in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico" n. 5/6, 2006, pp. 542-547[10].

7. Vedi nota 2.

8. R. Dottori, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 100 e p. 516, nota 20; vedi anche Id., *Sui presunti quadri böckliniani...*, cit., p. 42, specialmente nota 28 e Id., *On Giorgio de Chirico's...*, cit., p. 169, nota 32.

9. Lorenzo Canova, *L'arrivo dei Ritornanti. Giorgio de Chirico e la Neometafisica alle frontiere del Tempo*, "Metafisica", n. 14/16, 2016 [2017], pp. 107-133, in particolare p. 115, nota 17.

10. Katherine Robinson, *Introduction to The Comedy of Modern Art*, "Metaphysical Art", n. 14/16, 2016 [2017], pp. 17-25 (per la fonte citata si veda p. 106 dello stesso numero). Per la raccolta di scritti *Commedia dell'Arte Moderna*, (1945), la cui traduzione inglese è introdotta dalla Robinson, si veda più avanti.

Salvatore Vacanti, 2012:

> G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in «Il Corriere Padano», Ferrara, 5 aprile 1942; ristampato in «L'Illustrazione Italiana», Milano, 26 aprile1942; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., 456-467[11].

Andrea Cortellessa, 2008:

> 'Il Corriere Padano', 5 aprile 1942; illustrato con *Autoritratto in costume*, in 'L'Illustrazione Italiana', 26 aprile 1942, pp. 403-405[12].

Con l'abbreviazione "*Scritti/1...*" Dottori, Canova e Vacanti si riferiscono al primo volume della raccolta degli scritti di de Chirico realizzata nel 2008 da Cortellessa per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, una compilazione le cui alte pretese contrastano con i risultati spesso penosi[13]. La parte iniziale della raccolta è costituita da *Commedia dell'Arte moderna*, un'antologia pubblicata nel 1945 da de Chirico e Isabella Far con vari saggi usciti dal 1919 in poi con la firma dell'artista, molti dei quali venivano tuttavia in quell'edizione attribuiti alla sua compagna[14]. Tra questi il *Discorso sulla materia pittorica*, per il quale veniva data da Cortellessa l'indicazione bibliografica sopra riportata.

Anonimo, 2006:

Anonimo è uno dei più solerti collaboratori della Fondazione. Lo troviamo ovunque ed è persino l'autore dei quattro volumi del *Catalogo Generale*. In questo caso si deve a lui la breve presentazione annotata di alcuni testi scelti ristampati nel 2006 in "Metafisica", in italiano e in traduzione inglese, col titolo *Scritti di Giorgio de Chirico / Writings by Giorgio de Chirico*. Tra questi anche il *Discorso sulla materia pittorica* con la seguente indicazione:

> Articolo apparso in «II Corriere Padano», Ferrara, 5 aprile 1942; ristampato in «L'Illustrazione Italiana» illustrato con *Autoritratto in costume*, Milano, 26 aprile 1942, pp. 403-405 e in G. de Chirico - I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano, 2002, pp. 146-173[15].

Jole De Sanna, 2002:

Nella *Postfazione* di Jole De Sanna alla ristampa di *Commedia dell'arte moderna* citata da Anonimo, la storia editoriale del *Discorso sulla materia pittorica* viene così indicata:

> Articolo apparso in "Il Corriere Padano", Ferrara, 5 aprile 1942; ristampato in "L'Illustrazione Italiana" illustrato con *Autoritratto in costume*, Milano, 26 aprile 1942, pp. 403-405[16].

La fonte originaria di questo doppio errore sempre ripetuto si può individuare nella più ricca bibliografia degli scritti di de Chirico che sia stata finora pubblicata, quella di Nicoletta Cardano e Anna Maria Del Monte del 1981. Un piccolo difetto passato inosservato nella per altro utilissima raccolta:

> *Discorso sulla materia pittorica*, "Corriere Padano", Ferrara, 5 aprile 1942 (rist. in "L'Illustrazione Italiana", Milano 26 aprile 1942, pp. 403-405; art. poi assegnato a I. Far)[17].

