



From the Treasury of the British Museum.

CHEVAL DU SULTAN.

10

Eng. Leighton, 1847.



# STUDI ONLINE

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

[www.archivioartemetafisica.org](http://www.archivioartemetafisica.org)

Rivista semestrale

Anno VII n. 14

1 luglio - 31 dicembre 2020



**ISSN 2385-0779**

Proprietario

**Archivio dell'Arte Metafisica**

Direzione

**Paolo Baldacci**

Consiglio scientifico

**Paolo Baldacci**

**Flavio Fergonzi**

**Paola Italia**

**Fernando Mazzocca**

**Maria Grazia Messina**

**Mattia Patti**

**Jürgen Pech**

**Federica Rovati**

**Dieter Schwarz**

**Antonio Vastano**

Coordinamento editoriale

**Emiliana Biondi**

Redazione

**Emiliana Biondi**

**Maria Rita Mastropaolo**

Progetto Grafico

**Marco Strina**

Impaginazione

**Maria Rita Mastropaolo**

Segreteria

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

**[info@archivioartemetafisica.org](mailto:info@archivioartemetafisica.org)**

**T +39 02 89051406**

**[www.archivioartemetafisica.org](http://www.archivioartemetafisica.org)**

# Sommario

- 5 **Paolo Baldacci**  
Note dechirichiane 4/5
- 13 **Paolo Baldacci**  
Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico:  
*Composizione metafisica (con freccia)*, 1914
- 35 **Alice Ensabella**  
La métaphysique abandonnée à Paris.  
L'affaire Jean Paulan
- 51 **Gerd Roos**  
Giorgio de Chirico auf der ‚Biennale di  
Venezia‘ von 1942 - Zur Identifizierung von  
weiteren vier Exponaten
- 62 **Valeria D'Urso**  
Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture  
e interviste negli anni Quaranta e Cinquanta
- 72 **Abstract e note biografiche**



## Note dechirichiane 4/5

### 4. “Peinture nouvelle”, modernità e metafisica. Il “dialogo” tra de Chirico e Apollinaire dal 1912 al 1914\*

Già nei primi manoscritti dell'inverno 1911-1912<sup>1</sup>, Giorgio de Chirico aveva espresso concezioni che anticipavano, pur con maggiore consapevolezza e una diversa e più precisa formulazione, quella che Apollinaire, forse ancora ignaro della sua esistenza<sup>2</sup>, avrebbe indicato nei primi mesi del 1912 come principale caratteristica che distingueva la pittura delle ultime generazioni (*peinture nouvelle*) dalla semplice pittura moderna. Nel manoscritto D, databile non oltre febbraio o marzo del 1912, aveva infatti scritto che una pittura intesa a riprodurre fedelmente gli effetti della luce, cioè quella pittura impressionista che tutti consideravano “moderna”, non avrebbe mai potuto dargli “la sensazione di qualcosa di nuovo, di qualcosa che prima *non conoscevo*”. E aggiungeva che delle gioie nuove (*des joies nouvelles*) potevano essere date a una persona intelligente e sensibile solo dalla “riproduzione fedele delle sensazioni strane che un uomo può provare”, indicando così come scopo della pittura non la riproduzione del visibile ma la traduzione in visibile di sensazioni psichiche e cerebrali: “un quadro deve sempre essere il riflesso di una sensazione profonda, e profondo significa strano, poco comune o del tutto sconosciuto”.

Poco più avanti, nel manoscritto F databile allo stesso periodo, compare per la prima volta il termine “metafisica”, assente in tutti i documenti del precedente periodo italiano, per indicare la vera realtà di una persona o di una cosa, una realtà che possiamo definire a seconda dei casi “spettrale”, “psichica” o semplicemente “spirituale”, ma in ogni caso non a tutti apparente, nascosta dietro il suo involucro naturalistico, ed “enigmatica”. Questa realtà metafisica de Chirico non la collocava al di là delle cose fisiche ma dentro di esse, per quanto non visibile a tutti. Per definire la differenza tra la realtà visibile e la realtà metafisica egli fa l'esempio del sogno: l'immagine sognata è e nello stesso tempo non è la stessa cosa che vediamo nella realtà. Essa è la prova della realtà metafisica di un essere o di una cosa, la quale, possiamo aggiungere noi, viene trasferita in pittura riorganizzando e selezionando quell'insieme di impressioni e sensazioni, di origini anche le più disparate, che quell'essere o quella cosa hanno trasmesso alla nostra mente.

A brevissima distanza da queste note, nel mese di aprile del 1912 uscì sul numero 3 delle “Soirées de Paris” [prima serie] un articolo di Guillaume Apollinaire intitolato *La peinture nouvelle. Notes d'art*, poi confluito nel 1913 nel volume *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Sia pure in modo generico e con

\* Per “dialogo” intendiamo qui, ovviamente, un dialogo muto e unidirezionale finché i due non si conobbero (molto probabilmente nel maggio del 1913), e via via sempre più intenso, soprattutto da ottobre di quell'anno, solo in minima parte documentato dalle poche lettere che ci sono rimaste, ma ricostruibile attraverso coincidenze e concordanze che cerco qui di mettere in luce.

1. Paolo Baldacci, *Datazione e lettura dei manoscritti parigini*, “Studi OnLine”, anno VII, n. 13, 1 gennaio-30 giugno 2020, pp. 12-42, in particolare (manoscritto D) p. 18 e (manoscritto F) p. 20.

2. Apollinaire parla per la prima volta di de Chirico il 9 ottobre 1913 recensendo la sua mostra nello studio di rue Campagne-Première.

definizioni meno precise, il poeta faceva in quello scritto alcune osservazioni che presumo siano state lette da de Chirico – allora sempre molto informato – e che hanno forte attinenza col lavoro che egli stava sviluppando e che Apollinaire non conosceva ancora. “Volendo raggiungere le dimensioni dell’ideale – scrive Apollinaire – e non limitandosi all’aspetto umano, i giovani pittori ci danno opere più cerebrali che sensuali. Essi si allontanano sempre più dall’antica arte fondata sulle illusioni ottiche e sulle proporzioni locali per esprimere la grandezza delle forme metafisiche. Per questo motivo l’arte attuale, pur non essendo emanazione diretta di credenze religiose specifiche, presenta comunque molti caratteri della grande arte, cioè dell’Arte religiosa” (“Soirées”, n. 3, p. 91).

In sostanza, Apollinaire identificava nel 1912 come caratteristica della *nuova pittura* (che era per lui il cubismo) una concettualità cerebrale che voleva superare gli aspetti sensoriali visibili della realtà per esprimere “la grandezza delle forme metafisiche”. Si delineavano in tal modo, nella Parigi di quegli anni, due percorsi diversi ma con molte affinità, il secondo dei quali era ancora ignoto all’altro: logico geometrico quello del cubismo, che metteva in gioco, contrapponendole, la visione fisica e quella mentale, extralogico e psichico quello di de Chirico che rappresentava le cose non in quanto apparenti ma in quanto segni significanti radicati nell’inconscio e nella memoria.

Si trattava di due forme d’arte sostanzialmente concettuali che miravano ad esprimersi più con figure del pensiero che attraverso gli aspetti della natura. Ambedue, in modo diverso, ambivano a una rappresentazione “metafisica”: una più legata al passato e alla trasformazione concettuale della realtà inaugurata da Cézanne, l’altra più attuale perché anticipava un’ esplorazione dell’inconscio e dei meccanismi linguistici della comunicazione a cui l’arte moderna era arrivata solo in parte. Anche la proposizione finale, nella quale Apollinaire individuava un’affinità tra la *peinture nouvelle*, cioè l’arte delle ultime generazioni, e quella nata dall’espressione di forti convinzioni religiose, aveva qualcosa in comune col pensiero di de Chirico, secondo il quale la creazione artistica era un atto di “rivelazione” non dissimile da quello che aveva condotto l’uomo primitivo a dar forma alle sue divinità. Ma mentre nei suoi manoscritti de Chirico esponeva le ragioni mistiche che guidavano l’artista metafisico a svelare il mistero immanente (laico, come disse Cocteau) anziché trascendente, motivando così l’analogia che poteva riscontrarsi tra arte e religione, il poeta si era limitato ad una enunciazione generica.

Nella seconda parte del suo saggio, uscita in maggio, Apollinaire si spingeva, nelle conclusioni, a tracciare un paragone qualitativo tra il gotico e la più recente arte francese, affermando che quest’ultima rinnovava il primato raggiunto dalla Francia nel medioevo (“Soirées”, n. 4, maggio 1912, p. 114). Come ho suggerito nella mia analisi dei manoscritti parigini su “Studi OnLine” n. 13 (pp. 25-26), una probabile reazione a questo enunciato di Apollinaire si può riscontrare nel manoscritto J, databile tra maggio e giugno del 1912, laddove de Chirico indica nella dipendenza dalla natura ciò che aveva portato fuori strada sia gli artisti gotici sia quelli moderni. Un frammento successivo (manoscritto N, databile seconda metà del 1912) indica tuttavia con estrema chiarezza che non era stata intenzione di de Chirico attaccare il cubismo (per altro non nominato in quel passo da Apollinaire). Scrive infatti: “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. Il loro sviluppo è il contrario di quello degli architetti del medioevo. Tanto meglio”<sup>3</sup>. È evidente che scrivendo queste righe de Chirico doveva avere ben presenti le due puntate dell’articolo di Apollinaire.

Quando si conobbero, circa un anno dopo questo sotterraneo dialogo, probabilmente nel maggio del 1913, Apollinaire dovette riscontrare in de Chirico, e più tardi anche in suo fratello Alberto, una convergenza e un rafforzamento delle sue vedute a proposito della differenza tra ciò che è “moderno” e ciò che è realmente “nuovo”. E fu probabilmente quella la ragione che lo spinse tra la fine del 1913 e l’inizio del 1914 a consigliare a Paul Guillaume di prendere tra i suoi artisti il giovane italiano, e di inalberare come motto distintivo della sua nuova galleria, aperta nella seconda metà di gennaio del 1914, l’insegna di “Peinture Nouvelle” che tanto entusiasmò de Chirico ma della quale il mercante non colse la reale importanza, preso com’era da prevalenti calcoli dettati da un arrivismo piccolo borghese<sup>4</sup>. Per quanto riguarda invece il rapporto, appena accennato nello scritto di Apollinaire, tra creazione artistica e convinzioni religiose, de Chirico ne parla soprattutto nel manoscritto sul “sentimento della preistoria”, della fine del 1912<sup>5</sup>, descrivendo con emozione lirica l’artista primitivo, consapevole che nella pietra che si accinge ad intaccare è contenuto “lo spirito di un dio” che per il suo tramite verrà rivelato. Per questo aspetto dell’arte concepita come annuncio “evangelico” de Chirico si collega ai concetti che la sapienza mitica greca aveva costruì-

3. P. Baldacci, *Datazione e lettura dei manoscritti parigini*, cit. pp. 40-41.

4. Si veda CR, I, 3, 06 (*Catalogo Ragionato dell’opera di Giorgio de Chirico. [La solitudine dei segni e l’arte veggente. Novembre 1913 / maggio 1914]*, a cura di Paolo Baldacci,

in collaborazione con Nicol M. Mocchi, volume I, fascicolo 3, Archivio dell’Arte Metafisica/Allemandi editore, Milano/Torino 2021, in uscita), *Titolo e Data*.

5. P. Baldacci, *Datazione e lettura dei manoscritti parigini*, cit., pp. 32-37.

to attorno alla “poesia”<sup>6</sup> come visione profetica, rivelazione di una verità che riguarda il passato e il futuro. Ma è molto probabile che Apollinaire sia venuto a conoscenza del contenuto di questi manoscritti solo nella seconda metà del 1913<sup>7</sup>.

In questo campo i due sembravano tuttavia fatti per intendersi perché anche il poeta aveva una profonda cultura di carattere esoterico e condivideva col pittore un forte interesse per l'antichità greco-romana, per le religioni primitive e per tutti i culti misterici, la cui funzione, se vogliamo semplificare al massimo, era quella di offrire all'uomo una prospettiva di redenzione e di salvezza dal dolore e dai mali della vita. Di qui gli innumerevoli miti soteriologici di rinnovamento e rinascita mistica, anche abbinati ai cicli della natura, e le promesse di salvezza legate a immagini simbolo come quelle di Dioniso Zagreò, di Mitra o del Puer protocristiano, nuova progenie venuta dal cielo, che avrebbe rinnovato “ab integro” l'ordine ciclico dei tempi<sup>8</sup>. Immagini e temi già presenti seppure in modo più marginale nell'opera di Apollinaire e che emergono con forza nei quadri di de Chirico del 1914.

Non penso sia casuale che nel mese di marzo di quell'anno – mentre dall'ironico spunto dei mancati duelli con Cravan e Ottmann sorgeva in lui l'idea di celebrare Apollinaire sia come “uomo bersaglio”, martire del suo tempo, sia come emblema simbolico della poesia, arte orfica per eccellenza – entrino nei dipinti di de Chirico i simboli del puer dionisiaco morto e rinato a nuova vita, e quelli del pesce e della conchiglia, che già il poeta, proprio nell'ambito di una lettura di Orfeo come “portatore di luce”, aveva concordato nel 1911 con Raoul Dufy per illustrare il suo *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*.

Altro punto di convergenza che trovava il pittore sulla stessa lunghezza d'onda del poeta era la convinzione espressa da Apollinaire nelle note al “Bestiario” che poesia e “linea”<sup>9</sup> fossero ambedue “voci della luce”, cioè arti destinate a illuminare la vita umana. Nella lettera del 26 gennaio 1914, la prima rimastaci del loro carteggio se escludiamo un telegrafico biglietto del giorno 21, dopo aver descritto all'amico le impressioni che talvolta provava osservando i suoi quadri finiti, de Chirico

si esprime in termini che ci fanno capire che dopo la mostra dell'ottobre precedente si era ormai instaurato un vero dialogo. Confida infatti ad Apollinaire di sentirsi in grado di parlare con lui più liberamente che con altre persone e capace di dirgli cose che un certo pudore gli impediva di dire ad altri, cose che riguardano la sua arte e che sarebbe stata una gran sofferenza dover tenere per sé senza riuscire a comunicarle. “È vero – aggiunge – che a parlare c'è la pittura, ma ...”, e lascia il discorso in sospeso. Bellissimo momento di intimità intellettuale di un uomo chiuso e quasi irrigidito dall'educazione formale, ma capace, aprendosi, di diventare un torrente in piena, fiducioso e incontenibile. Intimità che, tra l'altro, sarebbe inconcepibile se tra i due non vi fossero già stati altri scambi di idee prima di quella data e dopo la mostra del precedente ottobre.

A cosa portò questo dialogo, violentemente interrotto dalla guerra alla fine di agosto del 1914<sup>10</sup>?

Anzitutto a un'intesa che fece di Apollinaire nel corso di pochi mesi il più acceso sostenitore di de Chirico, al punto da indicarlo all'inizio dell'estate tra i quattro più importanti pittori moderni<sup>11</sup>, e a occuparsi della sua promozione all'estero, oltre che in Francia, in modo ben più convinto e appassionato del suo mercante ufficiale Paul Guillaume. Intesa che si estese da febbraio<sup>12</sup> anche a Savinio, immediatamente cooptato tra i collaboratori delle “Soirées de Paris”, e si tradusse nella primavera ed estate del 1914 in un progressivo allineamento ideale tra Apollinaire e i fratelli de Chirico. Un sodalizio che se non fosse intervenuta la guerra a mutare il corso della Storia avrebbe sensibilmente modificato pesi e valori nel panorama artistico parigino. Alla luce di questa constatazione assumono un significato meno utopico e molto più realistico i progetti dichiarati da de Chirico nelle lettere ferraresi di volere tornare appena finita la guerra a Parigi per creare “con Apollinaire, Savinio, e pochi altri” un nuovo movimento artistico di sicuro successo, e la profonda amarezza di Savinio stesso, che il 7 dicembre 1918 confessa a Soffici di considerare la morte di Apollinaire un fatto “sotto certi punti di vista mostruoso” e di

6. Poesia / *poiesis* viene dal greco *poiêm* (fare, costruire dal nulla, creare) e per de Chirico è sinonimo di “arte”, non necessariamente legato alla forma espressiva letteraria.

7. Sembra sicuro, leggendo le recensioni, che de Chirico, in occasione della mostra tenuta nel suo studio all'inizio di ottobre del 1913, abbia letto o esposto il contenuto dei suoi appunti teorici ai maggiori critici del tempo, tra i quali Apollinaire. Non ripeto, qui, osservazioni già fatte altrove che possono documentare un “dialogo” con Apollinaire prima dell'ottobre del 1913. Si veda a questo proposito CR I, 2 (*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), *Cronologia* pp. 37-39 e 41-43, e il commento a CR I, 2, 40, pp. 166-168.

8. Inevitabile in questo contesto citare l'incipit della IV Ecloga di Virgilio: “*Ultima Cumaei venit jam carminis aetas, / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo, / jam*

*redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / jam nova progenies caelo demittitur alto*”.

9. Per “linea” Apollinaire intende naturalmente sia il disegno sia la pittura. Cfr. Guillaume Apollinaire, *Œuvres Poétiques*, NRF Gallimard, Paris 1965, p. 3 e p. 33.

10. Apollinaire lasciò Parigi il 3 settembre per seguire a Nizza l'iter della sua domanda di arruolamento volontario e frequentare successivamente la scuola militare di Nîmes. Gravemente ferito nel 1916, morì a Parigi di febbre spagnola il 9 novembre 1918, due giorni prima dell'armistizio che pose fine alla Grande Guerra.

11. “Petit Journal”, 23 juillet: *La production des peintres modernes est, je crois, abondante à l'excès; sauf les plus importants comme Picasso, Braque, Derain, G. De Chirico, etc., qui se soucient peu de répondre à la demande sans cesse grandissante, les autres (et surtout à l'étranger) entassent les toiles bien venues ou mal venues.* (*Œuvres*, II, 840)

12. Apollinaire conobbe Alberto la sera del 26 gennaio 1914, vedi Paolo Baldacci,

non voler più tornare in Francia perché con la sua scomparsa “viene a mancare la più forte ragione che avrebbe motivato un mio eventuale ritorno a Parigi”.

Le tappe della progressiva e forse anche prevedibile adesione di Apollinaire al mondo intellettuale di de Chirico e di Savinio sono chiare e ben individuabili. Ho già detto altrove come e quando possa essere avvenuto il primo incontro con Giorgio e quali ne furono le principali conseguenze<sup>13</sup>. Dal primo scritto di Apollinaire su de Chirico, del 9 ottobre 1913, si deduce che le conversazioni con lui riguardo ai contenuti e agli intendimenti della sua pittura non erano state superficiali o di pura cortesia. Apollinaire infatti, oltre che sottolineare la sostanziale indipendenza di de Chirico dai maggiori artisti contemporanei come Matisse o Picasso<sup>14</sup>, usa termini molto precisi e meditati per definire la sua pittura: “introspettiva”, “concettuale” e “stranamente metafisica”<sup>15</sup>, cioè metafisica *in senso diverso* da quello che generalmente si usava dare a quel termine. E questo ci riconduce al fatto che deve esserci stato tra i due uno scambio di idee sia sulle caratteristiche della pittura contemporanea sia su ciò che in quell’ambito si doveva intendere, come segno distintivo, con la parola “metafisica”, parola che lo stesso Apollinaire aveva usato per definire le caratteristiche della sua *peinture nouvelle*<sup>16</sup>. Ed è evidente che vi fu un’adesione da parte del poeta alle concezioni espresse da de Chirico e più tardi teorizzate da Savinio sulle “Soirées”, cioè che l’interesse per l’aspetto spirituale della realtà deve allontanare dal naturalismo ma non deve portare a nessuna forma di astrazione bensì a “far scaturire dalle materie stesse (dalle cose) gli elementi metafisici ad esse intrinseci”. De Chirico aveva insistito su questo aspetto nella lettera del 31 gennaio: vi sono dei “momenti” – scriveva – in cui l’essenza intima degli oggetti ci appare nella sua “realtà metafisica”, sono i momenti in cui si formano nella mente dell’artista delle immagini che hanno

una relazione strana ed enigmatica con le “cose” che le hanno generate e con l’aspetto che queste “cose” hanno nella vita di tutti i giorni: si assomigliano come una persona vista in sogno assomiglia alla fisionomia di quella stessa persona nella realtà, sono e non sono la stessa cosa. L’immagine psichica che si forma nella nostra mente è diversa da quella reale perché è formata da ciò che la nostra mente associa all’essenza di una cosa o di una persona. Ed è “quella immagine” che l’artista deve riuscire a vedere ed effettivamente vede in certi momenti.

Il 15 marzo, sulle “Soirées de Paris”, Apollinaire scriveva su de Chirico tre righe che dicono molto più di quel che sembra e che ci fanno capire che egli già conosceva i nuovi dipinti di marzo densi di iconografie esoteriche: “L’étrangeté des énigmes plastiques que nous propose M. de Chirico échappe encore au plus grand nombre. C’est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours pour dépendre le caractère fatal des choses modernes”. Egli usa infatti tre termini fondamentali del lessico di de Chirico per definire la vera essenza della nuova modernità: strano e stranezza; enigma e sorpresa, fatalità. Ed è proprio su quest’ultima parola che ci soffermeremo nella Nota successiva.

Nei mesi dell’anteguerra, da aprile a luglio, “Les Soirées de Paris” s’erano quasi trasformate in una centrale promotrice del pensiero metafisico e, se l’esplosione del conflitto non avesse imposto la chiusura della rivista, le illustrazioni di uno dei numeri dell’autunno sarebbero state certamente dedicate alla pittura di de Chirico<sup>17</sup>. Che Apollinaire fosse d’accordo nel promuovere questo nuovo “modo di vedere” è dimostrato dal fatto che diede a Savinio lo spazio per esprimersi teoricamente sulla sua rivista con uno scritto nel quale si dava già per scontata l’esistenza di una corrente artistica metafisica ben definita nelle arti plastiche e si ragionava su come questa forma poetica potesse affermarsi in altri campi, da quello musicale a quello

Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni, “Studi OnLine”, anno I, n. 1, 1 gennaio-30 giugno 2014, pp. 1-8, in particolare p. 2.

13. Vedi Paolo Baldacci, *Note dechirichiane 3. Quando e come si sono incontrati Apollinaire e de Chirico?*, “Studi OnLine”, anno VI, nn. 11-12, 1 gennaio-31 dicembre 2019, pp. 27-36. Cfr. anche CR, I, 2, 40, *Data e Iconografia*.