L'arco di tempo lungo il quale abbiamo potuto individuare queste errate referenze si estende dal 1981 fino ad oggi, infatti la stessa indicazione bibliografica si trova nel sito web ufficiale della Fondazione, nella rubrica *Opera omnia: 1940-1950*[18]. Ma in che cosa consistono i due errori di cui abbiamo finora parlato? Da un punto di vista formale è sbagliato dire che il *Discorso sulla materia pittorica* è apparso il 5 aprile 1942 sul "Corriere Padano". In tal modo, infatti, si intende implicitamente che in quella data il testo fu pubblicato per intero, mentre In realtà esso fu concepito, redatto e stampato in cinque puntate, cioè cinque capitoli numerati. Come inizio uscì solo la Parte I, nella edizione domenicale del 5 aprile, le altre quattro seguirono ogni martedì, a partire dal 14 aprile fino al 5 maggio 1942. E come nei romanzi a puntate pubblicati nei quotidiani o settimanali, alla fine del secondo, terzo e quarto capitolo compari-

11. Salvatore Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta*, "Metafisica", n. 9/10, 2010 [2012], pp.160-192, in particolare si veda p. 180, nota 91.

12. Giorgio de Chirico, *Scritti/1. Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di Andrea Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 956.

13. Vedi Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Il divieto di critica. Il caso dell'edizione Bompiani degli* Scritti *di Giorgio de Chirico*, 2009, consultabile nella rubrica *Opinioni* nel sito www.archivioartemetafisica.org.

14. Giorgio de Chirico, *Presentazione*, in Giorgio de Chirico e Isabella Far, *Commedia dell'Arte Moderna*, Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945, pp. 131-132.

15. [Anonimo], *Scritti di Giorgio de Chirico / Writings by Giorgio de Chirico*, "Metafisica", n. 5/6, 2006 [2007], pp. 461-608; in particolare p. 534.

16. Giorgio de Chirico e Isabella Far, *Commedia dell'Arte Moderna*, a cura di Jole de Sanna, Abscondita, Milano 2002, pp. 164-173, in particolare p. 164.

17. Nicoletta Cardano e Anna Maria Del Monte, *Scritti di de Chirico* in *Giorgio de Chirico 1888-1978*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981-3 gennaio 1982), a cura di Pia Vivarelli, De Luca Editore, Roma 1982, vol. II, pp. 66-71, in particolare p. 69.

vano frasi come queste: "Nella prossima parte di questo nostro articolo spiegheremo...", "Nella prossima parte di questo nostro articolo diremo..." e "Nella prossima parte di questo nostro articolo continuerò a spiegare...". Osservazione, questa, che ben definisce anche la particolare struttura del saggio.
È chiaro che nessuno degli autori sopra citati ha mai preso in mano fisicamente queste pubblicazioni. Anzi, tutti loro – cominciando con la De Sanna, poi l'Anonimo e Cortellessa fino a Vacanti, Robinson, Canova e Dottori – hanno copiato senza verificare e con assoluta superficialità dai loro predecessori.
Il secondo errore, che si è tramandato per decenni a causa di questo superficiale metodo di lavoro, è considerevolmente più grave e non solo dal punto di vista filologico. Infatti non abbiamo a che fare con un solo e identico *Discorso sulla materia pittorica*, che nel corso di tre anni sarebbe stato pubblicato uguale per tre volte in sedi diverse ma nella medesima forma testuale. Al contrario, de Chirico raggruppa sotto il medesimo titolo tre componimenti, di cui i primi due presentano molte conformità ma anche significative modifiche, mentre il terzo è in buona parte[19] uguale al secondo ma è adattato alla necessità di farlo apparire opera di Isabella Far. Premesso che elencare e commentare tutte le modifiche esula dallo scopo del presente articolo, le varianti principali consistono nella comparsa della citazione di Mörike e in diversità di formulazione così come in abbreviazioni o completamenti delle argomentazioni, per sorvolare sulla struttura di per sé differente che caratterizza un saggio scritto e stampato in blocco rispetto a un testo strutturato in cinque capitoli conchiusi e per lo più con una frase di suspense per agganciarli a quelli successivi.
Per dimostrare le differenze basterà confrontare solo l'inizio e la fine, cioè le prime e ultime frasi delle tre versioni di seguito indicate come A, B e C.

- Versione A ("Corriere Padano", in cinque puntate, dal 5 aprile fino al 5 maggio 1942).

Incipit:

> Benché già da un po' di tempo si ode pronunciare spesso la parola *materia* negli ambienti artistici ed intellettuali moderni, la maggior parte delle persone, pronunciando questa parola, non hanno la più pallida idea di ciò che essa significa. [...][20].

Explicit:

> La scoperta della materia pittorica è stata fatta oggi da un pittore italiano.
> Così come nel Cinquecento la scultura greco-romana dissotterrata e la venuta dei dotti e dei letterati bizantini, hanno fatto sorgere in Italia il Rinascimento, così in mezzo al nostro secolo ed in questa stessa Italia, la scoperta della materia pittorica farà sorgere la *Rinascita della grande pittura*[21].

- Versione B ("L'Illustrazione italiana", 26 Aprile 1942).

Incipit:

> *Ed il favor di caste Muse canta*
> *La sacra fonte nella valle oscura.*
> *Ma chi attingerà con mano pura*
> *Dell'arte antica alla sorgente santa?*
>
> Edoardo Mörike
> Trad. di Eckart Peterich

> La scoperta di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica, (in tale pittura antica includo tutte le opere di valore che si sono dipinte in Italia ed in Europa da Raffaello in poi, fino a Delacroix, Courbet, Böcklin e Carnovali) la scoperta, dico, di tale materia è stata fatta da me circa tre anni or sono. [...]. Questa scoperta permetterà alla pittura, alla pittura italiana prima, a quella degli altri paesi in seguito, di entrare nella luce di una *vera e propria Rinascita*. Nel presente scritto tratterò della materia pittorica e della scoperta da me fatta.
> Da qualche tempo negli ambienti artistici ed intellettuali moderni si ode spesso pronunciare la parola materia.
> Però la maggior parte delle persone pronunciando questa parola non hanno la più pallida idea di che cosa in realtà, esse parlino. [...].

Explicit:

> La scoperta della materia pittorica è stata fatta oggi da un pittore italiano. Così come nel Cinquecento la scultura greco-romana dissotterrata e la venuta dei letterati bizantini, hanno fatto sorgere in Italia il Rinascimento,

18. Cfr. https://fondazionedechirico.org/de-chirico/#scritti.
19. Non del tutto, vedi nota 23.
20. Giorgio de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica – I*, "Corriere Padano", Ferrara, 5 aprile 1942.
21. Giorgio de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica – V*, "Corriere Padano", Ferrara, 5 maggio 1942.

così in mezzo al nostro secolo ed in questa stessa Italia, la scoperta della materia pittorica farà sorgere la *Rinascita della grande pittura*[22].

- Versione C (*Commedia dell'Arte Moderna*, 1945, attribuita dallo stesso de Chirico a Isabella Far).

Le differenze più significative rispetto alla versione B sono la precisazione storica della componente fiamminga nella messa a punto della materia pittorica rinascimentale, che modifica in modo sostanziale l'intonazione iper-nazionalista del 1942[23], e la trasformazione dell'"io" narrante nella terza persona "Giorgio de Chirico":

Incipit:

Ed il favor di caste Muse canta
La sacra fonte nella valle oscura.
Ma chi attingerà con mano pura
Dell'arte antica alla sorgente santa?