14. Si intende ovviamente una indipendenza di scopi e obiettivi, perché Apollinaire non poteva non aver notato certe appropriazioni stilistiche e formali di de Chirico che tuttavia non ne intaccavano la profonda originalità.

15. Uso termini di oggi per tradurre le parole di Apollinaire: “un art intérieur et cérébral”.

16. L’uso del termine “metafisica” per definire un’arte che vuole esprimere aspetti interiori e psichici nasce nei mesi tra ottobre 1913 e luglio 1914 dalla convergenza tra le concezioni di de Chirico e quelle di Apollinaire, la cui fama ed autorevolezza contribuirono all’inizio a dare una certa diffusione alla parola. Per la prima volta un’espressione artistica non veniva definita da analogie letterarie, come nel caso del Simbolismo, né da fatti stilistici o tecnici esteriori – come Impressionismo, Puntinismo, Divisionismo o Raggismo – e neppure da occasionali osservazioni ironiche, come quelle da cui presero nome il Fauvismo o il Cubismo, ma da un termine frutto di una precisa riflessione teorica che

toccava anche ad altri campi espressivi, come la musica, la poesia e la letteratura. Sotto questo aspetto la neonata Metafisica si apparentava al Simbolismo e al Futurismo cioè a rivoluzioni estetiche e di pensiero di origine letteraria e di vasta portata, anche se poi esercitò la propria influenza, più che per vie dirette, attraverso la geminazione delle sue due varianti estreme, tedesca e francese, del Dadaismo e del Surrealismo.

17. Tra il 1913 e il 1914 Apollinaire dedica tutti i suoi sforzi a promuovere Chagall, Picabia, Archipenko e de Chirico, coordinando la sua azione con quella di Herwarth Walden, titolare della Galerie Der Sturm a Berlino. Chagall, presentato da Apollinaire a Walden nel 1913 a Parigi, tenne con grande successo la sua prima personale nella Galerie Der Sturm nel giugno del 1914. Per gennaio e marzo del 1915 erano previste, con grandi lanci pubblicitari, le mostre personali di Picabia e de Chirico per le quali il poeta stava scrivendo i testi di presentazione già verso fine maggio del ’14. L’appoggio ai “suoi” artisti Apollinaire lo accompagnava dedicando loro le illustrazioni di interi numeri delle “Soirées”: in marzo del 1914 fu la volta di Picabia, in giugno quella di Archipenko e sicuramente ci sarebbe stato un numero dedicato a de Chirico prima della mostra berlinese. Si veda *Correspondance Guillaume Apollinaire – Herwarth Walden. Der Sturm 1913-1914*, édition établie et présentée par Philippe Rehage, Lettres Modernes Minard, Caen 2007.



drammatico letterario. Il 15 aprile fu infatti pubblicato il saggio di Savinio *Le drame et la musique*, che sotto l'apparenza di un testo solo dedicato al rapporto tra musica e azione drammatica, si allargava a tentativo di definizione della “metafisica moderna” nel campo delle arti configurandosi in sostanza come il primo pubblico “manifesto” di poetica metafisica, in francese e sulla più importante rassegna d'arte contemporanea dell'epoca. Domenica 24 maggio fu poi ospitato nelle sale della redazione, in Boulevard Raspail, il concerto di Alberto, che in presenza del tout Paris dell'avanguardia artistica e intellettuale eseguì le composizioni scritte per la Compagnia dei Balletti Russi e, come fuori programma, suonò al pianoforte lo spartito dei *Chants de la mi-mort*, il cui testo drammatico sarebbe stato pubblicato in luglio nell'ultimo numero della rivista.

In quei mesi, man mano che l'intesa con Apollinaire si faceva più stretta, la pittura di de Chirico entrava anche in una nuova fase: in febbraio si era chiuso il ciclo delle visioni urbane, le cosiddette “piazze”, e in marzo avevano preso corpo i nuovi temi sul valore salvifico dell'arte e della poesia e le qualità profetiche e chiaroveggenti della creazione artistica. La presenza di Nietzsche diventava nel frattempo sempre più forte, non solo come background ideale, ma come protagonista quasi fisico della fantasmagoria con la quale l'artista metteva in scena, quasi fossero persone di un dramma, i simboli fondamentali della sua poetica: i rotoli delle scritture misteriose, i piedi danzanti, le mani indicatrici, la scacchiera e l'inquietante carciofo, Pinocchio e Zarathustra, il tutto sullo sfondo di un fitto intreccio simbolico di arcate e ciminiere o di una Torino completamente trasfigurata<sup>18</sup>. Da marzo a luglio de Chirico dipinge per lo più quadri che hanno come tema l'illustrazione delle sue idee sull'arte e sulla creazione poetica: il ciclo si apre con una celebrazione di Apollinaire e si chiude con *Le chant d'amour*, che è una celebrazione di sé dipinta nei giorni del suo ventiseiesimo compleanno<sup>19</sup>. In questo percorso è costantemente accompagnato dal sostegno dell'amico poeta, che probabilmente proprio sul finire di quel periodo, poco prima della crisi di Sarajevo, stava redigendo il testo che aveva promesso a Herwarth Walden il 18 maggio come presentazione per la grande mostra personale di de Chirico che si sarebbe dovuta tenere a Berlino alla Galerie Der Sturm all'inizio del 1915. In un suo studio su

questo progetto di esposizione<sup>20</sup>, Gerd Roos ha avanzato e documentato l'ipotesi, pienamente condivisibile, che il frammento di Apollinaire pubblicato nella piccola monografia dedicata a de Chirico da Valori Plastici nel 1919 fosse parte di questo scritto di Apollinaire, che per ovvi motivi non vide mai la luce e andò probabilmente perduto. “[...] Je ne saurais vraiment à qui comparer Giorgio de Chirico – scrive Apollinaire –. La première fois que je vis de ses tableaux je pensai instinctivement au douanier, surtout pour la religiosité qu'il met à peindre les ciels. Aujourd'hui pourtant je dois avouer que c'est là une comparaison hasardée; de Chirico est avant tout un artiste profondément conscient de ce qu'il fait. Il connaît plus d'une façon de voir et de peindre. On peut beaucoup attendre de lui”<sup>21</sup>.

Una vera e propria palinodia in prosa, cioè una ritrattazione delle sue prime impressioni, che non risultando essere mai pubblicate, devono risalire a prima della recensione del 9 ottobre 1913 e dovettero restare in ambito privato, per quanto forse discusse tra loro. E non può essere un caso che in tre importanti quadri del mese di maggio (*Le cerveau de l'enfant*, *Le destin du poète* e *Nature-morte Torino printanière*) troneggi nel centro della composizione il libro giallo che rappresenta ad un tempo *Le avventure di Pinocchio* e *Così parlò Zarathustra*, cioè le due opere che avevano insegnato a de Chirico che la poesia non nasce da uno stato di pura emozione ingenua o infantile ma dal controllo cosciente dell'emozione originaria: l'opera d'arte “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 in modo consapevole e cosciente”<sup>22</sup>. Con la consueta concisione, Apollinaire riconosce a de Chirico che la pura intuizione ingenua e primigenia non è sufficiente per creare una grande opera d'arte. *Le chant d'amour*, autocelebrazione dell'artista dipinta all'inizio di luglio del 1914, nella ricorrenza del suo anniversario, ma contemporaneamente esaltazione dell'arte apollinea che nasce dal controllo della ragione sull'emozione sembra quasi, col suo porre implicitamente de Chirico come interprete predestinato all'arte apollinea, voler far eco al ritratto di Apollinaire in cui il poeta era preso a simbolo dell'arte veggente. E non è un caso che poco più di un anno dopo, nel dicembre del 1915, Apollinaire abbia composto la prima versione di uno dei suoi più celebri componimenti poetici al quale diede, nella versione finale del 1917,

18. Si vedano i dipinti e disegni CR, I, 3, 25-26, 29, 34-35, 40-46.

19. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp. 263-264.

20. Gerd Roos, *Fruhling 1914: Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden und das Projekt einer “Giorgio de Chirico” Ausstellung in der Galerie Der Sturm*, “Studi OnLine”, anno 1, n. 1, 1 gennaio-30 giugno 2014, pp. 17-23.

21. “[...] Non saprei veramente a chi paragonare Giorgio de Chirico. La prima volta

che vidi dei quadri suoi pensai istintivamente al doganiere [Rousseau, n.d.t.], soprattutto per la religiosità ch'egli mette nel dipingere i cieli. Oggi devo tuttavia confessare che si trattava di un paragone azzardato. De Chirico è infatti un artista profondamente cosciente di ciò che fa. Conosce più di un modo di vedere e di dipingere, e ci si può aspettare molto da lui”.

22. Manoscritto J (databile maggio-giugno 1912), cfr. P. Baldacci, *Datazione e lettura dei manoscritti parigini*, cit. pp. 25-26.

lo stesso titolo che de Chirico aveva dato al suo quadro, perché ambedue, il dipinto e il poema, celebravano, nell'unione degli opposti, l'amore come principio di ogni vita e di ogni bellezza (vedi nota 19).

##### 5. “L'énigme de la fatalité”, maggio 1914. Dualismo cosmico e poetica metafisica, tra espressione letteraria e traduzione pittorica

Soffermiamoci ora, per concludere, sulla parola “fatalità”, che dopo essere stata il tema principale del saggio di Savinio nelle “Soirées” di aprile sarà anche il titolo del famoso quadro triangolare dipinto da Giorgio alla fine di maggio: *L'énigme de la fatalité*. Un'opera che già dalla forma della tela – il triangolo indica simbolicamente totalità e perfezione – si annuncia come metafora plastica globale ed estremamente sintetica della concezione metafisica del mondo.

Il carattere destinato a predominare nell'epoca moderna, aveva scritto Savinio, è quello della “fatalità”, una forza austera e tenebrosa, la cui “metafisica” (cioè l'aspetto spirituale) appare rigidamente radicata nella materia piuttosto che nell'ideale. Questa “fatalità” metafisica potrebbe infatti definirsi un “secondo romanticismo” o “romanticismo completo”. Con ciò Savinio vuol dirci che la metafisica romantica cercava la realtà vera del mondo in un quid ideale al di là della materia mentre la metafisica moderna porta al suo fine quella secolare ricerca identificando la vera realtà in una forza oscura priva di logica e interna alla materia che può chiamarsi “fatalità”. È ovvio il legame strettissimo dell'enunciazione di Savinio con il concetto schopenhaueriano di “volontà”, la forza oscura e fatale che “fa essere” il mondo oggettualizzandosi addirittura in materia, e con le più sofisticate espressioni di Nietzsche riguardo all'insondabile enigmaticità del reale che deve tradursi non in una sorta di nichilistica rinuncia ma in quello che egli chiama “la gioia della X” oppure “amor fati”, cioè l'amore e l'accettazione vitale della fatalità.

È questo “carattere fatale delle cose moderne”, come lo chiama Apollinaire, questo “enigma della fatalità”, il soggetto di tutta la pittura di de Chirico nella primavera del 1914, con le sue mani nere che indicano la terra, metafore del capovolgimento della metafisica tradizionale, con le sue grandi “X” tracciate sul-

le pareti, con “il guantone di zinco colorito” che “con l'indice rivolto ai lastroni del marciapiede” indica “i segni ermetici di una nuova melanconia”.

La “nuova melanconia” che si esprime attraverso segni ermetici, altro non che è la meditazione su cui si fonda l'intera arte metafisica. Non è difficile “leggere” ciò che de Chirico ci vuol dire. Melanconia è da sempre sinonimo di una solitaria riflessione sulla vita individuale e cosmica. Il guantone rosso con l'indice puntato al marciapiede indica i “segni ermetici” di questa meditazione sull'universo, segni che prendono l'aspetto simbolico di un pavimento a scacchi neri e bianchi. Gli stessi lastroni a scacchiera su cui sostavano i filosofi in meditazione nell'*Enigma dell'arrivo e del pomeriggio* e che ritroveremo ridotti a giocattolo in un quadro senza titolo che de Chirico aveva dipinto per sé<sup>23</sup>: un frammento di quadrati bianchi e neri che diviene il simbolo onnicomprensivo non della sola pittura metafisica ma del dualismo che è fondamento di ogni pensiero e di ogni grande espressione poetica. Il tutto racchiuso in un triangolo, forma geometrica della perfezione cosmica.

Quando in un'opera d'arte vediamo una scacchiera o un pavimento a scacchi ci viene naturale pensare al pavimento massonico, simbolo del dualismo tra bene e male che domina il mondo, e a quel pensiero esoterico che aveva avuto la sua massima fortuna tra il XVII e il XIX secolo. Ma per quanto i fratelli de Chirico fossero ben al corrente di queste simbologie non credo – né per tradizione familiare, né per una loro specifica inclinazione mentale – che quegli aspetti della loro arte e del loro pensiero che sembrano riflettere tradizioni magico esoteriche o attingere a figure che fin dal medioevo facevano parte del patrimonio visivo europeo, siano dovuti a una loro adesione a moderne forme di occultismo più che a una cultura estremamente attenta ai fondamenti delle antiche religioni mediterranee e del vicino Oriente. Tanto per fare un esempio, la scacchiera, il pavimento a scacchi o la decorazione a riquadri bianchi e neri non sono esclusivo patrimonio massonico ma hanno radici antichissime: si ritrovano nell'antico Egitto, e prima ancora in Cina, per poi diffondersi in Persia e nel vicino Oriente ed arrivare quindi, attraverso i Templari, in Europa e nelle nostre cattedrali romaniche e gotiche, sempre con un riferimento all'eterno conflitto tra le forze della luce e le forze delle tenebre. Addentrarci nella caleidoscopica interpretazio-

23. Il quadro, oggi conosciuto come *Le caserme dei marinai*, giugno 1914, non aveva titolo e de Chirico ne parla a Paul Guillaume in una lettera scritta da Ferrara il 16 settembre 1915 (*Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 66, n. 33) per dargli istruzioni riguardo ai dipinti che aveva lasciato nello studio di rue Campagne-Première e agli accordi da prendere con la madre Gemma che stava per recarsi a Parigi: “Il y en a un, les objets indéterminés, que j'avais fait pour moi, mais

que je vous laisse car il vous plaira sûrement; je crois aussi qu'il va dans le cadre du portrait d'Apollinaire” (“ce n'è uno, con oggetti indefinibili, che avevo fatto per me, ma che vi lascio perché vi piacerà sicuramente; credo anche che possa stare nella cornice del ritratto di Apollinaire”; infatti i due quadri hanno le stesse misure). Contrariamente a quanto previsto da de Chirico, l'opera rientrò invece in Italia (o già nel 1915 con Gemma, o più probabilmente nel novembre 1918, in vista della mostra da Bragaglia).

ne dei miti e dei simboli nel corso dei secoli o addirittura dei millenni che ci separano dalle prime forme di pensiero magico rischierebbe di farci perdere il filo di un discorso che è invece molto semplice e che soprattutto de Chirico, meno distratto dalle curiosità enciclopediche di Alberto, ridusse ai minimi termini di una esemplare essenzialità.

Inclinazione e letture lo avevano portato a indagare le fasi più antiche della formazione del pensiero e a rendersi conto che l'uomo aveva iniziato a tradurre i primi concetti elementari che si affacciavano alla sua mente in forme o segni simbolici molto prima che in parole scritte. L'arte, cioè la figura e la forma, non la parola, era stato il primo linguaggio a cui l'uomo aveva affidato la sua percezione del mondo, sia quello che riusciva a dominare e a conoscere sia quello di cui non riusciva ad appropriarsi e che quindi gli appariva ostile ed estraneo. E il mondo non si era manifestato all'uomo come unità ma come dualismo di forze opposte o complementari, una scissione che da un lato generava dolore e desiderio di ricongiungimento (nostalgia) ma che dall'altro era la fonte di ogni vita, quella "guerra" o contrasto dialettico che Eraclito aveva indicato come madre di tutto. Se non si è in due non si può neanche parlare, quindi non c'è dia-logo, non c'è azione (in greco: *dramma*) se non si dà almeno l'esistenza di due soggetti, e di conseguenza non c'è neanche pensiero senza la possibilità di porre in relazione un oggetto A e un oggetto B.

Nella sua lenta evoluzione l'uomo aveva rappresentato questa coscienza del dualismo universale prima attraverso figure simboliche semplici, quindi attraverso miti cosmogonici e atti simbolici che da un lato rappresentavano la nostalgia di un'edenica unità originaria precedente alla scissione e dall'altro indicavano il bisogno di proteggersi e di proteggere il proprio ambito vitale da ciò che era estraneo, sconosciuto, straniero e quindi potenzialmente nemico<sup>24</sup>. Classici esempi sono i miti cosmogonici, comuni alle più svariate culture, greca e germanica, egiziana e babilonese fino a quelle polinesiane, che all'inizio del tempo rappresentano l'unità di cielo e terra come maschio e femmina poi separati per creare il mondo, così come la presenza nelle religioni mesopotamiche e in quella ebraica del mito di un essere originario androgino che rappresentava il superamento dei contrari<sup>25</sup>. Quanto agli atti simbolici destinati a proteggere sé stessi e il proprio ambito (la "tribù"), costituiti in unità rispetto all'elemento esterno "altro", basterà ricordare i riti che presiedevano nelle comunità arcaiche indoeuropee

agli atti istitutivi della "città" o del "tempio", il primo dei quali consisteva nel tracciare una linea, un solco che separava il "dentro", legato a un ordine cosmico prestabilito con un proprio pantheon di dei riconosciuti, dal "fuori" caotico ove regnavano divinità sconosciute e ostili.

Poi al "mito" era sopravvenuto il "logos", la parola e il pensiero, la filosofia e la creazione poetica, ma il dualismo del mondo non aveva cessato di occupare le menti e, sia sotto il profilo psicologico della scissione vissuta come dolore e come nostalgia, sia in quanto dialettica degli opposti percepita come vitalità, si era spesso tradotta in metafore letterarie e poetiche che non di rado, e soprattutto nell'età moderna, ebbero forti tangenze col pensiero filosofico.

Pensiamo per esempio al fascino poetico delle situazioni esistenziali descritte da Orazio, sempre fortemente dualistiche: un fuori e un dentro. Fuori imperversano le forze ostili, il mare è sconvolto dai flutti e le foreste devastate dai venti. Dentro c'è il fuoco, i sentimenti e l'amore. Non interrogare l'ignoto, lascia il resto agli dei, "ut melius quidquid erit pati": non è forse una proposizione vicina all'"amor fati" di Nietzsche?

Pensiamo anche allo *Zibaldone* di Leopardi, forse la più straordinaria raccolta di pensieri e di riflessioni "poetiche" (cioè creative) che esista. Non c'è un passo dello *Zibaldone* che non sia pensato, anche quando non ne abbia la forma letteraria, come paragone, come confronto o contrapposizione di coppie dialettiche di opposti, persino in termini di proporzioni: grande, piccolo, enorme, finito, infinito, indefinito, vago, e così via.

La stessa insistente sottolineatura del dualismo e delle contrapposizioni dialettiche che segnano in modo quasi enigmatico l'intera realtà la troviamo nella pittura metafisica di de Chirico di questi anni: luce e ombra, quiete e movimento, interno ed esterno, muri che delimitano confini tra "questo" e "quello", tra "di qua" e "al di là", statue e viventi, passato e futuro, finito e indefinito, pieno e vuoto, maschile e femminile, silenzio e rumore. Perché anche il rumore è dipinto, e mentre Arianna dorme immersa in un silenzio immobile, sulla cima delle torri oltre il "recinto sacro", oltre il *temenos* del muro che la isola, gli stendardi sbattono a non finire sotto un vento furioso come il Meltèmi d'agosto nell'Egeo. Sarebbe riduttivo mettere in risalto solo la polarità maschile femminile di Dioniso e Arianna come esempio dell'enigmatico dualismo cosmico additato dal guantone di zinco colorito ne *L'énigme de la fatalité*. Quello della pittura metafisica di questi anni è infatti un dualismo strutturale tra

24. È noto che nelle lingue indoeuropee le parole "nemico" (*hostis*) e "ospite" (*hospes*) hanno la stessa radice in quanto l'estraneo poteva essere ospite oppure nemico (*ghostis* / *gast* in germanico).

25. Si ricordi il ruolo giocato nell'arte metafisica dalla polarità femminile e

maschile nell'accezione nietzschiana di Arianna e Dioniso, ricongiunti nella creazione artistica come metafora dell'originaria perfezione ermafroditica. Di qui il titolo del primo libro di Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, 1918 e del quadro di Carrà *Il Dio* (poi *L'idolo Ermafrodito*, 1917 (cfr. Federica Rovati, *Carrà tra Futurismo e Metafisica*, Scalpendi, Milano 2011, pp. 97-98).

ferito in pittura seguendo l'esempio retorico letterario dell'idillio *L'infinito* di Giacomo Leopardi<sup>26</sup>. Nell'idillio leopardiano ci troviamo di fronte a una continua correlazione / opposizione tra "questo" e "quello": "quest'ermo colle", "questa siepe", e "di là da quella" interminati spazi, sovrumani silenzi e profondissima quiete; "queste piante", "quello infinito silenzio" e "questa voce", "questa immensità", "questo mare". Dall'esperienza del *questo* scaturisce lo sgomento dell'infinito, come se il *questo* facesse affiorare l'incommensurabile e il pauroso. E alla fine, è ancora in un *questo* che il pensiero si placa e fa naufragio. Ma, come nota Giorgio Agamben<sup>27</sup>, l'esperienza dell'infinito e del

pauroso silenzio si rovescia negli ultimi tre versi in qualcosa che pur essendo presentato come un "naufragio" non è negativo ma dolce: "Così tra questa / immensità s'annega il pensiero: / e il naufragar m'è dolce in questo mare". Ancora più fortemente che in Orazio, sentiamo in questi versi lo sgomento dell'enigma trasformarsi in quella che Nietzsche chiamava "la gioia della X", dell'ignoto, e l'amore vitale di tutto ciò che è insondabile e fatale. Ed anche avvertiamo in qual misura Leopardi abbia fatto da modello a de Chirico per trasferire in pittura quella tecnica letteraria di continua correlazione e contrapposizione che è il fondamento della sua poesia.

---

26. Mi attengo alla magistrale lettura di Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 93-99.

27. Ivi, p. 99.

# Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico: *Composizione metafisica (con freccia)*, 1914

## Premessa

In un suo recente scritto<sup>1</sup>, Fabio Benzi si è espresso sull'opera di cui parleremo infilando un errore dietro l'altro. Scrive infatti: "Il grande collezionista Doucet [...] proprio nel 1925 acquista (probabilmente dallo stesso Breton) un quadro certamente falso, o completamente ridipinto: *Composizione metafisica*". Nella pagina accanto, sotto la riproduzione a colori del quadro, si legge la seguente didascalia: "*Composizione metafisica*, collezione privata. Dipinto falso, forse incompiuto di de Chirico ma successivamente radicalmente contraffatto, dichiarato falso da de Chirico; fu venduto nel 1925 a Doucet".