Edoardo Mörike
(Trad. di Eckart Peterich)

La scoperta di una nuova materia pittorica che si riallaccia alla grande pittura antica, (in tale pittura antica includo tutte le opere di valore che si sono dipinte in Italia ed in Europa da Raffaello in poi, fino a Delacroix, Courbet, Böcklin e Carnovali) la scoperta, dico, di tale materia è stata fatta da Giorgio de Chirico alcuni anni or sono. [...]. Questa scoperta permetterà alla pittura, alla pittura italiana prima, a quella degli altri paesi di seguito, di entrare nella luce di una vera e propria Rinascita. Nel presente scritto tratterò della materia pittorica e della scoperta fatta da Giorgio de Chirico.

*

Da qualche tempo a questa parte, negli ambienti artistici ed intellettuali "moderni" si ode spesso pronunciare la parola "materia". Però la maggior parte delle persone, pronunciando questa parola, non hanno la più pallida idea di che cosa, in realtà, esse parlino. [...].

Explicit:

Anticamente la scoperta della materia pittorica fu fatta da un Fiammingo ed un Italiano la portava in Italia. Oggi questa scoperta, da lungo tempo dimenticata, è stata rifatta da un italiano.
Speriamo che i pittori d'Europa e d'America sapranno capire l'importanza di tale scoperta e quelli di loro che hanno il talento ed amano veramente l'arte del pittore, abbandoneranno la strada della facilità e verranno ad istruirsi di questa scoperta, per in seguito portarla nei loro paesi e provocare in tal modo la Rinascita della Grande Pittura[24].

Mettiamo bene in chiaro: le poche frasi che abbiamo citato bastano a dimostrare che le versioni A, B e C non sono ovviamente un unico e identico testo pubblicato in tre posti diversi, anzi il contrario. Certamente si tratta nella sostanza dello stesso argomento, trattato mirando al medesimo risultato, ma rielaborato in modo significativo per due volte. La prima tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1942, apponendovi la citazione di Mörike, eliminando la fraseologia relativa alla divisione in capitoli, e aggiungendo alcune argomentazioni; la seconda nel 1945 quando il saggio fu attribuito a Isabella Far eliminando le accentuazioni nazionaliste del 1942 e adattandolo al nuovo clima postbellico. È scientificamente molto scorretto non aver mai registrato nelle indicazioni bibliografiche queste varianti. Averle del tutto ignorate ha oltre tutto impedito a Dottori, come vedremo più avanti, di accorgersi che de Chirico venne a conoscenza del sonetto, e probabilmente solo di quella quartina, solo all'inizio del 1942, e quindi, a parte ogni altra considerazione, non può averne tratto alcuna ispirazione per un quadro del 1909.
Questa faciloneria, piuttosto comune tra i collaboratori della Fondazione, consente di non soffermarsi su tutte quelle scelte lessicali, accentuazioni o eliminazioni, molte delle quali furono dettate dalle circostanze storiche dei tempi – prima, durante o dopo il Fascismo –, e altre dalle mutate condizioni psicologiche dell'autore. Osservazione, questa, che riguarda anche le varianti nelle edizioni italiane di *Hebdomeros*, quelle di tante parti di *Monsieur Dudron*, e quelle dei saggi trasferiti in *Commedia dell'arte moderna*. Il caso del *Discorso sulla materia pittorica* mostra in modo esemplare quanto sarebbe importante,

22. G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, "L'Illustrazione Italiana", cit. (vedi nota 1).

23. Diversamente che nelle versioni A e B, nella versione C de Chirico fa esplicito riferimento alla notizia data da Giorgio Vasari secondo cui la tecnica della pittura a olio sarebbe stata messa a punto all'inizio del '400 dal fiammingo Jan van Eyck e da lui trasmessa ad Antonello da Messina.

24. Isabella Far, *Discorso sulla materia pittorica*, in G. de Chirico e I. Far, *Commedia dell'Arte Moderna*, cit., p. 150 e pp. 158-159.

non solo per la ricerca storica, ma anche per tutti coloro che hanno un interesse a questi argomenti, poter disporre di un'edizione critica condotta con criteri scientifici non solo della narrativa ma di tutta la saggistica di de Chirico. E questo è un vero augurio.

La fonte della citazione di Mörike

Il secondo errore filologico porta con sé la questione di quale sia la fonte della traduzione italiana della prima quartina del sonetto di Mörike, anteposta al testo della versione B del 26 aprile 1942 (quando era ancora in corpo la pubblicazione a puntate della versione A sul "Corriere Padano"). Riccardo Dottori si pone la domanda e avanza l'ipotesi che de Chirico avesse a sua disposizione una traduzione completa del sonetto *Antike Poesie*:

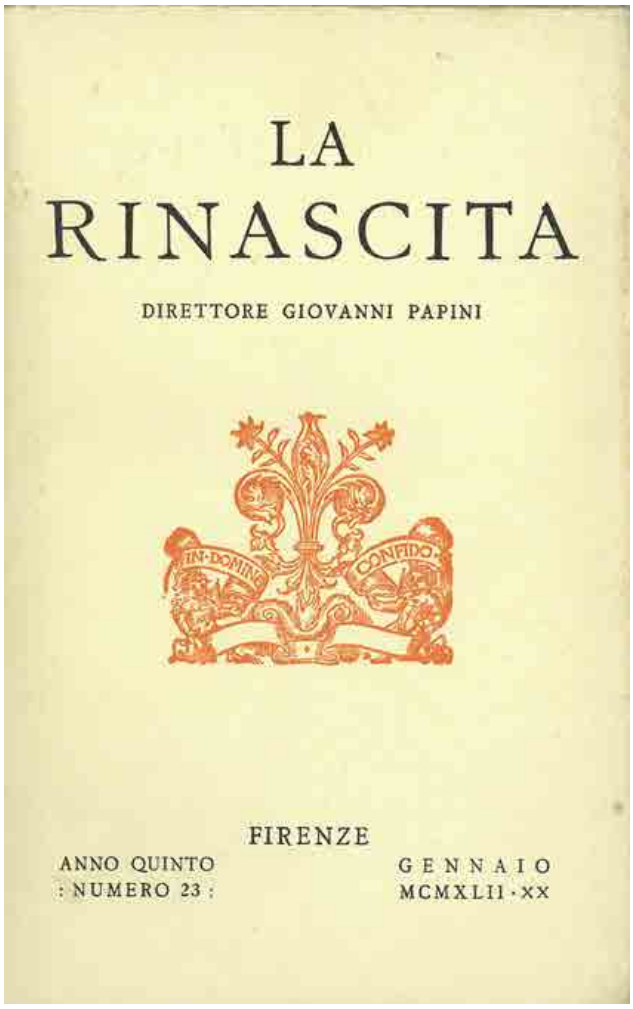
> La traduzione di questa strofa è di E. Peterich, ma la traduzione intera del sonetto è introvabile, in nessuna delle edizioni italiane delle sue poesie [*scil.* di Mörike] che abbiamo potuto reperire si trova *Antike Kunst* [*sic*]. Anche altre ricerche non hanno portato al reperimento della traduzione dell'intera poesia. Si potrebbe trattare di una traduzione che de Chirico ha letto in qualche rivista cui Peterich collaborava. Durante il fascismo egli ha scritto (e probabilmente tradotto) per varie riviste, ad esempio "Rinascita". Lo spoglio di tali riviste non è cosa facile. Abbiamo cercato antologie di poesia del periodo fascista ma non c'è traccia di *Antike Kunst* [*sic*][25].

Nella traduzione inglese del suo saggio del 2017, uscita nel 2019, Dottori, ormai quasi rassegnato, abbrevia questo passo riducendolo a un'unica ipotesi:

> The Italian translation of this stanza is by E. Peterich. De Chirico might have read it in one of the journals Peterich collaborated with during the Fascist era with various contributions and translations, as with "Rinascita"[26].