Raramente si possono trovare tanti errori in così poche righe<sup>2</sup>. Infatti: 1) il dipinto in questione non è mai appartenuto a Doucet e quindi non può essergli stato venduto da Breton; 2) un dipinto non può essere nello stesso tempo "certamente falso" e "forse incompiuto di de Chirico": o è falso oppure è un quadro autentico non portato a termine; 3) un professore universitario, cui compete trasmettere ai suoi allievi le elementari regole deontologiche della ricerca scientifica, non può dire di un

quadro che è "completamente ridipinto" o "radicalmente contraffatto", senza aver mai disposto esami tecnico diagnostici in grado di confermare affermazioni così gravi. Il professor Benzi, invece, si dilunga in quelle pagine su un inesistente gruppo di opere "non finite" di de Chirico che sarebbero state comprate da Breton e, a suo dire, fatte terminare o ridipingere da altri, per essere poi esposte nel 1925 nella mostra sulla pittura surrealista alla Galerie Pierre, e si inventa che de Chirico "potrebbe essersene accorto", così come "non può non aver rilevato" che anche il quadro venduto a Doucet era "certamente falso o completamente ridipinto". D'altronde – rincara Benzi – "sappiamo che [Breton] non esiterà in seguito a far eseguire, da altri, dipinti falsi con intento puramente venale". Così si scrive la "Storia" alla maniera del professor Benzi: si può mentire a tutto spiano in barba ai documenti e senza bisogno di fornire prove o citandone di false<sup>3</sup>.

Ma torniamo a noi: 1) Breton vendette a Doucet nel 1925 non il quadro pubblicato da Benzi ma la *Composizione me-*

1. Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 298-299.

2. L'unica cosa vera è che il quadro fu dichiarato falso da de Chirico (nel 1962). Ma se prendessimo per buone le dichiarazioni di falsità di opere metafisiche autentiche rilasciate da de Chirico, chissà perché, tutte nel secondo dopoguerra, dovremmo ridurre il suo catalogo del 30%, come Benzi sa bene. L'uso che i signori della Fondazione di Roma fanno delle dichiarazioni di falsità del Maestro è sempre strumentale: le nascondono quando loro stessi hanno autenticato, sempre oborto collo e costretti dall'evidenza, le opere dichiarate false per antichi rancori e vendette, ma le esibiscono quando fa loro comodo, e spesso, come in questo caso, lasciando credere che le dichiarazioni risalgano all'epoca in cui i quadri comparvero sul mercato (in questo caso gli anni Venti). Invece è bene tener presente che de Chirico non ha mai dichiarato falsa un'opera autentica, metafisica o no, prima della seconda metà degli anni Quaranta.

3. In questo stesso numero di "Studi OnLine" si può leggere, nel saggio di Alice Ensabella, la vera storia dell'affaire Paulhan, cioè dei quadri lasciati da de Chirico nello studio di Parigi (il gruppo di opere "non finite" secondo Benzi), sfrondata di tutte le menzognere illazioni del professore. Completamente falso, poi, e mai affermato da nessuno, è che Breton abbia fatto "finire" o "ridipingere" da altri i pochissimi (forse due soli) quadri non del tutto finiti rimasti nello studio. Nella Galerie Pierre furono esposti solo tre quadri: *Le Revenant*, 1918, venduto da de Chirico tre anni prima a Doucet tramite Breton, *J'irai... le chien de verre*, 1914, quadro completamente finito e firmato da de Chirico, rimasto senza un titolo e cerveloticamente ribattezzato dai surrealisti, e *Le duo / Les mannequins à la tour rose*, 1915, quadro acquistato da Paul Guillaume nel 1915, finito ma non ancora firmato (si veda *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci, volume I, fascicolo 4 [di prossima pubblicazione]. D'ora in avanti CR, I, 4). A sostegno dell'affermazione che Breton "non esitò in seguito a far eseguire, da altri, dipinti falsi", Benzi

tafisica con giocattoli (o *Prospettiva con giocattoli*), 1914, oggi alla Menil Collection di Houston<sup>4</sup>; 2) il quadro *Composizione metafisica (con freccia)* non è mai appartenuto a Doucet ma a Louis Gauthier-Vignal che lo vendette negli anni Trenta a Edward James, come puntualmente ricostruito nel volume di Victoria Noel Johnson, edito dalla Fondazione, che evidentemente Benzi non ha né letto né consultato<sup>5</sup>; 3) *Composizione metafisica* appartiene alla collezione milanese di Gerolamo e Roberta Etro, che non mi risulta siano persone abitualmente frequentate da Benzi, ed è stato esposto, prima che il libro di Benzi uscisse, solo nella mostra *De Chirico* di Palazzo Zabarella a Padova, dal 20 gennaio al 27 maggio 2007, dove il professore in questione – ammesso che l'abbia vista – non ha avuto certo l'opportunità di guardarlo almeno con una lampada di Wood, né tanto meno di fare gli esami necessari a supportare affermazioni tanto gravi quanto gratuite.

Le uniche serie conclusioni che si possono trarre da questa premessa è che Benzi non è un vero storico dell'arte ma assomiglia più a un manipolatore di documenti secondo la propria convenienza, come abbiamo avuto già modo di accertare<sup>6</sup>.

## Avvertenza

Questo articolo è costruito in base allo stesso schema che sarà d'ora in poi adottato per le relazioni sugli esami delle opere che verranno sottoposte all'apposita *Commissione* costituita in seno all'Archivio dell'Arte Metafisica (si veda [www.archivioartemetafisica.org](http://www.archivioartemetafisica.org), *Esame delle opere e Indagini diagnostiche*).

Ringrazio per l'attenta rilettura il professor Fernando Mazzocca, mio collega nella Commissione, e la professoressa Barbara Ferriani per il controllo e la lettura delle indagini diagnostiche.

**Esame del dipinto *Composizione metafisica con freccia*, olio su tela, 61 x 50 cm, 1914, firmato e datato verso il basso a destra "G. de Chirico".**

### Data dell'esame

L'esame del dipinto si è svolto in due fasi: nella prima si sono presi in considerazione, tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo del 2020, gli aspetti materiali dell'opera, affidandola, sotto la supervisione della Consulente tecnica, professoressa Barbara Ferriani, al laboratorio Thierry Radelet di Torino, presso il quale sono state effettuate le indagini diagnostiche non invasive. Nella seconda fase, svoltasi tra novembre e dicembre del 2020, si è verificata, alla luce dei nuovi documenti sulla collezione Edward James pubblicati nel 2017, la storia mercantile del dipinto.

### Ragioni dell'esame

Il dipinto non presenta particolari motivi di dubbio riguardo alla sua autenticità ed è stato esposto in mostre di alto livello scientifico, ma è stato recentemente oggetto di attacchi tanto faziosi quanto generici (vedi Premessa) che questo esame dimostra privi di fondamento.

### Esame storico documentario

In primo luogo sono stati riesaminati le testimonianze e i documenti che riguardano la storia iniziale del quadro. A questo scopo si è preso il via dall'unico dato certo, affermato e confermato da tutte le fonti, e cioè che esso apparteneva al conte Louis Gautier-Vignal (1888-1982), scrittore e autore teatrale ben noto a de Chirico, che lo vendette, in una data non conosciuta, insieme ad altre due o più probabilmente tre opere del periodo metafisico al poeta inglese Edward James (1907-1984), importante collezionista di surrealismo molto vicino a Dalí e a Magritte. Partendo da questa informazione si è cercato di collocare cronologicamente l'entrata del quadro in proprietà di Gautier-Vignal e il passaggio da Gautier-Vignal a Edward James. Una datazione, sia pure induttiva, di quando l'opera sia

non porta alcuna documentazione e si limita a citare Jole De Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort. Giorgio de Chirico. Lettere a André e Simone Breton, a Gala e Paul Eluard. Lettere Eluard-James Thrall Soby*, "Metafisica", n. 1/2, 2002, pp. 17-61, e Gérard Audinet, *Le lion et le renard*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 febbraio-24 maggio 2009), Paris Musées, Parigi 2009, pp. 111-120. Ma nessuno dei due ha mai fatto, negli articoli citati, un'affermazione del genere. Persino la De Sanna, la più accanita contro Breton, si è limitata a sfumate insinuazioni senza prove e senza costruito, dimostrate del tutto insussistenti dalla ricerca successiva.

4. Persino nel delirante articolo di Jole De Sanna (vedi nota 3), il quadro venduto da Breton a Doucet nel 1925 è correttamente indicato a p. 37 come *Prospettiva con giocattoli*. Il dipinto, fotografato nel 1930 in casa Doucet, è infatti quello, per altro

autentico, della De Menil Collection di Houston. Ignoranza di Benzi o pura e semplice diffamazione fatta con coscienza?

5. Victoria Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, Maretti editore, San Marino 2017, pp. 83; 163-183 e pp. 612-624.

6. Cfr. "Storia dell'Arte", [153] Nuova Serie, 1/2020, De Luca editori d'arte, Roma 2021, pp. 171-175, si può leggere la mia risposta a una vergognosa recensione di Benzi al volume I, fascicolo 1, del *Catalogo Ragionato dell'Opera di Giorgio de Chirico*, a cura mia e di Gerd Roos, uscita nel n. 151-152 (1/2, 2019) della stessa rivista. Confondendo ad arte un quadro con l'altro, non leggendo quanto avevamo scritto, e confidando nella stupidità dei lettori, Benzi ci accusava di aver creato dal nulla la seconda versione del dipinto *Pomeriggio d'autunno*, esposta a Milano nel 1921, in modo da predisporre il terreno alla futura immissione di opere false!

apparsa sul mercato costituisce infatti un aiuto fondamentale per stabilirne l'autenticità<sup>7</sup>.

La provenienza da Louis Gautier-Vignal è attestata per la prima volta nelle carte relative alla famosa controversia del 1962-1964 tra de Chirico e la Tate Gallery<sup>8</sup>. Il fatto è abbastanza noto: il famoso poeta surrealista e collezionista inglese Edward James aveva concesso nell'ottobre del 1958 in "prestito a lungo termine" alla Tate Gallery (allora priva di opere metafisiche di de Chirico) tre opere del 1914, 1915 e 1916 che facevano parte della sua collezione: *Vendredi Saint*, firmato e datato 1915 (cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, n. 99. D'ora in avanti: Baldacci); *The Broken Arrow* (il nostro *Composizione metafisica con freccia*, erroneamente indicato dalla Tate col titolo *La maladie du général*), dipinto firmato e non datato ma attribuibile con certezza all'estate del 1914 (Baldacci, 67); e *Composizione metafisica*, ugualmente firmato e non datato ma attribuibile al 1916 (Baldacci, 106).

Il 4 luglio 1962, con una lettera alla direzione della Tate, de Chirico accusò il Museo di esporre, e quindi di aver acquistato, tre quadri falsi non precedentemente sottoposti alla sua approvazione<sup>9</sup>. Ne nacque uno scandalo mondiale, ora dimenticato, tanto più che l'autenticità delle tre opere non può essere contestata con seri argomenti ed è oggi ampiamente riconosciuta<sup>10</sup>.

Tra gli scambi di corrispondenza seguiti a quella denuncia troviamo i primi documenti che ci informano sulla provenienza dell'opera e sulla probabile data di acquisto da parte di Edward James.

In una lunga e interessante lettera "strettamente confidenziale" inviata l'8 agosto 1962 da Mexico City all'allora direttore della Tate Gallery John Rothenstein (vedi nota 5), Edward James dice di aver subodorato che qualcosa stesse per succedere perché, nei giorni precedenti lo scandalo, era stato chiamato al telefono da un giornalista americano che gli aveva fatto delle domande a proposito della voce circolante almeno dal 1939, e rimbalzata a New York attorno al 1941, secondo la quale de Chirico falsificava lui stesso i suoi vecchi quadri. "Non posso

né confermare né smentire questa voce – scrive Edward James –, ma essa non può riguardare né me né i miei quadri, dal momento che nessuno di loro è stato comprato dopo il 1934, e anzi la maggior parte prima di quella data". Più avanti aggiunge: "Dubito molto che qualcuno dei de Chirico che ho prestato [...] possa essere falso, perché sono stati tutti acquistati prima che le sue opere realizzassero alti prezzi. Infatti, nel 1933, quando ne comprai la maggior parte [James possedeva un'ampia gamma di opere, tutte di grande qualità, anche degli anni '20], i prezzi erano così bassi che non sarebbe valsa la pena per un falsario di professione affrontare tutte le spese per la tela e i colori, il tempo e il lavoro, per ricavarci una trentina di sterline, cioè la somma che, detratta la commissione del mercante, gli sarebbe rimasta".

In queste affermazioni James confonde, come spesso accade, il problema dei falsi con quello dei dipinti che de Chirico retrodatava per venderli come opere del periodo metafisico. Per un verso, infatti, egli implica abbastanza correttamente che le opere retrodatate di de Chirico inizino nel 1934 circa e dice che i suoi quadri non possono far parte di quel gruppo perché sarebbero stati tutti comprati prima di quell'anno. Per un altro verso mette in rapporto la falsificazione di de Chirico con la salita di prezzo delle opere metafisiche, che non si era ancora verificata quando lui avrebbe comprato i quadri. Infine, dato che sta difendendo le opere prestate alla Tate (databili tra il 1914 e il 1916), sembra logico che James parli qui soltanto di opere metafisiche, che tuttavia costituivano solo la metà della sua collezione. Vediamo dunque di mettere ordine, premettendo che fino ai primi anni '50, quando si parla di falsi de Chirico si parla solo di dipinti di soggetto metafisico immessi sul mercato a partire dal 1940 circa, in USA e poi in Europa, per approfittare dell'enorme salita delle quotazioni di quel tipo di opere. In fondo, sia i falsi veri e propri sia i quadri autentici ma falsamente datati, derivano dalla stessa esigenza: rispondere alla crescente e continua richiesta di opere metafisiche.

Se escludiamo tre tarde litografie, James possedeva, tra quadri e disegni, dieci opere di de Chirico, di cui cinque del periodo

7. Tutti gli studi svolti nell'ambito dell'Archivio dell'Arte Metafisica dimostrano che, contrariamente a quanto affermato negli anni '60 dall'artista stesso e soprattutto dalla moglie Isabella Pakszwer, non vi è alcuna prova che prima del 1940 circolassero false opere di de Chirico e che tale teoria è stata costruita ad arte nel dopoguerra per alimentare la polemica contro Breton e il gruppo surrealista. Naturalmente non possono essere considerati dei falsi (il cui principale scopo è la vendita) la copia de *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* eseguita nel 1924 da Max Ernst per Paul Eluard, mai entrata nel mercato come opere autografa, così come due noti disegni, sempre di Max Ernst, eseguiti negli anni '30 in stile metafisico e anch'essi non destinati alla vendita nelle intenzioni dell'autore.

8. I documenti a cui ci riferiamo e che citiamo più avanti sono riportati e trascritti in V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., pp. 163-183 e pp. 612-624.

9. Un importante aspetto legale della controversia consisteva nel fatto che la Tate non aveva acquistato le opere, come ipotizzato da de Chirico, ma le aveva avute in prestito.

10. *Composizione metafisica con freccia*, selezionato da Bruni per il volume IX del suo *Catalogo Generale*, come risulta dalla schedatura conservata presso la Fondazione de Chirico, è stato autenticato da Isabella Far (Pakszwer) e pubblicato nel volume a sua firma *Giorgio de Chirico*, Fabbri editori, Milano 1988, tav. 15, p. 47. *Vendredi Saint*, regalato da Paul Guillaume a Jean Cocteau attorno al 1930 e pubblicato nel gennaio del 1932 come frontespizio di *Essai de critique indirecte* (seconda edizione di *Le Mystère Laïc*), fu oggetto prima della pubblicazione di uno scambio di lettere tra de Chirico e lo stesso Cocteau riguardo al titolo da dargli: è pertanto ovvio che si tratta di un quadro autentico. La *Composizione metafisica* del 1916 è pubblicata nel volume VIII, *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale. Opere dal 1908 al 1930*, a cura di Claudio Bruni Sakraichik, Electa, Milano 1987.

metafisico e cinque databili tra il 1919 e il 1928. Delle cinque metafisiche quattro venivano dalla collezione di Louis Gautier-Vignal e una (*Vendredi saint*, 1915) dalla collezione di Jean Cocteau.

In ordine di data, le opere metafisiche sono le seguenti (figg. 1-5):

1. *L'énigme cavourien[ne]*, 1912-13<sup>11</sup>. Comprato da Louis Gautier-Vignal.
2. *The Broken Arrow (Composizione metafisica con freccia)*, 1914<sup>12</sup>. Comprato da Louis Gautier-Vignal.
3. *Vendredi saint*, 1915.
4. *Composizione metafisica*, 1916<sup>13</sup>. Comprato da Louis Gautier-Vignal.
5. *Le rêve de Tobie*, 1917<sup>14</sup>. Comprato da Louis Gautier-Vignal.

Quando James scrive che i suoi de Chirico non possono né essere falsi né essere opere retrodatate perché i suoi acquisti risalgono al 1933-1934, parla solo delle opere metafisiche, quattro delle quali furono molto probabilmente vendute da Gautier-Vignal in quel periodo, mentre *Vendredi saint* (vedi nota 10), regalato nel 1935 da Cocteau al compositore ucraino Igor Markevitch (1912-1983), fu da questi ceduto due o tre anni dopo a Edward James per ripianare un debito, come racconta lo stesso James nella già citata lettera dell'8 agosto 1962<sup>15</sup>. Poiché il quadro era tuttavia noto e documentato fin dai primi anni '30 è comprensibile che James lo includa idealmente nel gruppo di opere risalenti a prima del 1933-1934



1. De Chirico, "L'énigme Cavourien" [inverno 1912-1913], matita e inchiostro su carta, 12,7 x 10,5 cm, coll. privata (CR, I, 2, 38)

e quindi non sospettabili né di retrodatazione né di falsità. Ciò che sappiamo finora con certezza rispetto alle quattro opere di Gautier-Vignal è riportato nelle note dalla 10 alla 14. Gli acquisti degli altri cinque de Chirico non metafisici da parte di James risalgono invece a date diverse: 1928-1929 e 1936-1938<sup>16</sup>, il che ci conferma che quando egli scrive di aver

11. *L'énigme Cavourien[ne]*, schizzo a matita e inchiostro su carta, 12,7 x 10,5 cm (*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, I, 2, 38, pp. 160-161. D'ora in avanti CR, I, 2), databile all'inverno 1912-1913, tracciato su un foglio poi quadrettato per trasferire la composizione su tela. Secondo il catalogo della vendita londinese di *Christie, Manson & Woods* del 30 marzo 1981 in cui furono messe all'asta ventotto opere della collezione di Edward James, il disegno sarebbe stato acquistato da Gautier-Vignal direttamente da de Chirico e sarebbe poi stato venduto a Edward James tramite Alexander Jolas nel 1935 circa. Mentre la seconda informazione è sostanzialmente attendibile (come vedremo più avanti), è invece impossibile che Gautier-Vignal abbia avuto il piccolo schizzo da de Chirico. Esso faceva sicuramente parte del materiale che l'artista lasciò in studio partendo per l'Italia alla fine di maggio del 1915 (sul destino di queste opere, spartite tra il 1921 e 1922 tra i letterati della cerchia di Breton, si veda *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, I, 1, 13, *Note*, p. 123 e I, 1, 15, *Note*, p. 126. (D'ora in avanti CR, I, 1). Nessuno di questi schizzi parigini risulta essere rimasto di proprietà dell'autore ed è quindi certo che Gautier-Vignal acquistò il piccolo disegno, o lo ebbe in regalo, non sappiamo quando, da qualche esponente della cerchia surrealista. Nella scheda dell'opera in CR, I, 2, 38, è saltata per un errore questa informazione che doveva figurare a p. 160 nella voce *Storia*, e che è invece presente in tutte le schede degli altri disegni dello stesso gruppo pubblicati nei primi due fascicoli. Essa sarà reintegrata nelle aggiunte e correzioni alla fine del volume.

12. Di *Composizione metafisica con freccia* sappiamo solo che proviene da Gautier-

Vignal e che probabilmente fu venduto a James tramite Jolas. Sulla probabile provenienza del quadro e le date dei passaggi si veda la discussione nel testo.

13. *Composizione metafisica*, olio su tela, 1916 (C. Bruni Sakraischick, *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale...*, cit., VIII, 1, n. 472). Fa parte di un gruppo di dieci piccole composizioni, alcune molto semplici come questa e altre più ricche e complesse, tutte risalenti al 1916 e di misure tra i 32 e i 35 cm di altezza e i 25-27 cm di base, che de Chirico risulta aver inviato da Ferrara a Paul Guillaume in base al contratto che li legava. La provenienza da Guillaume di questi piccoli quadri si desume dal fatto che nei decenni successivi sono tutti riemersi dal mercato francese e inglese. Essendo tutti privi di titoli originali è difficile ricostruirne la storia espositiva e collezionistica più antica.

14. *Le rêve de Tobie*, olio su tela, aprile-maggio 1917, è uno degli ultimi dipinti ferraresi acquistati da Guillaume prima che de Chirico decidesse di non mandare più quadri a Parigi e di accantonarli per una grande mostra personale a Roma. Esposto col n. 27 di catalogo nella mostra personale del marzo 1922 da Guillaume, ivi acquistato da Paul Éluard, quindi passato in vendita nell'asta Drouot della collezione Éluard nel luglio del 1924 e comprato da André e Simone Breton, passò infine allo scrittore surrealista Max Morise nell'ottobre del 1924, e in una data che non conosciamo a Louis Gautier-Vignal.

15. V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., p. 83, nota 21.

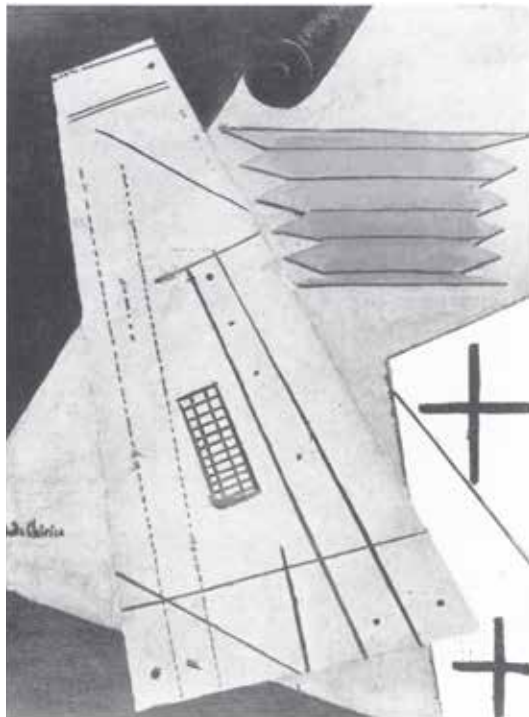
16. *Ritratto con la madre*, olio su tela, 1919, fu acquistato a Londra nel giugno 1937 presso la Zwemmer Gallery, dove era stato appena esposto nella mostra *Chirico - Picasso*, oppure poco dopo presso la London Gallery; *La Sala di Apollo*, tempera e olio su tela, 1920, esposto nella personale del maggio 1925 da Rosenberg a Parigi, e molto probabilmente ivi acquistato dal musicista Vittorio Rieti, fu venduto a Edward James nel dicembre/gennaio del 1936-1937 dalla moglie di Rieti a New York, dove James aveva accompagnato il suo protetto Dalí per la mostra da



2



4



3



5



4. De Chirico, *Composizione metafisica*, 1916, olio su tela, 34,5 x 26 cm, coll. privata

5. De Chirico, *Il sogno di Tobia (Le rêve de Tobie)*, aprile-agosto 1917, olio su tela, 58,5 x 48 cm, coll. privata

2. De Chirico, *Composizione metafisica con freccia*, 1914, olio su tela, 61 x 50 cm, coll. privata (CR, I, 4, 07)

3. De Chirico, *Venerdì santo (Venerdì Santo)*, 1915, olio su tela, 65,2 x 37,7 cm, coll. privata

comprato tutti i suoi de Chirico prima del 1934 si riferisce solo alle opere metafisiche, includendo istintivamente anche il quadro già di Cocteau.

Concentriamoci ora sulle quattro opere provenienti dalla collezione Gautier-Vignal e su ciò che di esse si può ricostruire in base alla documentazione fornita da Edward James. Per quanto riguarda la provenienza, è sempre la lettera dell'8 agosto 1962 a John Rothenstein a darci le prime indicazioni: "Tutti i de Chirico che possiedo – scrive James – sono stati comprati o dai mercanti più rispettabili o da ben noti collezionisti [...]", segue la lista dei mercanti e dei collezionisti e infine il riferimento che riguarda *Composizione metafisica con freccia*: "[...] un altro (di quelli prestati alla Tate) è stato comprato tramite il mercante greco Jolas Kutsudis [sic] (ora a New York) dalla collezione, mi sembra, di un certo conte Gautier Vignal, allora un giovanotto e amico di de Chirico. Prima di comprarlo ebbi modo di vederlo appeso a Parigi nella biblioteca del signor Gautier Vignal"<sup>17</sup>.

Questa informazione, espressa in modo non sicurissimo, è confermata da una lettera del 4 maggio 1978 di M. Heymann, responsabile della Edward James Foundation, al direttore di Sotheby's Andrew Strauss nella quale si afferma che Louis Gautier-Vignal era il proprietario sia di *The Broken Arrow* (cioè *Composizione metafisica con freccia*) sia della piccola *Composizione metafisica* del 1916 anch'essa prestata alla Tate e dichiarata falsa dall'autore<sup>18</sup>. Heymann cita direttamente informazioni scritte di Edward James: "Questi quadri, se ricordo bene, erano prima di proprietà del giovane visconte di Gautier-Vignal che viveva a Beaulieu vicino a Montecarlo; essi mi furono venduti per il tramite di un dealer greco di nome Jolas Koutsoudis, che ora sta a Manhattan ed è ancora un notissimo mercante d'arte". Le informazioni contenute nella lettera a Andrew Strauss, oggi conservata presso la Fondazione de Chirico a Roma, si completano con quelle riscontrabili in un'altra

comunicazione del 15 giugno 1983, sempre di Edward James a Heymann<sup>19</sup>. In questa comunicazione, probabilmente destinata ad usi interni della Fondazione, Edward James scrive, con alcune curiose imprecisioni riguardo all'età di Gautier-Vignal, che "il giovane conte" viveva coi suoi genitori, il conte e la contessa Gautier-Vignal, a Beaulieu sulla Costa Azzurra: "Erano nostri vicini verso la fine degli anni Venti, quando mia madre, ogni inverno fino al 1927, usava affittare una casa a Cap Ferrat (e poi a Mentone). [...] la loro grande e lussuosissima casa si trovava nella cittadina di Beaulieu, tra il porticciolo di Villefranche e Montecarlo. [...] Forse vive ancora nella vecchia villa dei suoi genitori, che devono essere morti da un pezzo". Invece il "giovane conte" era già morto, nel 1982, all'età di 94 anni. Questa comunicazione a Heymann ci serve tuttavia per capire che tra Edward James e Louis Gautier-Vignal vi era stata una conoscenza diretta, abbastanza superficiale ma sufficiente a intrattenere un rapporto. Sono infatti quattro, secondo questi ultimi documenti, le opere metafisiche che da Gautier-Vignal passarono in proprietà di Edward James, e se questo avvenne, come sembra certo, prima del 1934, è molto probabile che il conte le avesse acquistate negli anni Venti.

Le altre tre opere, tutte di lampante autenticità, erano come si è visto *Le rêve de Tobie*, 1917, la piccola *Composizione metafisica* del 1916 e il disegno *L'énigme Cavourien[ne]* del 1912-1913. Ciò che sappiamo di queste tre è che due di esse, cioè il disegno, che faceva parte del blocco di carte lasciate nello studio e poi spartito tra Paul Éluard e Jean Paulhan, e *Le rêve de Tobie*, che dall'ottobre del 1924 apparteneva a Max Morise, non poterono arrivare a Gautier-Vignal altro che dall'ambiente dei letterati surrealisti. Della piccola composizione del '16 non siamo in grado di dire nulla, ma è certo che il quadretto fu messo sul mercato da Paul Guillaume, che ne era il proprietario<sup>20</sup>.

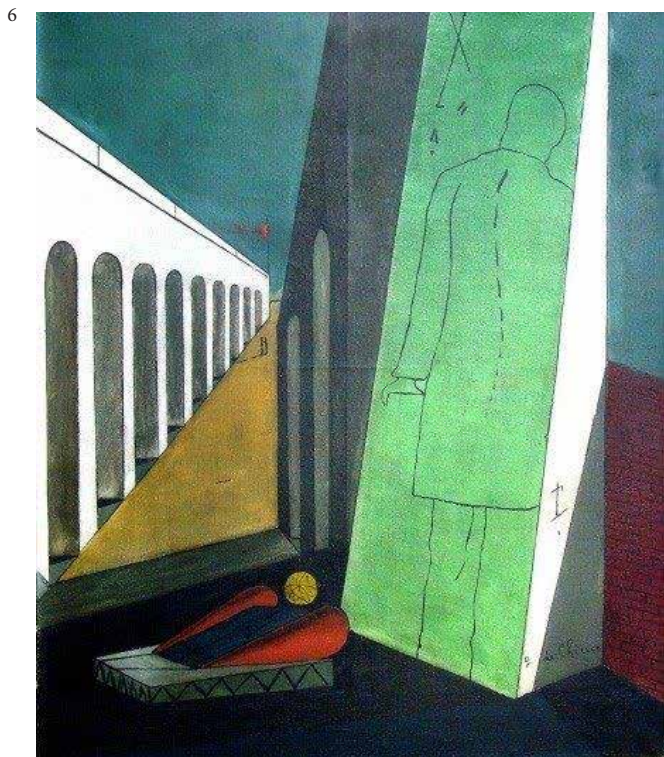
Julien Levy; *Grenades avec buste ancien*, tempera su tela, 1923-1924, ugualmente esposto da Rosenberg nel maggio del 1925, e ivi venduto, ricomparve in un'asta di Christie's del 10 febbraio 1936 a Londra (lotto 65), dove fu acquistato dalla Zwemmer Gallery che poco dopo lo vendette a James; *Les Calculateurs*, olio su tela, 1926, uno dei più belli e importanti quadri di "archeologi", fu comprato da James durante la prima mostra di de Chirico in Inghilterra da Arthur Tooth & Sons, a Londra, nell'ottobre del 1928. Infine abbiamo un bel disegno del 1928-1929 intitolato *Le fantôme de Brutus*, che molto probabilmente James comprò nel marzo del 1929 alla Galerie des Quatres Chemins di Parigi dove era esposto in una personale di disegni di de Chirico. Sulla precoce carriera collezionistica di Edward James, si veda V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., pp. 78-85. Questa nota combina le informazioni della Noel-Johnson integrandole con le nostre.

17. V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., pp. 621-622. È estremamente improbabile che il dipinto a cui fa riferimento Edward James in questo passo sia *Il sogno di Tobia*, 1917 (anch'esso vendutogli da Gautier-Vignal):

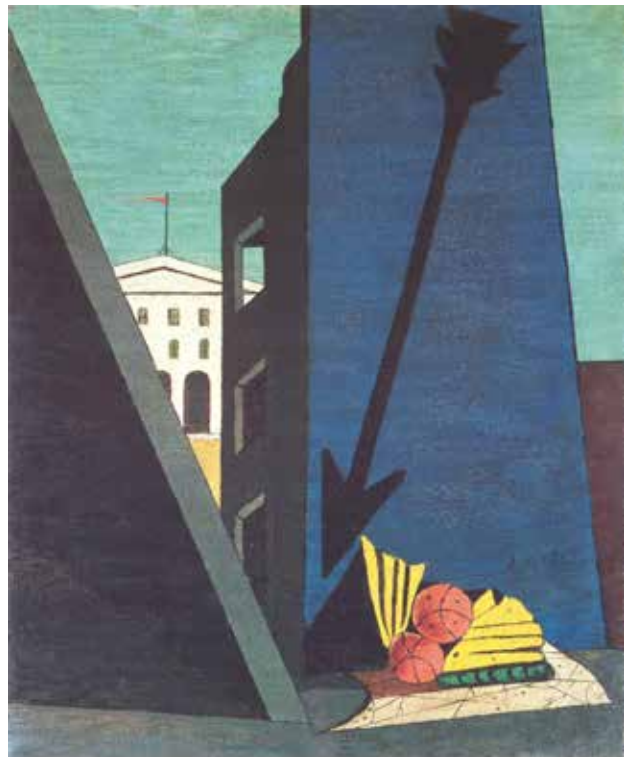
infatti nella lettera si parla solo e principalmente dei quadri prestati alla Tate o dei suoi acquisti di de Chirico in generale, e *Il sogno di Tobia* non è mai nominato. 18. V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., nota 22, p. 83.

19. La trascrizione battuta a macchina della lettera, conservata presso l'Archivio dell'Arte Metafisica, proviene da Alain Tarica, successivo proprietario della *Composizione metafisica con freccia*, e reca annotati a matita sul retro tutti gli indirizzi e i numeri telefonici di Gautier-Vignal: quello di Parigi, quello di Nizza e quello del Château de Vignal.

20. Dobbiamo ricordare che la mostra personale di de Chirico da Guillaume del marzo 1922 presentava cinquantacinque opere, dodici delle quali non sono identificabili perché ne conosciamo solo i titoli, non originali e per lo più strambe invenzioni del mercante. Non è detto che uno di questi titoli (per esempio il n. 3, *Le paysage logique*) non potesse indicare la piccola composizione del 1916, quasi astratta e monocroma, con le mostrine militari disposte in modo da sembrare l'illustrazione di un teorema di geometria. Non c'è nessuna prova a favore ma neanche una prova contraria che possa dimostrare impossibile questa



6. De Chirico, *La vision du conspirateur*, 1914, olio su tela, 61 x 50 cm, coll. privata (CR, I, 4, 08)



7. De Chirico, *Composizione metafisica (con freccia)*, 1914

Nel caso della quarta opera, *Composizione metafisica con freccia*, la principale difficoltà consiste nel fatto che non ne conosciamo il titolo originale – ammesso che ne avesse uno – perché non esiste più il vecchio telaio e il quadro è stato anche foderato (molto probabilmente dopo la vendita a Edward James). Ma, visti i risultati delle indagini storiche e di quelle diagnostiche, il quadro era già in circolazione diversi anni prima del 1934, e quindi arrivò a Gautier-Vignal o direttamente da Paul Guillaume oppure dal giro surrealista che si era impadronito a poco prezzo delle opere abbandonate nello studio.

Se fosse uno dei quadri acquistati da Paul Guillaume tra il 1914 e il 1915 potremmo cercare di indovinare quale titolo potesse aver avuto tra gli almeno 15 presenti nei cataloghi di allora ai quali non riusciamo a far corrispondere nessuna opera conosciuta. In tal caso si potrebbe azzardare la seguente ipotesi: uno dei quadri della stessa misura (61 x 50 cm) appartenuti a Guillaume era *La vision du conspirateur* (che conserva l'etichetta della galleria e il titolo originale di de Chirico sul telaio), un dipinto coevo a questo e con un particolare iconografico molto simile: gli strani oggetti variopinti a terra in primo piano, tipici di altri quadri di quella fatale

estate del '14 che pose fine alla belle époque. Rispetto a *La vision du conspirateur*, la nostra composizione suggerisce uno stato d'animo più sereno, con quell'apertura sul cielo chiaro e sul palazzo in piena luce sul fondo. In via del tutto ipotetica lo si potrebbe identificare con *La serene vision*, n. 48 della mostra personale del marzo 1922. Paul Guillaume potrebbe essersi inventato il titolo per analogia con l'altro quadro, che non espose, mentre sceglieva le opere da mettere in mostra. Non abbiamo nessuna prova a favore ma neanche prove contrarie.

A noi sembra tuttavia più probabile che *Composizione metafisica (con freccia)* facesse parte delle tele rimaste nello studio, che secondo i calcoli di chi ha studiato a fondo l'argomento potevano addirittura arrivare al numero di diciotto, molte delle quali senza ancora un titolo<sup>21</sup>. La dimensione era quella di un classico 12 punti figura francesi (61 x 50 cm), una misura prediletta da de Chirico dalla metà del 1914, quando i venti di guerra consigliarono di ridurre i formati (*Le mauvais génie d'un roi* e *La vision du conspirateur* hanno la stessa misura e altre quattro tele di quel periodo vi sono molto vicine). In tal caso dovrebbe es-

suggerione.

21. Alice Ensabella, *La Métaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan*, "Ligeia, dossiers sur l'art", anno XXXIII, n. 177-180, gennaio-giugno

2020, pp. 160-176.

sere stato acquistato da Gautier-Vignal direttamente da Jean Paulhan (vedi nota 21), perché se fosse passato prima nelle mani del gruppo Breton-Éluard-Morise lo si saprebbe e soprattutto gli sarebbe stato dato un titolo surrealista, che in qualche modo si sarebbe tramandato insieme al quadro nonostante la foderatura e il cambio di telaio. Gautier-Vignal invece non sentì la preoccupazione né la necessità di dargli un titolo che portasse la sua impronta.

Per stabilire in quale periodo il conte Louis Gautier-Vignal abbia acquisito le quattro opere di de Chirico che risultano essergli appartenute, e per confermare la data in cui esse sarebbero passate a Edward James, ci siamo documentati sulla sua figura, sulla sua attività, sugli strettissimi rapporti che ebbe con Jean Cocteau, e sulle affinità culturali, di gusti e di vita, oltre che sui contatti di lavoro che possano averlo legato agli altri tre protagonisti diretti di questa vicenda: Giorgio de Chirico, Edward James e Alexander Jolas Koutsoudis.

Noto soprattutto per una raffinata biografia di Marcel Proust<sup>22</sup>, di cui fu intimo amico dal 1913 al 1922, Louis Gautier-Vignal, coetaneo di de Chirico, bellissimo ed elegante, era nato a Nizza nel 1888 da una ricca famiglia borghese di recente nobiltà papale del sud della Francia. Ma la relazione che più influisce sulla sua vita, anche da un punto di vista culturale e letterario, fu quella con Jean Cocteau (1889-1963), incontrato fin dal 1905 a Parigi, dove si era recato per completare i suoi studi<sup>23</sup>. Di vasta cultura classica e italianizzante, Gautier-Vignal scrisse giovanissimo una biografia di Erasmo da Rotterdam, cui seguirono nel 1929 quella di Machiavelli e nel 1937 quella di Pico della Mirandola, tutte destinate a numerose e successive edizioni tradotte in varie lingue. Come poeta e autore di teatro può a buon diritto ascrivere alla corrente classico mitologica dei surrealisti eretici nella scia di Cocteau, e naturalmente, visti anche i suoi decisi orientamenti omosessuali, non trascurò l'ambiente del balletto e del dramma teatrale. Diaghilev e i coreografi dei Ballets Russes erano ospiti abituali nella grande e lussuosa villa di famiglia "La Berlugane" a Beaulieu, dove si incrociavano con Cocteau e con l'aristocrazia

estetizzante europea<sup>24</sup>. A quando risalga la sua amicizia, o per lo meno conoscenza personale, con de Chirico, non lo sappiamo con precisione ma è più che probabile che i due si siano incontrati a Parigi, già durante i viaggi che Giorgio vi fece nel 1924 per la rappresentazione del balletto *La Giara* o nel 1925 per la mostra personale da Rosenberg. Ad ogni modo non possiamo andare oltre la rappresentazione di *Le Bal*, l'ultimo dei Balletti Russi – libretto di Boris Kochno, coreografia di Georges Balanchine, musica di Vittorio Rieti e scene e costumi di de Chirico –, il 7 maggio 1929 al Teatro di Montecarlo. In quell'occasione l'artista passò un lungo periodo sulla Costa Azzurra ed è inimmaginabile che non abbia incontrato e frequentato Gautier-Vignal, così amico di Diaghilev e dei suoi coreografi e ballerini. Quelli sono anche gli anni di maggiore vicinanza e collaborazione tra de Chirico e Cocteau che alla metà del '28 aveva pubblicato *Le Mystère Laïc*, il più famoso e penetrante saggio sulla sua arte. Nel 1931 il conte, già autore di due divagazioni poetiche sulle *Argonautiche*, uno dei temi preferiti dei fratelli de Chirico, aveva presentato il suo dramma *Médée*, in bilico tra Euripide e Cocteau, al Théâtre de l'Odeon di Parigi<sup>25</sup>, e poco più tardi avrebbe scritto il testo *Le Minotaure* per un balletto da presentare nel 1937 con musica di Vittorio Rieti e coreografia di Jolas Koutsoudis, al Teatro Nazionale di Atene. Ideatore del progetto, che comprendeva l'intera trilogia di Eschilo (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, comunemente detta *Oresteia*), le *Baccanti* di Euripide e *Le Minotaure* di Gautier-Vignal, era stato Alexander Jolas (1907-1987), che si trovava dall'inizio del 1936 a New York e che vi aveva coinvolto anche de Chirico, arrivato a Manhattan in agosto e fermatosi fino alla fine del 1937<sup>26</sup>.

Per concludere: il legame di stima e di amicizia tra il conte Gautier-Vignal e de Chirico era cosa nota nell'ambiente artistico e teatrale (anche Edward James, che tra i vari hobbies fu anche impresario di balletti, ne era al corrente), e de Chirico stesso nomina il conte nelle *Memorie* del 1945 definendolo "un fervente ammiratore della mia pittura"<sup>27</sup>. Le vie attraverso

22. Louis Gautier-Vignal, *Proust connu et inconnu*, Laffont, Parigi 1976.

23. Si veda, recentemente, il gruppo di 42 lettere messo in vendita da Sotheby's a Parigi il 21 novembre 2018 (Livres et Manuscrits); Jean Cocteau, *Importante correspondance autographe signée à son ami Louis Gautier-Vignal*, Juillet 1905-Septembre 1963.

24. Jacques Biagini, *Jean Cocteau... de Villefranche-sur-Mer*, Serre éditeur, Nizza 2007, p.17, lettera del 18 agosto 1924 di Cocteau alla madre.

25. J. Biagini, *Jean Cocteau...*, cit., p. 14.

26. Sui bozzetti e costumi di de Chirico per le opere da presentare al Teatro Nazionale di Atene si veda: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 290-291. Dalla corrispondenza di Leonor Fini con André Peyre de Mandiargues sappiamo che lei, Jolas e i de Chirico tra la fine del 1936 e il 1937, abitavano nello stesso immobile. Cfr. Leonor Fini, André Peyre de

Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Le Promeneur, Parigi 2010, pp. 123-192 *passim*.

27. Parlando (p. 168 dell'edizione Rizzoli) del suo rocambolesco rientro dalla Francia in Italia con Isa nell'ottobre del 1939 dopo lo scoppio della guerra, de Chirico racconta delle difficoltà incontrate a Nizza per avere il permesso di varcare la frontiera: "correvamo il rischio di dover passare l'inverno a Nizza cosa che, in altre circostanze, sarebbe stata piacevole, ma che allora e nel caso nostro non lo era affatto. Per fortuna, un pomeriggio, mentre eravamo seduti in un caffè della *Promenade des Anglais*, incontrammo un gentiluomo francese, il conte Gautier Vignal, che avevamo conosciuto a Parigi e che era un fervente ammiratore della mia pittura. Gli parlai di ciò che mi preoccupava e della fretta che avevamo di tornare in Italia. Egli era amico intimo del sindaco di Nizza e conosceva anche benissimo il comandante militare di quella città. Molto gentilmente si recò subito da quelle due persone ed il giorno appresso io e Isabella avevamo il permesso di passare la frontiera".

le quali Gautier-Vignal può essere entrato in possesso di quelle opere sono tuttavia le più varie e nessuna gli fu venduta dall'artista: si va da un possibile contatto diretto con Jean Paulhan<sup>28</sup>, documentato proprio nel periodo in cui lo scrittore della NRF stava collocando presso i letterati proto-surrealisti le opere di de Chirico (da lui potrebbe infatti venire lo schizzo de *L'énigme cavourien(ne)*), fino a occasioni nate successivamente tramite l'assidua frequentazione di Cocteau e dei surrealisti dissidenti, come Roger Vitrac, autore nel 1927 di una piccola monografia su de Chirico e amicissimo di Max Morise, che potrebbe avergli fatto da intermediario per l'acquisto di *Le rêve de Tobie*. E nemmeno si può escludere un acquisto diretto da Paul Guillaume della piccola composizione ferrarese del 1916.

Per quanto riguarda le date, nessun documento ci permette di definirle con precisione ma in base al contesto di relazioni che abbiamo ricostruito possiamo affermare che Gautier-Vignal entrò molto probabilmente in possesso dei suoi de Chirico tra il 1922 e il 1928-1929 al più tardi.