Con la sua instancabile ricerca in polverose biblioteche, Dottori ci sembra il classico esempio del tipico e onorato studioso del secolo scorso, ma nell'epoca di Google molte di queste ricerche, spesso senza risultato, sono diventate del tutto inutili. Oggi infatti ci vogliono pochi click e meno di un minuto per trovare la fonte della citazione di Mörike, cosa che ho sperimentato di persona senza muovermi dalla mia sedia e che rende abbastanza ridicola la giustificazione di Dottori. Essa si trova nel breve trattato storico artistico intitolato *Gli dei pagani nell'arte cristiana*, che Peterich pubblicò nel quaderno di gennaio del 1942 del periodico fiorentino "La Rinascita. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento", diretto allora da Giovanni Papini (fig. 2).

Il saggio di Peterich appartiene a un campo tematico di vasta portata e dalle inesauribili sfaccettature: la sopravvivenza dell'antico nel medioevo e nell'età moderna, in tutti i campi della vita culturale, dalle scienze esatte alla filosofia, dall'arte alla letteratura. Le ultime tre pagine sono sotto molti aspetti interessanti per quanto riguarda de Chirico, soprattutto perché si concludono con una vera sorpresa. Peterich, infatti, dopo aver tratteggiato l'assimilazione di personaggi e figure della mito-


LA
RINASCITA
DIRETTORE GIOVANNI PAPINI
IN·DOMIN
CONFIDO·
FIRENZE
ANNO QUINTO
: NUMERO 23 :
GENNAIO
MCMXLII·XX

2. Copertina della rivista "La Rinascita" col testo di Eckart Peterich

25. R. Dottori: *Giorgio de Chirico*, cit., p. 516, nota 22; vedi anche Id., *Sui presunti quadri böckliniani...*, cit., p. 43, nota 29.

26. R. Dottori, *On Giorgio de Chirico's...*, cit., p. 170, nota 33.

logia greco-romana nel corso dei secoli, prima di concludere passa in rivista la più recente età moderna:

> Un nuovo ritorno al mito caratterizza l'Empire e il suo classicismo, che mettono addirittura di moda l'Olimpo. Ma mentre ogni signora che si rispetta possiede la sua piccola mitologia tascabile, poeti e filologi indagano e scoprono profondi contenuti etici e metafisici nelle antichissime favole. Ed anche l'arte si accorge nuovamente che le vicende degli dei riflettono un mondo di idee e di pensieri. Se in Francia, per esempio con la *Source* di Ingres, continua una tradizione arcadica, alla quale in Germania corrisponde l'arte di Moritz von Schwind, tre grandi artisti dell'Ottocento tedesco, un Feuerbach, un Böecklin, un Marées, appassionati pittori di miti, si dedicano ad una interpretazione del mondo mitico che risente profondamente delle nuove interpretazioni che un Goethe ed un Hölderlin, un Schelling ed un Creuzer ne avevano dato; nello stesso tempo questi artisti, in forte contrasto col realismo del secolo, cercano di creare un nuovo realismo mitico e magico[27].
> L'impressionismo, il naturalismo e poi anche l'espressionismo e il futurismo, di miti non ne volevano sapere, e gli dei e le dee parevano per sempre relegate in quelle sale delle accademie di belle arti, dove le loro immagini di gesso s'impolveravano perché i giovani si rifiutano di servirsene come modelli come avevano fatto le vecchie generazioni. Ma questo nuovo esilio degli dei è stato brevissimo, perché non causato da grandi moventi religiosi come quello plurisecolare del Medioevo, ma da effimeri concetti estetici. Gli dei, oramai, nell'arte sono tornati e soprattutto nell'arte italiana d'oggi, dove la loro assenza era particolarmente assurda. Ne sia prova il potere che esercita su quest'arte la pittura magica di Giorgio de Chirico, tutta pervasa dai miti, anzi dal senso mitico d'un uomo, il quale, realizzando le proprie fantasie, ha saputo ridare alla realtà quel sapore di nettare e d'ambrosia che stava per svanire e rendere all'arte le sue antichissime prerogative, cioè di animare le cose morte, di personificare le idee, di raccontare favole e di elargire a donne ed a fanciulli amati quell'eterna gioventù e bellezza che fu la gloria degli dei omerici.
> La strada dunque che gli artisti italiani avevano aperta dopo molte ed aspre lotte si riapre di nuovo. E doveva