Riguardo invece al loro passaggio nella collezione di Edward James, va preso in seria considerazione il ruolo di intermediario di Jolas Koutsoudis, il ballerino greco che nel corso del 1930 si era trasferito da Berlino a Parigi rimanendovi quasi cinque anni (nel 1936 è già a New York). Che questa intermediazione ci sia stata lo afferma lo stesso James, e dato che a quel tempo Jolas non si era ancora trasformato in mercante d'arte dobbiamo concludere che il legame tra il conte, il ballerino e l'eccentrico collezionista inglese nacque nell'ambiente teatrale dei balletti che tutti e tre frequentavano. Nell'ottobre del 1930, lasciato dopo soli sette mesi un incarico puramente formale di addetto all'Ambasciata di Gran Bretagna a Roma, James iniziò a viaggiare per l'Europa con Tilly Losch, ballerina austriaca di quattro anni maggiore di lui, conosciuta a Londra nel 1928 e poco dopo sposata. Il matrimonio entrò rapidamente in crisi perché James aveva rapporti omosessuali e la moglie alcuni amanti. Per cercare di recuperare il legame, sicuramente di copertura sociale, e dare alla moglie una prospettiva di lavoro allettante, Edward James, che disponeva di grandi mezzi economici, entrò come socio finanziatore e anche collaboratore

estetico effettivo, nella nuova compagnia *Les Ballets 1933* fondata da George Balanchine e da Boris Kochno (già collaboratori di Diaghilev e rispettivamente coreografo e librettista di *Le Bal*). Nonostante gli spettacoli allestiti a Londra e a Parigi con la Losch come protagonista, il matrimonio finì nel 1934 con uno scandaloso divorzio nel quale James accusò la moglie di adulterio e questa si difese controbattendo che il marito era omosessuale<sup>29</sup>.

Tutti i fili si tirano e non ci vuole molta fantasia per capire come tra il collezionista in cerca di opere metafisiche, che sul mercato francese iniziavano a scarseggiare perché prendevano tutte la via dell'America, il ballerino greco in ogni senso molto intraprendente, e il conte letterato possa essersi imbastito un affare vantaggioso per tutti. E le vicende personali di Jolas e di Edward James ci dicono che proprio la data da quest'ultimo riferita (1933 circa) è quella più probabile per il passaggio di tutte e quattro le opere dal conte, frequentatore assiduo dei teatri e dei balletti parigini, all'allora improvvisato impresario teatrale.

#### *Conclusioni dell'esame storico documentario*

In base a quanto sopra esposto, si ritiene di poter affermare che il dipinto in esame fu acquistato da Louis Gautier-Vignal sul mercato francese tra il 1922 e il 1929 al più tardi. La precedente provenienza dell'opera va con maggiore probabilità individuata tra quelle lasciate dall'artista nello studio di Parigi prima della guerra, anche se non si può escludere del tutto che essa facesse parte del magazzino della Galerie Paul Guillaume. Nel primo caso il dipinto sarebbe arrivato a Gautier-Vignal per il tramite di Jean Paulhan o attraverso le sue conoscenze nell'ambito dei letterati surrealisti, nel secondo caso direttamente da Paul Guillaume.

Con altrettanta, se non maggiore sicurezza, sembra potersi fissare al 1933 la data dell'acquisto da parte di Edward James per intermediazione dell'allora ballerino e coreografo Alexander Jolas Koutsoudis.

Non corrisponde a verità quanto affermato da Fabio Benzi riguardo alla provenienza del dipinto in esame. Benzi confonde infatti questo quadro (Baldacci 67) con un altro

28. Da due lettere di Proust del gennaio del 1921 (una dettata al segretario Henri Rochat) apprendiamo che Gautier-Vignal era stato da lui benevolmente raccomandato a Jacques Rivière, direttore della NRF, perché fosse considerata la pubblicazione di una sua raccolta di versi ([www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pfi813/lot.118.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pfi813/lot.118.html)). Jean Paulhan era allora redattore e segretario della NRF, di cui divenne direttore nel 1925 dopo la morte di Rivière, e il 1921 e 1922 sono gli anni in cui, incaricato da Ungaretti per

conto di de Chirico, egli iniziò a occuparsi di piazzare presso i letterati del circolo di Breton ed Éluard i quadri e i disegni rimasti nello studio di Parigi.

29. V. Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom...*, cit., p. 79. Vedi anche *A Surreal Life: Edward James 1907-1984*, catalogo della mostra (Brighton, Brighton Museum & Art Gallery, 25 aprile-26 luglio 1998) a cura di Nicola Coleby, Philip Wilson Pub Ltd, Londra 1998.

simile, di formato più piccolo, oggi nella Menil Collection di Houston, anch'esso autentico ma dichiarato falso da de Chirico: *Composizione metafisica con giocattoli*, 1914, già di Paul Guillaume e venduto a Doucet da Breton (Baldacci 66)<sup>30</sup>.

La storia collezionistica del dipinto va pertanto ricostruita prudenzialmente nel modo seguente:

1914-1921. Studio dell'artista, Parigi

1921. In deposito per la vendita a Jean Paulhan<sup>31</sup> [...]

Acquistato da Louis Gautier-Vignal in data non conosciuta tra il 1922 e il 1928

Collezione Louis Gautier-Vignal, Beaulieu / Parigi

1933 c. Acquistato da Edward James per il tramite di

Alexander Jolas Koutsoudis

Collezione Edward James, West Dean (Sussex, GB)

1958-1978. *The Tate Gallery*, Londra (in prestito a lungo termine dalla collezione Edward James)

1978-1979 c. *The Edward James Foundation*, West Dean (Sussex, GB)

1979-1980 c. In deposito per la vendita a James Mayor (Mayor Gallery), Londra

1980 c. Acquistato da Alain Tarica, Ginevra

1986. In deposito per la vendita a Galleria Philippe Daverio, Milano

1986. Acquistato da Gerolamo Etro, Milano

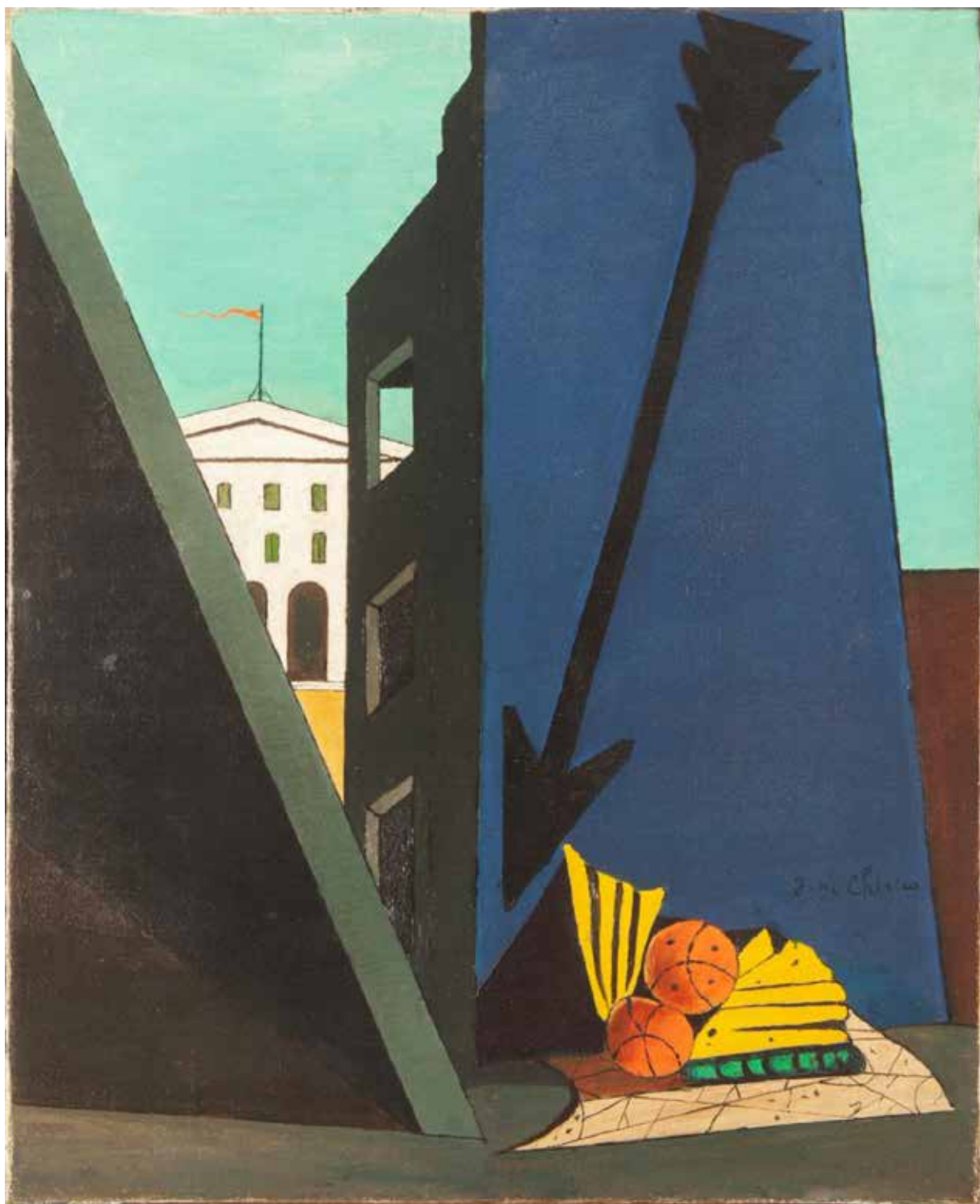
Collezione Gerolamo e Roberta Etro, Milano

---

30. Il quadro della Menil Collection, di provenienza Paul Guillaume/André Breton/Jacques Doucet è il numero 66 della monografia del 1997 di Paolo Baldacci, nella quale tuttavia le foto dei due quadri, pubblicati l'uno accanto all'altro, sono state invertite per un errore di impaginazione corretto nelle edizioni francese (Flammarion 1997) e inglese (Bulfinch 1997) e nelle successive ristampe italiane.

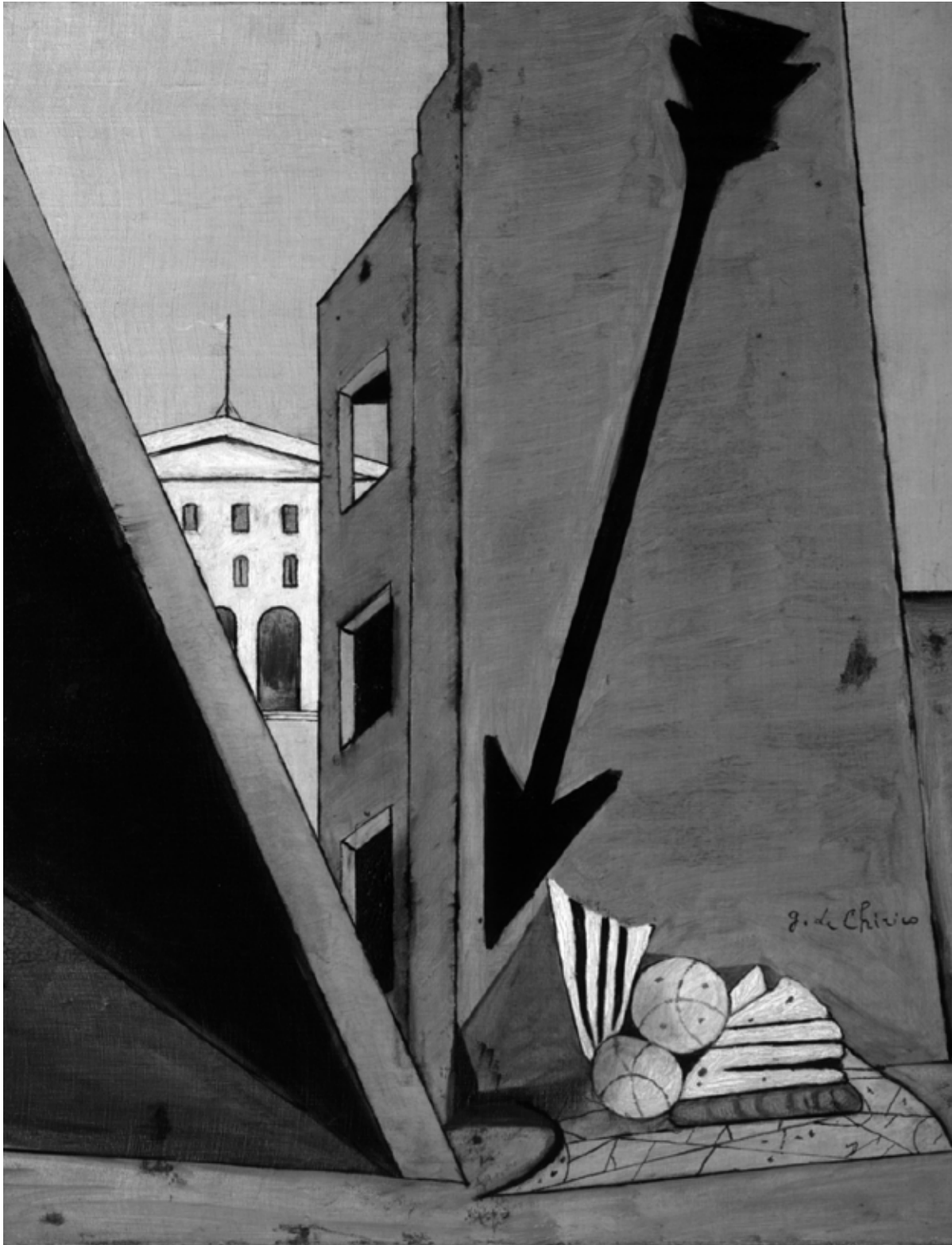
31. Le prime due voci possono alternativemente e sempre in via ipotetica essere cambiate nel seguente modo: 1914. Studio dell'artista, Parigi; 1914-1915 (?), Galerie Paul Guillaume, Parigi; [...] ecc.

Esame fisico e stilistico e indagini diagnostiche non invasive



Fronte del quadro

\*Questo paragrafo fa spesso riferimento alla relazione diagnostica dello studio Thierry Radelet indicandone le pagine. Sarebbe stato ridondante pubblicare anche il fac-simile della relazione. Chi intenda consultarla può chiederne copia all'Archivio dell'Arte Metafisica

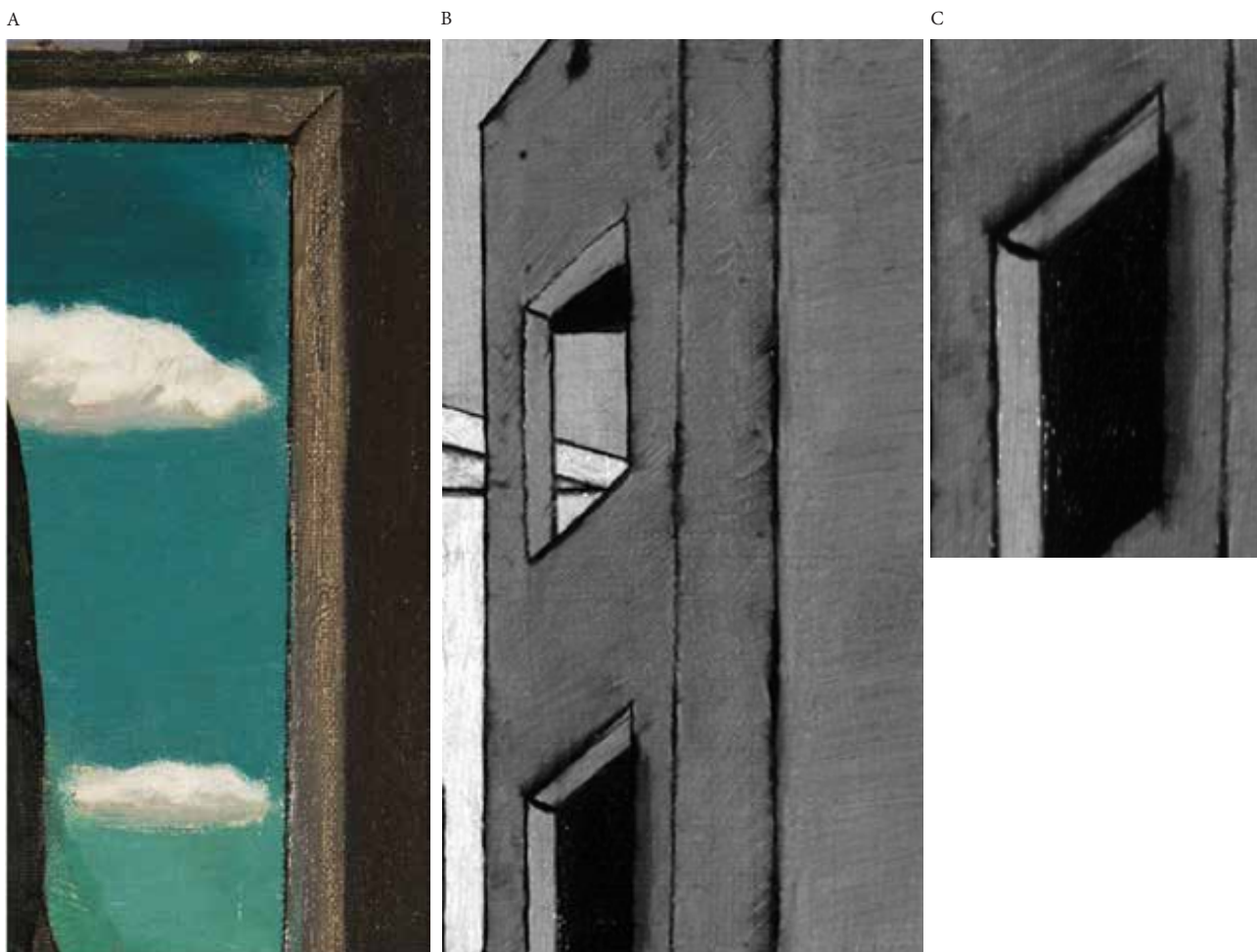


Generale in riflettografia infrarossa

L'analisi riflettografica consente di riconoscere la presenza di un disegno preparatorio e di varianti in corso d'opera. La relazione dello studio Thierry Radelet evidenzia l'affiorare di un tracciato realizzato con un tratto fine poi ripassato e corretto a pennello con un tratto più spesso (probabilmente trementina mista a nero fumo o terra d'ombra naturale). Dipingendo, l'artista, in numerosi



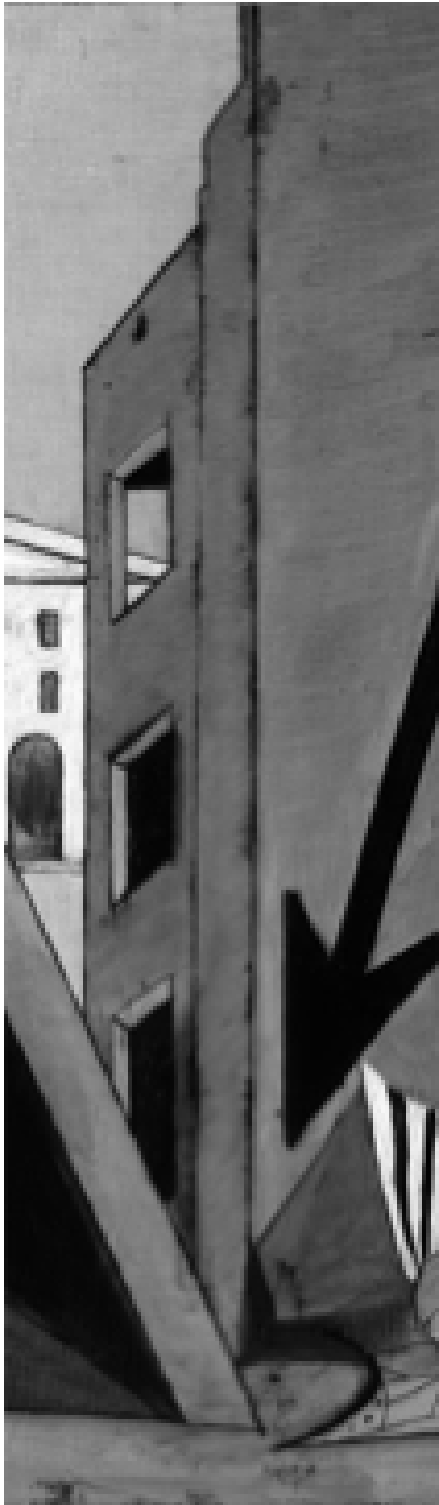
punti, e particolarmente nelle linee che delineano le masse architettoniche, ha risparmiato il tratto più spesso senza ricoprirlo di colore in modo da utilizzarlo come contorno delle masse degli edifici e degli oggetti (vedi figura B). Lo stesso accorgimento di risparmiare il disegno preparatorio appare usato in un dipinto di solo pochi mesi successivo (*L'inquiétude de la vie/L'astronome*, inizio 1915, Baldacci 90) appartenente alla Menil Collection di Houston, come si può notare dal dettaglio in alta risoluzione (Figura A) che ci è stato fornito dal laboratorio di restauro del Museo<sup>32</sup>.



La relazione (p. 7) ha anche evidenziato che il tratto fine è ancora visibile in riflettografia sotto i pigmenti, laddove non è stato ricoperto dal tratto più spesso a pennello, che ha talvolta seguito un andamento leggermente diverso correggendo alcune incertezze del precedente disegno (si veda il voltino della finestra in basso nel particolare della figura C). Infine, la riflettografia ha permesso di riconoscere un pentimento o variante in corso d'opera: in prima stesura, la palla rossa in primo piano proiettava un cono d'ombra nero che poi risaliva in verticale sulla parete blu. Nella redazione finale l'ombra della palla è stata attenuata e va a confondersi col retro dell'edificio, mentre è stata accentuata l'ombra del "ventaglio" giallo a righe nere che si leva dietro la palla (vedi i due dettagli verticali nella pagina successiva)<sup>32</sup>.

32. Ringraziamo in proposito le dottoresse Corina E. Rogge e Desirae Dijkema, responsabili delle indagini diagnostiche attualmente in corso sui de Chirico della collezione.

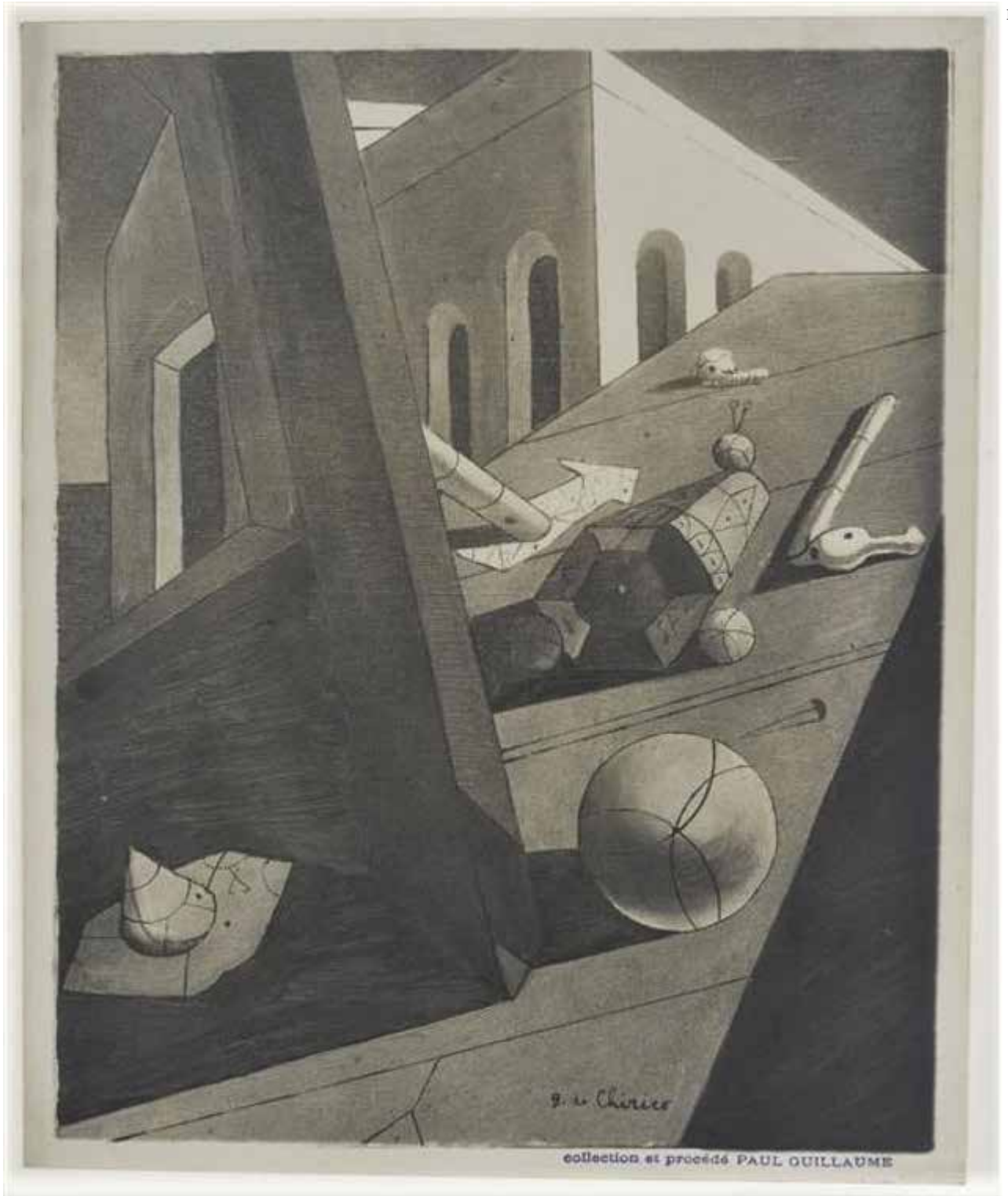
D



E

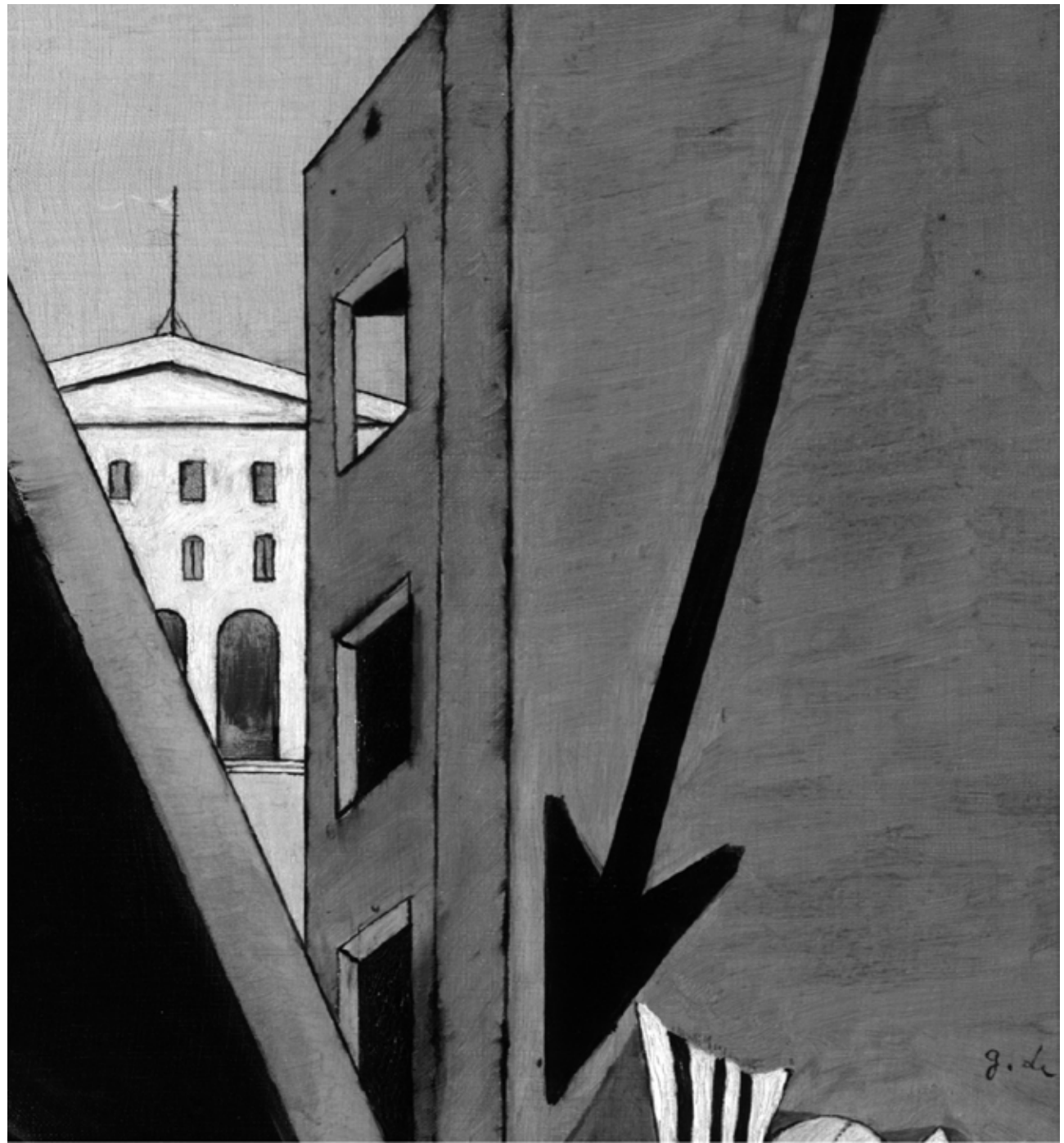


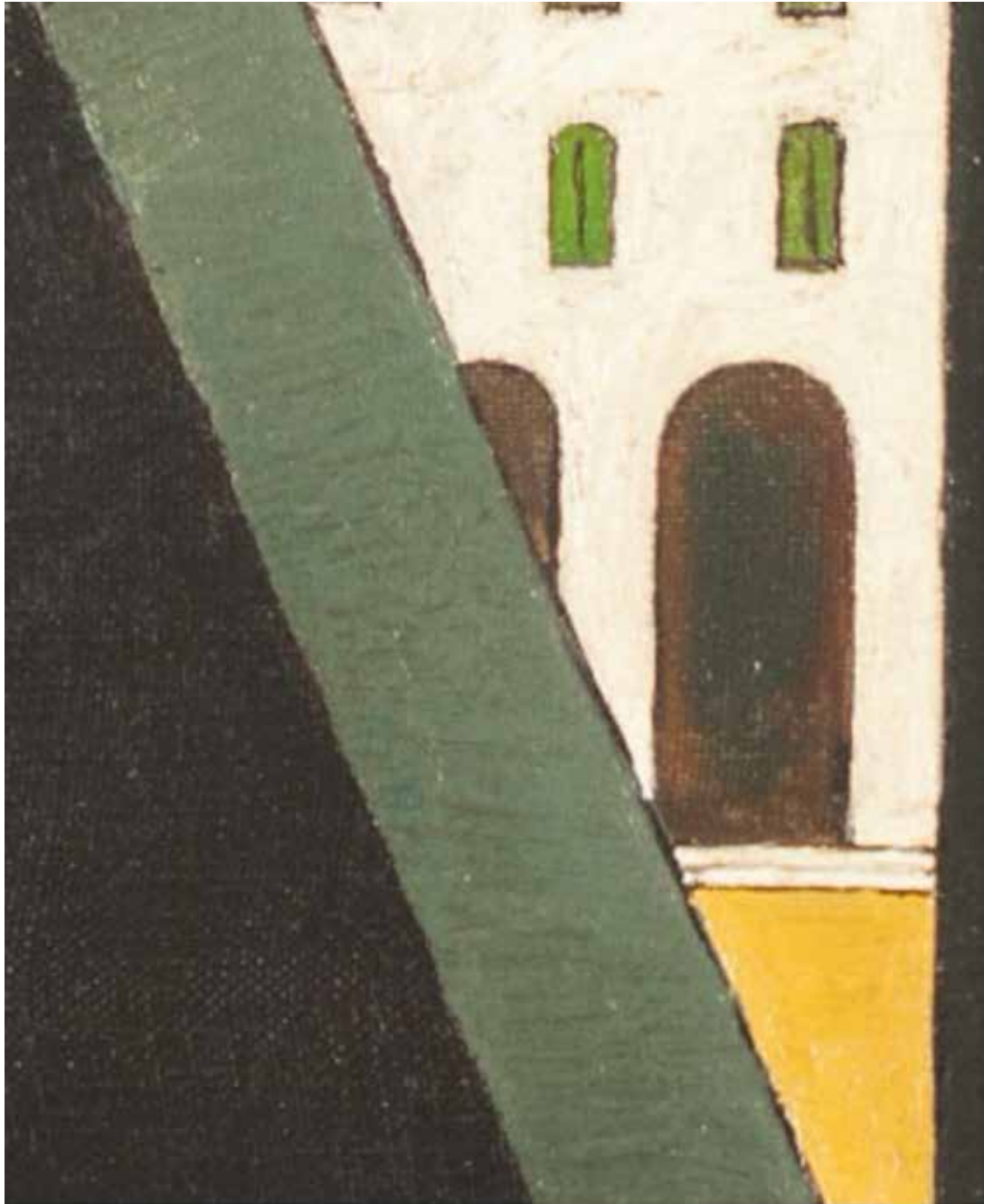
Un ulteriore riscontro tecnico e stilistico è stato fatto confrontando un forte ingrandimento della più antica fotografia originale esistente del coevo dipinto *Le mauvais génie d'un roi*, 1914, 61 x 50,2 cm, conservato al MoMA di New York, con la riflettografia infrarossa della nostra composizione e con un particolare a colori fortemente ingrandito. Si noti che si tratta non solo di due quadri perfettamente coevi e della stessa misura (12 punti figura), ma anche di due composizioni molto simili, caratterizzate dalla quinta obliqua centrale. La foto di *Le mauvais génie d'un roi* proviene dagli album originali dell'archivio fotografico di Paul Guillaume, risale al 1916 ed è conservata al Musée Picasso. La riproduciamo per intero (vedi figura F, CR, I, 4, 03). Nelle pagine successive riproduciamo invece (figura G), un particolare molto ingrandito della parte centrale del quadro del MoMA come risulta dalla vecchia fotografia, con la quinta obliqua e la zona in ombra, e un particolare della parte centrale di *Composizione metafisica con freccia* in riflettografia infrarossa (figura H), in modo da evidenziare che l'andamento orizzontale delle pennellate, stese con pennello duro di setola, è perfettamente identico nelle due opere, e che, fatte le debite proporzioni, le pennellate visibili per intero e non parzialmente cancellate da altre sovrapposte risultano mediamente lunghe tra i 53 e i 62 mm, cosa particolarmente curiosa per un eventuale falsario. Altro raffronto molto significativo è costituito dall'andamento orizzontale delle pennellate che costruiscono il bordo in luce della quinta obliqua, rossa nel primo quadro e verde marcio nel secondo (figura I). Si tratta di una pennellata orizzontale e corta perfettamente identica nei due dipinti, mentre per un falsario o imitatore sarebbe stata più naturale e facile una pennellata lunga e verticale dall'alto in basso.



G









Raggi x con telaio contrastato; circa 2 cm del bordo sinistro e destro non sono compresi per motivi tecnici

L'incauta affermazione del consigliere della Fondazione de Chirico prof. Fabio Benzi, secondo il quale il quadro sarebbe un "non finito" di de Chirico poi "radicalmente ridipinto e contraffatto", è "radicalmente" smentita dall'indagine radiografica e dalla riflettografia infrarossa a 1700nm, tanto da domandarsi come possa una persona responsabile fare un'affermazione del genere senza aver mai visto il quadro di persona e senza aver disposto alcuna indagine in merito.





Ripresa in fluorescenza raggi ultra violetti

L'osservazione del dipinto sotto raggi ultra violetti permette infatti di controllare l'omogeneità cronologica della stesura pittorica, in quanto le parti di stesura più recente risultano ai raggi sensibilmente più scure. In questo caso abbiamo conferma che l'intero dipinto (compresa la firma) è stato realizzato in un'unica e coeva stesura pittorica. Le parti che risultano scure

non a causa dei pigmenti usati (la freccia, le ombre ecc.) sono solo millimetriche aree di restauro già rilevate in riflettografia (Radelet, p. 5). Le gocce biancastre in basso a sinistra sono tracce di colature e accumuli della vernice che ricopre l'intera superficie.

Le indagini diagnostiche non invasive – indagini XRF (fluorescenza a raggi X), eseguite su 6 punti, e le riprese in falso colore – hanno fornito elementi utili all'individuazione dei pigmenti usati.

I bianchi risultano essere bianco di zinco e bianco di piombo, quest'ultimo riconducibile in parte anche alla preparazione sottostante, come normale trattandosi con tutta probabilità di una tela 12 punti figura di preparazione industriale a base di bianco di piombo.

I blu sembrano essere costituiti, come evidenziato dall'indagine riflettografica, da blu di Prussia mescolato prevalentemente con bianco di piombo e con tracce di un verde a base di rame e arsenico, forse verde di Scheele, che si trova ampiamente anche nel cielo in mescolanza con bianco di piombo e zinco.

Anche i pigmenti gialli e rosso arancio sono del tutto compatibili con l'epoca del quadro in quanto si è rilevata la presenza di cromo e zinco, riconducibili all'utilizzo di un giallo di zinco (a base di cromo e zinco) oppure di un giallo di cromo miscelato con un bianco di zinco.

Una nota particolare deve riguardare il pigmento verde: anche l'analisi del verde costitutivo del cielo nel già citato dipinto del 1915 della Menil Collection ha evidenziato, e ringraziamo della comunicazione le dottoresse Corina E. Rogge e Desirae Dijkema, un'analoga commistione di verde di rame e arsenico e bianco di piombo, e da altre osservazioni in corso di verifica sembra che i verdi all'arsenico siano stati tra i preferiti da de Chirico negli anni Dieci. Tutti i pigmenti sono quindi coerenti con l'epoca e con quanto sappiamo finora della tavolozza del maestro nel periodo metafisico.

Poiché le indagini atte a stabilire, sia nel nostro caso sia in quello del quadro di Houston, se nell'ampia gamma dei verdi composti con rame e arsenico (verde di Parigi, verde di Scheele, verde di Schweinfurt ecc.) si possa identificare con certezza un uso del verde di Scheele piuttosto che di un altro composto all'arsenico sono più complesse di quelle finora svolte, i consulenti tecnici componenti la sezione indagini diagnostiche hanno deciso di orientare in questo senso una parte delle future ricerche. Questi verdi, infatti, in uso fin dalla fine del '700 per la loro brillantezza e resistenza furono tolti dai cataloghi delle principali case produttrici attorno al 1935 per la loro alta tossicità e sostituiti da nuovi prodotti di sintesi chimica. Costituiscono quindi, in una banca dati sui materiali usati da de Chirico, importanti marcatori cronologici *ante quem*.

### *Conclusioni*

Visto l'esito dell'esame storico e documentario nonché i risultati dell'esame diretto del dipinto, dei confronti fotografici, e l'esito delle analisi diagnostiche effettuate dal laboratorio Thierry Radelet, rilette e confermate dalla consulente tecnica Prof.ssa Barbara Ferriani, si dichiara di ritenere autentico di Giorgio de Chirico, e ascrivibile alla metà del 1914, il dipinto esaminato *Composizione metafisica con freccia*, olio su tela, 61 x 50 cm, firmato e datato a destra verso il basso "G. de Chirico". Il dipinto sarà incluso nel volume I, fascicolo 4, del *Catalogo Ragionato dell'Opera di Giorgio de Chirico (1908-1943)* la cui uscita è prevista entro il 2021.

# La métaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan\*

## Prémices

En mai 1915, Giorgio de Chirico et son frère Alberto Savinio quittent Paris pour Ferrara. Le peintre italien travaillait alors dans un atelier au 9 rue Campagne-Première, une résidence d'artistes située au cœur de Montparnasse. Au moment du départ, Chirico laisse dans son atelier un groupe de tableaux qu'il avait réalisés entre 1912 et début 1915 et qu'il ne se souciera pas de récupérer pendant plus de cinq ans. Pendant les années de la guerre, Chirico réduit en effet progressivement ses rapports avec la capitale française, notamment avec son premier marchand, Paul Guillaume, et essaie de s'imposer sur la scène italienne avec les nouvelles recherches conduites à Ferrara avec Carlo Carrà<sup>1</sup>.

Les trois expositions organisées suite à la fin du conflit montrent par contre que la critique italienne ne semble pas apprécier le travail du peintre<sup>2</sup>. Ce dernier, ne pouvant plus compter sur la rente familiale sur laquelle lui, sa mère et son frère s'étaient appuyés auparavant, se retrouve en graves difficultés financières et décide donc de chercher à rétablir des contacts avec le milieu parisien. L'intérêt

renouvelé pour les tableaux presque oubliés dans son ancien atelier peut être considéré comme partie intégrante de cette nouvelle tentative de rapprochement au contexte français. Ce groupe d'œuvres, que Chirico essaie de vendre à distance vers la fin de 1921, fait l'objet d'un des épisodes les plus controversés de l'histoire de la peinture métaphysique, qui deviendra une vraie "affaire", évoquée et romancée à plusieurs reprises dans les années suivantes.

Comme on le verra, les tableaux en question – encore aujourd'hui difficiles à identifier – seront en effet acquis par les alors membres du groupe dadaïste parisien - et futurs surréalistes – grâce à l'intermédiaire de Jean Paulhan. De Chirico, au centre de cette opération, niera par la suite son implication et accusera les surréalistes d'avoir spéculé sur ces œuvres métaphysiques achetées à petits prix en 1921. L'épineuse question des rapports entre Giorgio de Chirico et les surréalistes<sup>3</sup> commence donc déjà à cette date et la vente de ces tableaux métaphysiques en est sans doute un des épisodes fondateurs; ce qui pose des questions aussi

---

Il presente saggio di Alice Ensabella è uscito insieme a quello di Gerd Roos e Martin Weidlich, *Giorgio de Chirico et la "bande Breton" 1918-1928*, sul n. 177-180, 2020 della rivista "Ligeia". Ci fa piacere riproporlo invariato ai nostri lettori perché chiarisce finalmente un punto fondamentale che riguarda le origini della rottura tra de Chirico e il gruppo surrealista più vicino a Breton. [P.B.]

\* Ce texte présente les résultats de recherches conduites pendant les dernières années avec Gerd Roos, que je remercie grandement pour les échanges et les précieuses informations fournies. Je tiens à remercier aussi Paolo Baldacci, pour ses commentaires et ses suggestions toujours éclairantes. Sans leur aide, ce travail n'aurait pas pu être possible.

1. Cf. *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardia*, catalogue de l'exposition (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 février 2016), sous la direction de Paolo Baldacci et Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015.

2. Les expositions en question sont les suivantes: *Mostra d'arte indipendente* à la Galleria dell'Epoca de Rome (mai-juin 1918); la première personnelle du peintre à la Casa d'arte Bragaglia de Rome (février 1919), où Chirico recevra les célèbres critiques de la part de Roberto Longhi; enfin, l'exposition à la Galleria Arte de Milan (janvier-février 1921). Sur ce sujet, cf. Luca Pietro Nicoletti, *La ricezione di de Chirico tra il 1918 e il 1922 in Origini e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922* (Actes du colloque, Milano, Palazzo Greppi, 28-29 octobre 2010), Scalpendi, Milano 2011, pp. 143-158.

3. Au sujet des rapports entre de Chirico et les surréalistes, cf. Gerd Roos, Martin Weidlich, *Giorgio de Chirico et la "bande Breton" 1918-1928*, "Ligeia, dossiers sur l'art", année XXXIII, janvier-juin 2020, n. 177-180, 2020, pp. 83-144.

sur les enjeux de cette transaction et sur l'histoire économique de la peinture métaphysique, pour laquelle les surréalistes ont certainement joué un rôle de premier plan<sup>4</sup>. Encore entourée de mystère, l'affaire Paulhan est loin d'être expliquée. Dans ce texte, nous essayerons d'en décrire le contexte, de présenter les relations entre les personnages impliqués, d'en établir la chronologie la plus précise possible avec les informations repérées jusqu'à présent et d'en décrire les conséquences sur la circulation et le succès du Chirico métaphysique dans le milieu parisien des années Vingt.

### La légende de la vente Paulhan dans l'historiographie

Avant de passer à la reconstitution des faits, il convient de faire le point sur le mythe développé autour de cette vente et de reporter les différentes versions présentées au fil des années par ses protagonistes, ainsi que par d'autres témoins ou chroniqueurs.

Déjà en 1928, à l'occasion de l'exposition *Œuvres anciennes de Georges de Chirico*, organisée à la Galerie Surréaliste du 15 février au 1<sup>er</sup> mars (fig. 1), Waldemar George condamne l'initiative des surréalistes avec ces mots:

Toutes les fois qu'un peintre fait peau neuve, des béotiens, incapables de le suivre, lui reprochent d'avoir abandonné sa manière primitive. Je ne vais pas jusqu'à accuser ces Messieurs de la Galerie Surréaliste d'avoir voulu réaliser un coup de bourse sur Georges de Chirico, dont ils détiennent plusieurs toiles acquises en 1921 et 1922, c'est-à-dire à l'époque où l'artiste vivait en Italie. Je ne les accuse point d'avoir tablé sur la raréfaction susceptible de provoquer une hausse. Je proteste seulement contre une exposition faite contre le gré de l'artiste et accompagnée de commentaires calomnieux<sup>5</sup>.