3. Arnold Böcklin, *Il centauro dal maniscalco del villaggio*, 1888, fotoincisione, circa 1900

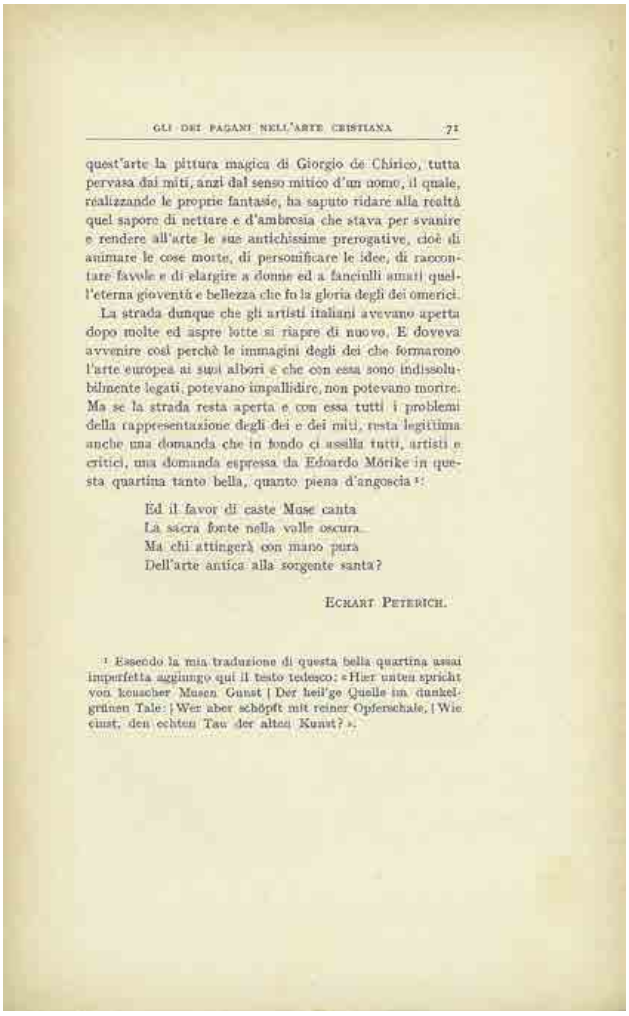
27. Nota di Peterich al testo: "A proposito di un quadro mitologico del Boecklin, *Il centauro dal maniscalco del villaggio* (fig. 3), Giorgio de Chirico, grande ammiratore di quell'artista, mi ha scritto in una lettera: 'Quello che mi ha sempre colpito nell'opera del Boecklin è il suo straordinario realismo. Quando tratta la mitologia si ha l'impressione che gli esseri da lui rappresentati devono essere realmente stati fatti così. Lo stupore che nasce dallo spettacolo che egli crea è sempre legato ad una profonda logica. La prima volta che io vidi *Il centauro dal maniscalco del villaggio* ebbi come una rivelazione che Boecklin avesse assistito a quella scena. Quando, in qual modo, dove? Mistero! Ma egli quella scena l'aveva vista!' Queste osservazioni di De Chirico mi hanno particolarmente impressionato perché molti anni fa le avevo sentite quasi con le stesse parole da uno scultore, mio padre. Esse ci fanno ammirare in Boecklin un realismo mitico che corrisponde perfettamente al cosiddetto realismo magico di Giorgio de Chirico".

avvenire così perché le immagini degli dei che formarono l'arte europea ai suoi albori e che con essa sono indissolubilmente legati, potevano impallidire, non potevano morire. Ma se la strada resta aperta e con essa tutti i problemi della rappresentazione degli dei e dei miti, resta legittima anche una domanda che in fondo ci assilla tutti, artisti e critici, una domanda espressa da Edoardo Mörike in questa quartina tanto bella, quanto piena d'angoscia[28]:

Ed il favor di caste Muse canta
La sacra fonte nella valle oscura.
Ma chi attingerà con mano pura
Dell'arte antica alla sorgente santa?