Les affirmations de Waldemar George expriment sans doute les convictions de Chirico même. L'exposition organisée à la Galerie Surréaliste était en effet une contre-exposition prévue pour créer de la concurrence à celle organisée au même moment à la Galerie de l'Effort



1. *Œuvres anciennes de Georges de Chirico*, catalogue de l'exposition à la Galerie Surréaliste, 15 février-1<sup>er</sup> mars 1928

Moderne de Léonce Rosenberg – deuxième marchand de l'artiste depuis fin 1924 – où étaient exposées ses œuvres les plus récentes<sup>6</sup>. George, critique proche de la galerie et souteneur du classicisme dechirichien, exprime sa désapprobation envers l'attitude des surréalistes qui ne pardonnent pas à Chirico son virage classiciste et qui continuent à prôner l'esthétique métaphysique. Faisant référence aux achats de 1921-1922, il est évident que George – et donc Chirico – pensent, déjà à cette époque, à la vente Paulhan comme à une action spéculative sur son œuvre.

Si dans l'article de Waldemar George on ne parle pas explicitement de la vente, c'est en 1945 dans ses *Memorie della mia vita*<sup>7</sup>, que Chirico nous présente pour la première fois de façon explicite celles que, selon lui, étaient les vraies intentions de la "bande Breton". Il affirme:

4. Sur l'action menée par les surréalistes sur le marché parisien des années Vingt, cf. Alice Ensabella, *L'arte dei frères voyants. Caratteristiche e dinamiche del mercato artistico attorno al movimento surrealista (1919-1930)*, thèse de doctorat sous la direction des professeurs Alain Bonnet et Ilaria Schiaffini, Université de Grenoble, Università di Roma 1-La Sapienza 2017.

5. Waldemar George, *Genèse d'une exposition*, "La Patrie", n. 4753, 22 février 1928, p. 2.

6. *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, sous la direction de Maurizio Fagiolo dell'Arco et Paolo Baldacci, Edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, p. 261.

7. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945.

Avec quelques “surréalistes”, M. André Breton avait acheté au lendemain de la guerre, dans une vente aux enchères, pour une modique somme, un certain nombre des tableaux que j’avais laissés dans un petit atelier de Montparnasse quand, en 1915, j’avais quitté Paris pour l’Italie. Pour récupérer l’argent des termes que je n’étais pas parvenu à lui payer au cours de la période de la guerre, le propriétaire avait vendu mes tableaux et quelques meubles qui étaient restés là; M. Breton et ses acolytes espéraient que je serais resté en Italie, que je serais mort à la guerre, que de toute façon je ne reparaitrais plus sur les bords de la Seine et qu’ainsi ils pourraient tranquillement, et discrètement, se procurer tous mes tableaux se trouvant à Paris, car, par la suite, en plus de ceux mis aux enchères par le propriétaire de mon atelier, les surréalistes achetèrent de mes toiles à d’autres personnes, surtout à Paul Guillaume, l’ami passionné de Derain, qui leur vendit stupidement quelques peintures que je lui avait cédées moi-même entre 1913 et 1915. Les surréalistes espéraient ainsi monopoliser mes peintures métaphysiques qu’ils qualifient naturellement de surréalistes, et, à force de publicité, à coups d’articles et grâce à tout un bluff habilement organisé, refaire ce qu’avant eux d’autres marchands avaient fait avec Cézanne, avec Van Gogh, avec Gauguin, avec le Douanier Rousseau et avec Modigliani, dit “Modi”; bref, pour parler clair: vendre mes tableaux à des prix très élevés et se faire pas mal d’argent.

Ma venue à Paris avec un stock de tableaux nouveaux, mes relations avec des marchands parisiens et mes expositions de tableaux appartenant à un genre de peinture différent de ceux qu’ils possédaient, et dont ils gonflaient la valeur, bouleversaient les plans de la “bande à Breton” et lui coupaient l’herbe sous les pieds. C’est pourquoi les surréalistes décidèrent d’entreprendre, sur une vaste échelle, le boycottage de ma nouvelle production<sup>8</sup>.

L’idée des intentions spéculatives des surréalistes devient de plus en plus forte chez Chirico, qui insiste sur ce point dans d’autres témoignages dans les années suivantes.

Comme on lit par exemple dans la revue allemande “Der Spiegel”, en 1948:

[...] Le peintre furieux raconta que, lorsqu’il avait laissé Paris presque vingt ans auparavant, tout son atelier, y compris les peintures restées à l’intérieur, avait été vendu aux enchères pour une bouchée de pain, et à cette occasion, quelques avides commerçants d’art avaient acquis pratiquement pour un rien ses œuvres “métaphysiques”. Toujours selon le peintre, ces mêmes gens avaient gagné des millions avec ces tableaux, maintenant aspirant de plus à hausser la valeur des œuvres se trouvant dans leur propriété par d’artificieuses manipulations comme la “mostra metafisica” à la Biennale<sup>9</sup>.

Dans cette première version de l’histoire, Chirico parle d’une vente aux enchères organisée par le propriétaire de son appartement pour récupérer les arriérés de loyers de 1915 jusqu’à une date qu’on pourrait situer selon les différentes versions entre 1918 et 1921. L’existence effective de dite vente est douteuse. Aucun catalogue, document, témoignage ou souvenir d’éventuels participants à cet événement n’a en effet été retrouvé. Il semble plutôt que le *pictor optimus* ait inventé cette histoire afin de nuancer – ou cacher – ses responsabilités dans une affaire qui se révéla pour lui un vrai désastre du point de vue économique. Toutefois, l’histoire de l’art validera le mythe basé sur les *Mémoires* du peintre, qui s’enrichira au fil des ans d’une multitude de détails. Nous pouvons le lire par exemple dans le *Dictionnaire du Surréalisme*:

C’est probablement vers 1919 que Breton a acheté *Le Cerveau de l’enfant* (en même temps qu’une autre toile de Chirico, *L’Énigme d’une journée*), lors de la vente aux enchères des tableaux que le peintre a abandonnés dans son atelier parisien de la rue Campagne-Première en 1915<sup>10</sup>.

Mais si la version donnée par Chirico en 1945 ne possède aucune base historique, que s’est-il passé en réalité? Une deuxième version de l’histoire, racontée par un autre des

8. Giorgio de Chirico, *Mémoires*, La Table Ronde, Paris 1965, p. 141.

9. *Ein Maler will fünf Millionen haben. Eine Dame fiel in Ohnmacht*, “Der Spiegel”, n. 31, 31 juillet 1948, p. 25 (je remercie Martin Weidlich et Natacha Wnuk pour la traduction). Les “manipulations” mentionnées dans l’article font référence à la rétrospective *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* organisée en 1948 à la Biennale de Venise. Lors de l’exposition, consacrée à

Giorgio de Chirico, Carlo Carrà et Giorgio Morandi, la douzaine d’œuvres de Chirico exposées avaient été choisies sans l’aval du peintre. Ce dernier, énervé par ce choix arbitraire, décide de porter plainte à la Biennale.

10. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris 1996, p. 136.

protagonistes de l'affaire, commence à mieux éclairer certains points. Le poète italien Giuseppe Ungaretti raconte en effet à son biographe Leone Piccioni vers 1970:

Per un periodo abita nello stesso albergo di Breton. Conosce Jeanne Dupoix e la sposa [...]. In quel '19, Jeanne insegna: abitano in Rue Campagne Première: una sorta di casermone, di falansterio. Ci abita un sacco di gente, tra gli altri Paulhan. [...] Conosce de Chirico e Savinio che vivono a Parigi. De Chirico aveva avuto proprio casa nello stesso casermone di Rue Campagne Première. [...] Così nel ricordo di Ungaretti: "Lì aveva lo studio De Chirico e non pagava l'affitto da molti anni ormai perché era andato in Italia durante la guerra, e durante la guerra lui non poteva pagare l'affitto, ma la guerra era ormai passata da un anno ed il proprietario aveva deciso di riaffittare l'appartamento [...] E allora vedo giù dalla portinaia, accatastati, questi quadri, non del periodo metafisico, ma del periodo precedente, del periodo delle Piazze, quel periodo che oggi è il più caro. Ce n'erano una ventina. La portinaia li voleva vendere al 'mercato delle Pulci', a Porta Portese, insomma. Io dico, 'non si posson vendere: sono i quadri di un mio amico'. Dice: 'Li prenda', e io dico: 'va bene' e li porto in camera mia. Scrivo a De Chirico e lui mi risponde: 'Tienili'. E io dico di no, 'non posso tenerli, li vendo, poi vedo quello che mi danno', De Chirico allora era poverissimo, 'e ti manderò i quattrini che mi daranno'. E li ho venduti. Li ha comprati Breton e della gente che è diventata ricca con quei quadri. Sono quei quadri che oggi sono quasi tutti in America, sono i quadri, del resto, che sono considerati i più importanti dalla critica europea e da quella americana..."<sup>11</sup>.

Depuis ce témoignage, encore assez loin de la vérité historique, nous apprenons que la dispersion des tableaux de Chirico n'a pas eu lieu via une vente aux enchères, mais grâce à

l'intermédiaire d'Ungaretti, qui s'avère un personnage central dans l'aménagement et l'organisation de la vente, étant le lien direct avec les acheteurs, Breton, Éluard et "d'autres gens devenus riches avec ces tableaux"<sup>12</sup>. Ungaretti avait visiblement raconté la même histoire à James Thrall Soby, qui lui rendit visite à Rome en 1949. En effet, dans la monographie de 1955 consacrée à de Chirico, l'historien de l'art américain présente le poète italien en ces termes:

It was he who took charge of the paintings the artist left in his Paris studio on his departure for Italy in 1915 and who helped interest his French friends and colleagues, André Breton and Paul Éluard, in these paintings<sup>13</sup>.

Vers la fin du livre, quand Soby parle des premières années 1920, il revient encore une fois sur cette anecdote et mélange la "version Ungaretti" avec la "version Chirico" de 1945:

Both Breton and Éluard apparently bought in Paris paintings and drawings which de Chirico had left behind in his studio at no. 9 rue Campagne-Première when he departed for Italy in 1915, the sale having been arranged perhaps by the Italian poet, Ungaretti, then a friend both of de Chirico and the avantgarde French writers<sup>14</sup>.

Une troisième version de l'histoire apparaît à deux reprises dans l'œuvre du critique-éditeur Gualtieri di San Lazzaro. En 1948, dans la première édition de *Parigi era viva*, il évoque la rupture entre Chirico et Breton en rajoutant:

al quale il poeta Ungaretti, allo scoppio della guerra del '14, aveva venduto tutti i quadri abbandonati a Parigi dal pittore<sup>15</sup>.

Dans la deuxième édition du même ouvrage, publiée en 1966, Gualtieri di San Lazzaro revient de façon plus

11. Leone Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 81-83. Cette version sera reprise plus brièvement par Ungaretti dans d'autres témoignages et interviews: "De Chirico l'ho conosciuto dopo la guerra ma sono stato forse il primo italiano a conoscere direttamente le sue Piazze, scoperte con stupore da Apollinaire al Salon des Indépendants, che lo portò ai sette cieli: sono quelle Piazze che potei recuperare dalla padrona del falansterio di rue Campagne Première dove abitavo con mia moglie subito dopo la guerra, e poi cedere a Breton che le acquistò. Ne inviai l'importo a de Chirico, in quel momento nella miseria". Cf. Rosalma Salina Borello, *Il miraggio e oltre. Saggi su Ungaretti, De Chirico, Montale, Quasimodo*, Edilazio, Roma 2010, p. 9. Cf. aussi *Legami e Corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, catalogue de l'exposition (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 28 février-29 septembre 2013), sous la direction de Federica Pirani et Gloria Raimondi, Palombi editore, Roma 2013, p. 234.

12. *Ibidem*. Cette version de faits est acceptée et présentée comme historiquement vraie par Jole De Sanna dans sa reconstitution des rapports entre Breton et Chirico. Elle affirme en effet qu'en 1919 (et non en 1921!): "Paul Éluard acquista quadri di de Chirico da Paul Guillaume con l'aiuto di Ungaretti". Jole De Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton: Duel à mort, "Metafisica"*, n. 1-2, décembre 2002, p. 26.

13. James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York 1955, p. 7. Comme on l'apprend dans une lettre d'Ungaretti à Paulhan du 3 novembre 1949, Soby se mettra en contact aussi avec Paulhan. Malheureusement, aucun document avec des témoignages à ce sujet n'a été retrouvé dans les archives de l'historien de l'art américain (James Thrall Soby papers, MoMA, New York).

14. *Ivi*, p. 160.

15. Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, Garzanti, Milano 1948, p. 66.

précise sur la question. En parlant toujours de la querelle entre Chirico et les surréalistes, il affirme :

[...] soprattutto con Breton, che aveva acquistato da Jean Paulhan una parte dei quadri abbandonati dal pittore nel triste atelier della rue Campagne-Première, allo scoppio della guerra, nell'agosto del 1914 (Paulhan aveva conservato qualche quadro e il modello in gesso della statuette che figurava in quasi tutti i "ricordi d'Italia")<sup>16</sup>.

C'est seulement dans cette dernière version qu'apparaît enfin l'autre acteur clé de cette histoire, Jean Paulhan. Breton, qui, dans les souvenirs de l'éditeur, se porte acheteur non pas des tous les tableaux mais d'une partie seulement, ne les achète pas d'Ungaretti, mais de son ami Jean Paulhan. On s'approche, enfin, de la vérité historique.

### Le contexte de la vente: les dadaïstes parisiens, la découverte de la métaphysique et la rue Campagne-Première

Comment se sont donc réellement passés les choses ?

Comme anticipé précédemment, la vente de ces tableaux se justifie par des contraintes liées à l'atelier de Chirico rue Campagne-Première, mais elle relève aussi de l'intérêt renouvelé de l'artiste pour la promotion et la diffusion de son œuvre à Paris en raison de ses difficultés financières. Suite à l'insuccès de ses expositions italiennes, l'artiste, au courant de l'intérêt naissant de la "bande Breton" pour son travail, essaie d'en profiter pour relancer son œuvre.

André Breton exprime son intérêt pour l'œuvre de l'artiste italien pour la première fois déjà en 1919, comme nous pouvons le lire dans la première célèbre lettre qu'il envoie à Tristan Tzara le 22 janvier 1919 : "[...] je suis très sensible à

l'art de Chirico"<sup>17</sup>. Découverte chez Guillaume Apollinaire, la peinture de Chirico était disponible et visible aussi dans la galerie de Paul Guillaume<sup>18</sup>, où Breton eut sa célèbre épiphanie face à *Le Cerveau de l'enfant*, tableau qu'il achètera en effet chez Guillaume entre mars 1921 et février 1922<sup>19</sup>. Breton, bien que fortement impliqué dans l'activité littéraire, s'intéresse très tôt à l'art moderne et commence à collectionner les œuvres des artistes émergents qui font partie de son entourage<sup>20</sup>. Paul Éluard, avec Breton le plus grand collectionneur du groupe surréaliste et, en particulier, un des plus impressionnants propriétaires d'art métaphysique<sup>21</sup>, rencontre Breton et intègre le groupe "Littérature" en mars 1919<sup>22</sup>. Son activité de collectionneur démarre de façon plus tardive par rapport à Breton, mais pas avec moins de ferveur. Vu les moyens décidément supérieurs dont il disposait par rapport à son ami, Éluard en très peu de temps rattrapera le "temps perdu" en rassemblant une impressionnante collection d'art moderne<sup>23</sup>. Max Ernst et Giorgio de Chirico sont sans doute les deux grands favoris de sa première collection, au point qu'Éluard décidera de se rendre à Rome pendant l'hiver 1923/1924 avec sa première femme Gala pour rencontrer personnellement l'artiste italien et lui acheter/commander plusieurs œuvres<sup>24</sup>.

C'est dans le cadre de leur activité littéraire que Breton, et ensuite Éluard, font la connaissance de Jean Paulhan. Ceci, depuis 1920 rédacteur de la "Nouvelle Revue Française", dont il deviendra le directeur en 1925, était notamment très proche de la rédaction de "Littérature" et de Breton, avec qui il partageait aussi la passion pour l'art moderne<sup>25</sup>. Paulhan sera non seulement responsable de la rencontre entre Breton et Éluard<sup>26</sup> (fig. 2), mais aussi celui qui traitera la vente des tableaux de Giorgio de Chirico. L'écrivain, après la Première Guerre mondiale, habitait en effet l'immeuble où se trouvait l'atelier abandonné par Chirico, au 9, rue Campagne-Première, lieu qui joue

16. Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva. La capitale dell'arte nel ventesimo secolo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966, p. 65.

17. André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*, Gallimard, Paris 2017, p. 37.

18. Au-delà des œuvres accrochées dans les locaux de la galerie, Breton avait pu voir d'autres tableaux du peintre italien dans deux expositions organisées par Paul Guillaume. La première, *Peintres d'aujourd'hui* (15-23 décembre 1918), la deuxième, l'exposition éphémère organisée au Théâtre du Vieux-Colombier le 3 novembre 1918, où Guillaume présente et commenta quelques œuvres de Chirico.

19. A ce sujet, voir la possible chronologie établie par Roos et Weidlich. Cf. G. Roos, M. Weidlich, *Giorgio de Chirico et la "bande Breton" 1918-1928*, cit.

20. Cf. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Fayard, Paris 2005; Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, Paris 1999.

21. Cf. Alice Ensabella, Gerd Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard. Une documentation*, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano, à paraître.

22. M. Polizzotti, *André Breton*, cit., p. 115.

23. Le catalogue de la vente partielle de la collection Éluard le 4 juillet 1924 à l'Hôtel Drouot donne une idée de l'ampleur et de la qualité de sa collection. A ce sujet, cf. Alice Ensabella, *Les surréalistes à Drouot. Présences surréalistes aux enchères entre 1919 et 1930*, "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 121, printemps 2017, Roma 2017, pp. 37-46. Ou aussi Ead., *Apparition à la côte du peintre italien Giorgio de Chirico. La vendita della collezione Éluard nel luglio 1924*, "Studi OnLine", année II, n. 4, 1<sup>er</sup> juillet-31 décembre 2015, pp. 39-45.

24. Pour une chronologie du voyage de Paul et Gala Éluard à Rome, ainsi que la liste des œuvres du peintre italien achetées et commandées à cette occasion par le couple, cf. A. Ensabella, G. Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard*, cit.

25. Sur l'activité de collectionneur de Jean Paulhan et les rapports avec des artistes, cf. *Jean Paulhan à travers ses peintres*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand Palais, 1<sup>er</sup> février-15 avril 1974), RMN, Paris 1974.

26. H. Béhar, *André Breton*, cit., p. 91.



2. Jean Paulhan et Paul Éluard (à gauche) au mariage d'Armand Robin, octobre 1941. D.R., Paris, coll. particulière

évidemment un rôle incontournable dans notre histoire. Résidence d'artistes qui comprenait une centaine d'ateliers, elle avait été construite par l'architecte Taberlet avec des matériaux de récupération de l'Exposition Universelle de 1889<sup>27</sup>. Les ateliers étaient loués à des prix accessibles à des artistes avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Le bâtiment accueillit plusieurs parmi les plus importantes personnalités du milieu artistique et intellectuel de l'époque, devenant un crucial carrefour de rencontres et d'échanges, comme ce fut le cas pour la vente des tableaux de Chirico. Outre à Jean Paulhan, y vivait en effet aussi le poète italien Giuseppe Ungaretti. Revenu de la guerre, Ungaretti s'installe à Paris en 1918, où il restera jusqu'en août 1921. Pendant un certain temps de sa permanence à Paris (plus précisément entre février 1919 et janvier 1920), Ungaretti travaille comme correspondant pour la revue "Il Popolo d'Italia", dirigée par Benito Mussolini. C'est donc certainement à ce moment – comme il l'évoque dans ses souvenirs<sup>28</sup> – qu'il fait la connaissance de Jean Paulhan et, il semble, grâce à leur déjà partagée passion pour Chirico. Dans l'introduction à la correspondance entre les deux, nous lisons :

Or, voilà que cet homme qui 'avait besoin d'amour' rencontre Paulhan, sans doute à la Galerie Paul

Guillaume qui exposait en permanence des tableaux de Chirico. Saisissant l'occasion de leur commune passion pour le peintre italien, Ungaretti proposa aussitôt à Paulhan un rendez-vous<sup>29</sup>.

Les circonstances de cette rencontre pourraient trouver une confirmation dans la première lettre connue qu'Ungaretti adresse à Paulhan début 1921, où il dit : "Je loue ce hasard qui m'a permis de vous rencontrer, vous guidant vers les calmes fantaisies de De Chirico"<sup>30</sup>.

À Paris Ungaretti fréquente de façon assidue aussi le milieu dadaïste. Tzara parle à Breton de ses écrits déjà à la fin 1919<sup>31</sup> et d'après plusieurs correspondances de l'époque, on sait qu'ils se fréquentaient<sup>32</sup>.

Ce n'est donc certainement pas par hasard que Giorgio de Chirico – qui ne connaissait pas encore personnellement les dadaïstes – décide de s'adresser à Ungaretti pour organiser la vente des tableaux demeurant rue de Campagne- Première. Ce dernier non seulement avait vécu dans le même endroit et connaissait des voisins qui pouvaient s'occuper de la chose, mais un de ces voisins, Jean Paulhan, avait des relations directes avec ses potentiels acheteurs (fig. 3). Il est à ce point évident que Chirico se trouve à la tête de cette opération bien réfléchie, ce qui confirme encore une fois que des années plus tard,

27. Les informations proviennent du panneau explicatif de la Ville de Paris situé en face de l'immeuble.

28. Cf. note n. 11.

29. Luciano Rebay, *Préface* in Jacqueline Paulhan, Luciano Rebay, Jean Charles Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti. 1921-1968*, NRF Gallimard, Paris 1989, p. 13.

30. Ivi, p. 29.

31. Dans la lettre que Tzara envoie à Breton le 16 décembre 1919, il parle

d'un long article d'Alberto Savinio sur Dada paru dans "Il Popolo d'Italia", auquel aurait participé aussi Ungaretti. Tzara dénonce durement les critiques de Savinio et semble accuser aussi Ungaretti d'avoir des idées proches de celles du frère de Chirico. Cf. A. Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia*, cit., p. 77.