Eckart Peterich[29] (fig. 4)

A questo punto dobbiamo accontentarci di una certezza: è fuori discussione che questo testo di Peterich sia la fonte concreta da cui de Chirico ha tratto la citazione di Mörike. È anche chiaro che si tratta di una semplice versione approntata *ad hoc* di quella sola quartina, come lo stesso Peterich ammette nella sua nota. Per quanto ne sappiamo una completa traduzione dell'intero sonetto non l'ha mai pubblicata, e questo è il motivo per cui Dottori l'ha cercata inutilmente.
La vera sorpresa è l'indicazione che tra de Chirico e Peterich vi fu uno scambio di corrispondenza, con un particolare riguardo alla fecondità inventiva di Böcklin. Nel lascito dello scrittore, che si trova nell'Archivio della Letteratura Tedesca di Marbach, sono infatti conservati alcuni scritti che facevano parte di quello scambio di lettere. A causa della particolare situazione dovuta al Covid-19 questo materiale potrà essere pubblicato e commentato solo nel prossimo numero di "Studi OnLine".


GLI DEI PAGANI NELL'ARTE CRISTIANA 71

quest'arte la pittura magica di Giorgio de Chirico, tutta pervasa dai miti, anzi dal senso mitico d'un uomo, il quale, realizzando le proprie fantasie, ha saputo ridare alla realtà quel sapore di nettare e d'ambrosia che stava per svanire e rendere all'arte le sue antichissime prerogative, cioè di animare le cose morte, di personificare le idee, di raccontare favole e di elargire a donne ed a fanciulli amati quell'eterna gioventù e bellezza che fu la gloria degli dei omerici.

La strada dunque che gli artisti italiani avevano apetta dopo molte ed aspre lotte si riapre di nuovo. E doveva avvenire così perchè le immagini degli dei che formarono l'arte europea ai suoi albori e che con essa sono indissolubilmente legati, potevano impallidire, non potevano morire. Ma se la strada resta aperta e con essa tutti i problemi della rappresentazione degli dei e dei miti, resta legittima anche una domanda che in fondo ci assilla tutti, artisti e critici, una domanda espressa da Edoardo Mörike in questa quartina tanto bella, quanto piena d'angoscia [1]:

Ed il favor di caste Muse canta
La sacra fonte nella valle oscura.
Ma chi attingerà con mano pura
Dell'arte antica alla sorgente santa?

ECKART PETERICH.

[1] Essendo la mia traduzione di questa bella quartina assai imperfetta aggiungo qui il testo tedesco: «Hier unten spricht von keuscher Musen Gunst | Der heil'ge Quelle im dunkelgrünen Tale: | Wer aber schöpft mit reiner Opferschale, | Wie einst, den echten Tau der alten Kunst? ».

4. Ultima pagina del saggio di Eckart Peterich

28. Nota di Peterich al testo: "Essendo la mia traduzione di questa bella quartina assai imperfetta aggiungo qui il testo tedesco: 'Hier unten spricht von keuscher Musen Gunst | Der heil'ge Quelle im dunkelgünen Tale: | Wer aber schöpft mit reiner Opferschale, | Wie einst, den echten Tau der alten Kunst?'" [nella citazione di Peterich si è tuttavia intrufolato ancora una volta un refuso: invece di "Der heil'ge Quelle" si deve leggere "Der heil'ge Quell"].

29. Eckart Peterich, *Gli dei pagani nell'arte cristiana*, "La Rinascita", anno V, n. 23, Firenze, gennaio 1942-XX, pp. 47-71, qui pp. 69-71.