32. J. Paulhan, L. Rebay, J. C. Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti. 1921-1968*, cit., p. 30; A. Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia*, cit., p. 79.





3. Max Ernst, *Au Rendez-vous de amis*, 1922, huile sur toile, 130 x 195 cm, Cologne, Musée Ludwig

avec l'invention de la vente aux enchères organisée par le propriétaire de l'atelier, il cherchera à dissimuler ses responsabilités et son rôle dans la dispersion de ce groupe de chefs-d'œuvre.

### Une possible reconstitution chronologique des faits

Bien que peu d'informations aient été retrouvées sur le déroulement de cette vente, quelque document peut nous aider à établir une possible chronologie.

Dans une lettre datée "fin 1921" par les auteurs de l'édition de la correspondance entre Ungaretti et Paulhan<sup>33</sup>, Ungaretti écrit à son ami:

De Chirico vous demande de lui faire un très grand plaisir. Il aurait besoin d'argent et il serait disposé à céder les tableaux que vous possédez de lui, pour un millier de francs en tout. Je crois que nos amis Breton, Aragon, Soupault (peut-être Gide) et autres seraient disposés à en prendre. L'un de ces tableaux vous reviendrait, naturellement, à titre gracieux<sup>34</sup>.

Cette lettre fut très probablement envoyée par Ungaretti peu après son retour à Rome, non pas en fin d'année, mais entre fin août et début septembre 1921<sup>35</sup>. Ungaretti, qui dit dans son témoignage avoir récupéré les tableaux de Chirico dans son ancien atelier<sup>36</sup>, avait donc probablement déjà stocké les tableaux dans une cave, dans son studio ou dans le studio de Paulhan<sup>37</sup> avant son départ. Suite à cette lettre, Paulhan prend rapidement contact avec ses amis dadaïstes pour les informer de la possibilité d'acheter les tableaux en question, notamment avec les deux les plus intéressés à l'œuvre de Chirico, Breton et Éluard. Ce fait serait confirmé par une lettre d'Éluard à Paulhan du 8 septembre de la même année, où le poète écrit à son ami: "Il paraît que tu vis sur une légende. Ecris-moi, je trouverai bien le moyen d'aller te voir"<sup>38</sup>.

La "légende" à laquelle Éluard fait référence est probablement le groupe de tableaux métaphysiques dont Paulhan est en train d'organiser la vente. Dans la même lettre, Éluard demande à son ami l'adresse d'Ungaretti en Italie, peut-être pour avoir d'avantage d'informations sur les œuvres. Le 20 septembre Éluard écrit à nouveau à Paulhan en parlant encore de la légende mentionnée dessus: "Je reviens à Paris vendredi prochain. Nous irons te voir surement au début de la

33. La lettre est reproduite en forme intégrale dans: J. Paulhan, L. Rebay, J. C. Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 31-33.

34. *Ivi*, p. 33.

35. Les auteurs de l'édition de la correspondance entre Paulhan et Ungaretti affirment à plusieurs reprises qu'Ungaretti rentre en Italie fin 1921 (sans pour autant citer les sources de cette information). Plusieurs biographies du poète italien situent le déménagement à Rome d'Ungaretti, de façon générale en 1921, sans indiquer une période plus précise. Les lettres d'Éluard – citées par la suite – montrent par contre que le poète italien aurait déjà fait retour dans son pays pendant l'été, entre la fin du mois d'août et le début du mois de septembre (je

remercie Riccardo Lestini pour son aide dans les recherches sur ce point).

36. Cf. note n. 11.

37. Cette hypothèse est soutenue par les éditeurs de la correspondance entre Ungaretti et Paulhan. Dans la note "e" à la lettre n. 4, on lit: "Ce fut G.U. qui pensa à mettre les toiles de Chirico, mobilisé en Italie, à l'abri chez Jean Paulhan". J. Paulhan, L. Rebay, J. C. Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 35.

38. Odile Felgine et Claude-Pierre Pérez, *Paul Éluard & Jean Paulhan. Correspondance, 1919-1944. "Peut-on changer sans revenir à l'ancien? Changer en avant?"*, Éditions Claire Paulhan, Paris 2003, p. 101.

semaine prochaine. Oui, je serais aussi curieux que toi de connaître cette légende”<sup>39</sup>.

Dans une lettre successive, datée par les éditeurs “octobre 1921”, mais datable entre la moitié du mois et le 4 novembre<sup>40</sup>, Éluard informe Paulhan d’avoir écrit à Ungaretti et rajoute: “Si tu savais comme nous sommes contents du grand Corici [Chirico] que tu me promets”.<sup>41</sup>

La vente aurait donc pu avoir lieu entre fin octobre et fin novembre 1921. Le fait que Breton décide exactement à ce moment de contacter pour la première fois le peintre italien nous le confirme. Bien que la première lettre de Breton à Chirico ne nous soit pas parvenue, nous comprenons par la réponse que Chirico lui adresse le 5 décembre 1921, que Breton lui fit une proposition de prix pour un groupe de tableaux métaphysiques, évidemment disponibles à ce moment-là, à Paris, chez Paulhan:

J’ai reçu votre lettre bien aimable, elle a été pour moi une grande consolation. Je croyais qu’il y avait 3 ou 4 personnes qui voulaient acheter ces toiles mais puisque c’est vous seul j’accepte les 500 frs que vous me proposez et vous prie bien vivement de me les envoyer sitôt qu’il vous sera possible en un chèque sur une banque de Rome; je pourrais, si vous ne tardez pas trop, bénéficier de la différence du change qui en ce moment est assez sensible<sup>42</sup>.

D’après les mots de Chirico, on déduit facilement que Breton s’est engagé à acquérir plusieurs toiles, mais il est impossible de comprendre s’il acheta le groupe entier pour la moitié du prix – les 1000 francs dont Ungaretti parle dans la lettre à Paulhan – ou s’il choisit seulement une partie des tableaux. Il semble en tout cas que l’affaire fut vite conclue et que Breton commença à payer les tableaux à crédit. Dans une

lettre sans date, mais probablement écrite dans la deuxième moitié du mois de décembre, Chirico écrit à Breton:

[...] j’ai reçu hier votre lettre, les 300 fr, votre livre et les revues”<sup>43</sup>. Enfin, quelques semaines plus tard, le 12 janvier 1922, le peintre sollicite le solde du paiement au futur chef du Surréalisme: “Quand vous pourrez m’envoyer les 200 frs vous me ferez bien plaisir”<sup>44</sup>.

### Le “lot” Paulhan: composition et acheteurs. Une tentative d’identification des tableaux<sup>45</sup>

Si les informations retrouvées dans les correspondances des personnages impliqués dans cette affaire nous ont permis de dater la vente au mois de novembre 1921, malheureusement aucune référence précise aux tableaux qui faisaient partie de ce lot n’est évoquée.

Chirico même ne parle jamais du nombre d’œuvres laissées rue Campagne-Première et, quand interpellé sur ce sujet, il reste toujours très évasif<sup>46</sup>. Il n’est donc pas possible d’affirmer avec certitude combien et quels tableaux ont été achetés chez Paulhan, ni qui en étaient les acquéreurs. Les lettres envoyées par exemple par Éluard à Paulhan ne confirment à aucun moment que quelconque achat ait été conclu. Seuls les achats faits par Breton demeurent certains. Dans les textes cités précédemment, il est d’ailleurs présenté comme le principal acquéreur des tableaux en question. Éluard et “d’autres gens” ne sont pas toujours mentionnés.

Il est donc tout-à-fait probable qu’au début Breton ait été le seul acheteur, comme le confirme la lettre envoyée par Chirico en décembre 1921, où le peintre se dit déçu car il pensait que d’autres personnes étaient intéressées à ses œuvres<sup>47</sup>. Comme le disait Waldemar George en 1928, les dadaïstes auraient acheté les tableaux métaphysiques “en 1921 et 1922”<sup>48</sup>; il est

39. Ivi, p. 102.

40. Ivi, pp. 102-106. Dans la lettre, Éluard parle de son voyage à Vienne en compagnie d’André et Simone Breton. Nous savons que la rencontre à Vienne avec Sigmund Freud eut lieu le 10 octobre 1921. De plus, le 4 novembre 1921 Paul et Gala partent à Cologne pour rencontrer Max Ernst. Il est donc possible de circonscire la datation de cette lettre entre la moitié du mois d’octobre (date du retour des Éluard de Vienne) et le 3-4 novembre (date de leur départ pour Cologne).

41. Ivi, p. 106. L’erronée transcription “Corici” a donné lieu à ce commentaire a p. 106: “Ce personnage (se c’en est un) n’a pu être identifié”. Suite à vérification de l’orthographe aux Archives Jean Paulhan (IMEC, Caen), qui confirme qu’Éluard écrit “Corici”, et suite aux échanges avec Claire Paulhan, que je remercie, nous pouvons supposer que le poète était en train de parler de Giorgio de Chirico. S’agit-il d’une faute ou d’un jeu de mots fait par Éluard? Difficile à établir. Mais la référence à la “légende” dans les lettres précédentes et les références à Ungaretti, semblent pouvoir confirmer cette hypothèse.

42. Jole De Sanna, *Giorgio de Chirico: lettres à André et Simone Breton*, “Metafisica”, n. 1-2, 2002, p. 112.

43. La lettre n’est pas présente dans la correspondance éditée par De Sanna, 2002. Cette lettre a été récemment retrouvée et publiée dans: Alice Ensabella, *La versione originale della lettera di de Chirico a Breton pubblicata su “Littérature” il 1 marzo 1922. Note al carteggio tra Giorgio de Chirico e André Breton*, “Studi OnLine”, anno I, n. 2, 1<sup>er</sup> juillet-31 décembre 2014, pp. 26-34.

44. J. De Sanna, *Giorgio de Chirico: lettres à André et Simone Breton*, cit., p. 116.

45. Cf. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919. La métaphysique*, Flammarion, Paris 1997. On trouve ici le premier effort de reconstitution de ce groupe de tableaux.

46. A l’occasion d’un entretien en 1970 avec la journaliste Luisa Spagnoli, qui insiste sur ce point, Chirico ne semble pas vouloir répondre à la question: “Maestro, quanti erano i quadri che lascio a Parigi prima della guerra?” “Mica tanti” “Si ricorda quanti?” “Alcuni, non tanti” “Ma quanti all’incirca, maestro?” “Mica tanti”. Luisa Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi & C., Milano 1971, p. 87.

47. Cf. note n. 40.

48. Cf. note n. 6.

donc possible qu'Éluard et les autres aient achetés d'autres tableaux du "lot Paulhan" pendant les mois suivants.

Une autre possibilité serait que Breton ait acquis la totalité du lot et revendu certains tableaux à son entourage par la suite. Ces opérations n'étaient pas insolites chez le poète, qui travaillait à l'époque comme conseiller artistique pour Jacques Doucet et qui faisait notamment du courtage pour plusieurs acteurs du marché parisien<sup>49</sup>. Exactement en novembre 1921, il avait par exemple acheté un groupe remarquable d'œuvres cubistes en association avec Philippe Soupault lors de la deuxième vente aux enchères de la collection Kahnweiler<sup>50</sup>. Ces œuvres seront revendues en 1923 pour 2 à 3 fois les prix d'achats<sup>51</sup>. Malheureusement, aucune source ou témoignage ne nous confirme que Breton ait revendu des œuvres de Chirico à ses amis; celle-ci reste donc seulement une hypothèse.

Pour ce qu'il est de l'identification des œuvres vendues par l'intermédiaire de Paulhan, la question est complexe et nécessite l'établissement de critères d'inclusion. Partons par le cas d'un tableau célèbre, probablement appartenant au lot, *L'Énigme d'une journée*, chef-d'œuvre de 1914, ayant appartenu à Éluard, qu'il le donna par la suite à Breton. En 1955, Alain Jouffroy écrit:

"Le Cerveau de l'enfant" est l'un des plus beaux tableaux de Chirico. André Breton regrette d'avoir été obligé de se séparer de "L'Énigme d'une journée" (1914) qu'il possédait également. Ces deux œuvres faisaient partie du lot que Chirico avait laissé dans son atelier parisien, à son retour en Italie en moment de la guerre<sup>52</sup>.

André Breton est sans doute la source des affirmations de Jouffroy. Elles sont certainement erronées pour *Le Cerveau de l'enfant* – comme on l'a déjà évoqué, acheté par Breton chez Paul Guillaume en 1921 –, mais elles sont probablement

correctes pour *L'Énigme d'une journée*. Ce dernier tableau possède en effet les trois critères nécessaires et indispensables pour appartenir au "lot Paulhan": l'œuvre a été peinte avant mai 1915, date du retour de Chirico en Italie; elle ne fait pas partie de l'ensemble d'œuvres anciennes qui étaient à disposition de l'artiste en Italie vers 1920 et elle ne figure à aucun moment comme propriété de Paul Guillaume.

Considérant ces trois caractéristiques et étudiant les provenances des œuvres métaphysiques, 18 tableaux pourraient avoir fait partie du groupe d'œuvres laissées par Chirico dans son atelier<sup>53</sup>. L'argument ne marche évidemment pas dans le sens inverse: le fait qu'un tableau possède ces trois caractéristiques ne représente pas une preuve de son appartenance au "lot Paulhan".

Voici donc la liste des tableaux susceptibles d'avoir fait partie de ce groupe<sup>54</sup>.

*Piazza con Arianna*, 1913, puis coll. Jean Paulhan [Baldacci, 32];

*La statue silencieuse*, 1913, puis coll. Jean Paulhan [Baldacci, 34];

*Melanconia*, 1912, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 21];

*Nu (aux cheveux noirs)*, 1913, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 27];

*Mélancolie d'un après-midi*, 1913, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 42];

*L'angoisse du départ*, 1913, puis coll. Bernard Poissonnier [Baldacci, 45];

*La gare Montparnasse*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 49];

*L'énigme d'une journée (I)*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 50];

*Composizione metafisica [Portrait de l'artiste]*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 61];

*Natura morta. Torino 1888*, 1914, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 62];

49. Cf. A. Ensabella, *L'arte dei frères voyants*, cit.

50. Pour la liste complète de tableaux achetés à cette occasion par Breton, cf. André Breton, *La beauté convulsive*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, 25 avril-26 août 1991), Éditions du Centre Pompidou, Paris 1991, p. 107. Simone Breton, dans une lettre à sa cousine Denise Lévy de juillet 1922, dit à propos de ces tableaux: "Maintenant pour les tableaux, je voudrais vraiment te donner les deux si cela te fait plaisir. Mais il faut que j'en parle à André, je ne sais pas si c'est possible. Tu sais, nous sommes associés avec Soupault". Georgiana Colvile, *Simone Breton. Lettres à Denise Lévy, 1924-1975*, Éditions Joelle Losfeld - Gallimard, Paris 2005, p. 104.

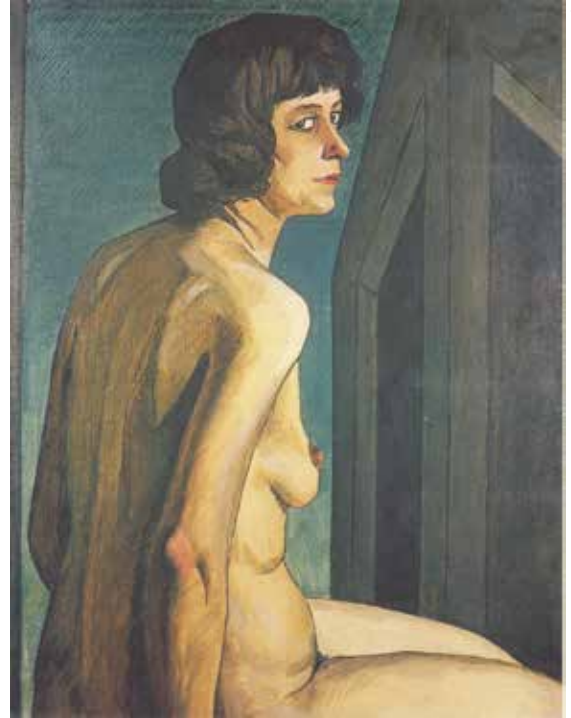
51. Nous apprenons la vente et les prix d'une partie de ces tableaux cubistes par Breton même. Il écrit en effet à Simone le 18 mars 1923: "T'ai je dit que Marius de Zayas s'occupe de placer en Amérique quelques-uns de nos tableaux: les trois grands Braque que je lui fais respectivement 3 000 (nat. morte), 2 500 (homme à la guitare), 2 000 (paysage), Iturrino 8 000 et la nature morte de Picasso au marc de Bourgogne 2 500". Jean-Michel Goutier,

André Breton, *Lettres à Simone Kahn, 1920-1960*, Gallimard, Paris 2016, p. 186.

52. Alain Jouffroy, *La collection André Breton*, "L'Œil – Revue d'art mensuelle", n. 10, octobre 1955, p. 39. Ce passage du texte de Jouffroy est évidemment une des sources de Clébert, cité plus haut (cf. note n. 10). Ce qui confirme encore à quel point le mythe de vente aux enchères créé par Chirico finit, au fil des années, par devenir un fait présenté comme scientifique.

53. Il est possible que le chiffre exact des tableaux soit un peu inférieur, vu que certains de ces tableaux circulaient vers 1920 avec des titres différents de ceux utilisés aujourd'hui. C'est pour cette raison qu'actuellement il n'est pas possible d'identifier tous les tableaux qui sont passés dans la galerie de Paul Guillaume.

54. Je remercie à nouveau Paolo Baldacci et Gerd Roos pour leur aide dans l'établissement de cette liste. À côté de chaque tableau l'indication "puis coll." indique le premier propriétaire connu de l'œuvre. L'indication "[Baldacci]" suivie par un numéro, fait référence au numéro correspondant dans le catalogue raisonné. Cf. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919*, cit.



- 4. *Piazza con Arianna*, 1913, puis coll. Jean Paulhan [Baldacci, 32]
- 5. *La statue silencieuse*, 1913, puis coll. Jean Paulhan [Baldacci, 34]
- 6. *Melanconia*, 1912, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 21]
- 7. *Nu (aux cheveux noirs)*, 1913, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 27]
- 8. *Mélancolie d'un après-midi*, 1913, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 42]

9



10

9. *L'angoisse du départ*, 1913, puis coll. Bernard Poissonnier [Baldacci, 45]

10. *La gare Montparnasse*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 49]

11. *L'énigme d'une journée (I)*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 50]

12. *Composizione metafisica [Portrait de l'artiste]*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 61]

11



12

13



15

14



16

13. *Natura morta*. Torino 1888, 1914, puis coll. René Gaffé [Baldacci, 62]

14. *Composizione metafisica*, 1914, puis coll. Gautier-Vignal (?) [Baldacci, 67]

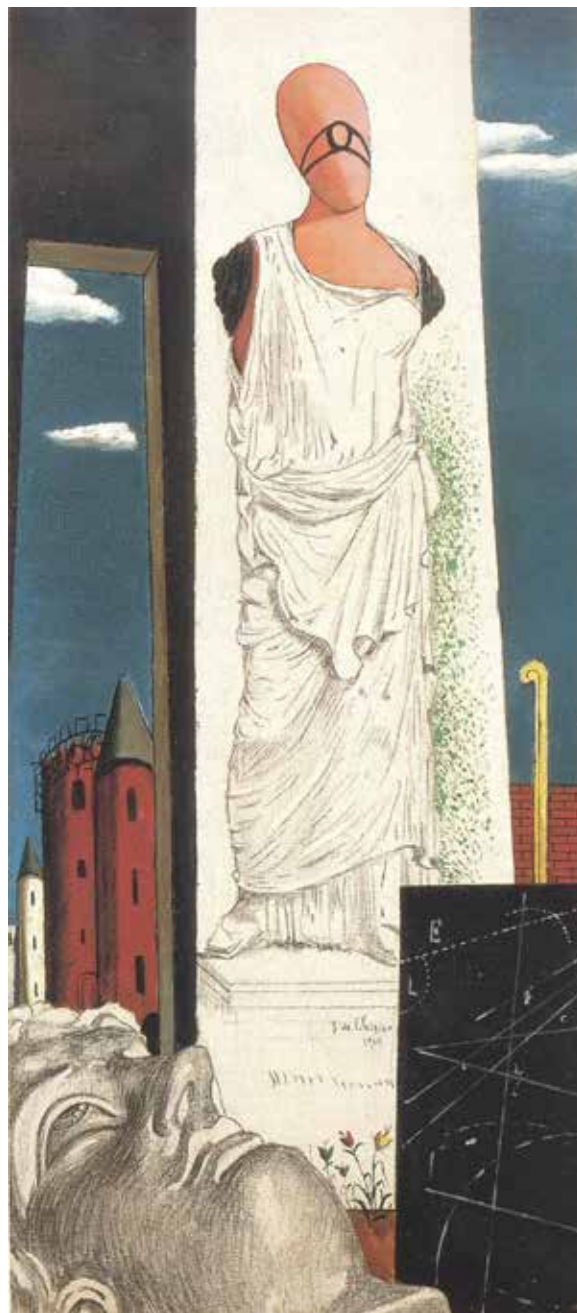
15. *Le printemps*, 1914, puis coll. Colette Jeramac [Baldacci, 69]

16. *Le temple fatal*, 1914, puis coll. Gallatin [Baldacci, 70]

17



18



19



17. *L'arc des échelles noires*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 75]  
18. *Le voyage sans fin*, 1914, puis Jeanne Bucher [Baldacci, 77]  
19. *L'ennemie du poète*, 1914, puis coll. Jean Cocteau [Baldacci, 80]  
20. *Les contrariétés du penseur*, 1915, puis coll. Gordon Onslow-Ford [Baldacci, 84]  
21. *Composizione con due teste di manichino*, 1915, puis coll. Pierre Naville [Baldacci, 89]

20



*Composizione metafisica*, 1914, puis coll. Gautier-Vignal (?) [Baldacci, 67];  
*Le printemps*, 1914, puis coll. Colette Jeramac [Baldacci, 69];  
*Le temple fatal*, 1914, puis coll. Gallatin [Baldacci, 70];  
*L'arc des échelles noires*, 1914, puis coll. Paul Éluard [Baldacci, 75];  
*Le voyage sans fin*, 1914, puis Jeanne Bucher [Baldacci, 77];  
*L'ennemi du poète*, 1914, puis coll. Jean Cocteau [Baldacci, 80];  
*Les contrariétés du penseur*, 1915, puis coll. Gordon Onslow-Ford [Baldacci, 84];  
*Composizione con due teste di manichino*, 1915, puis coll. Pierre Naville [Baldacci, 89].

Parmi ces 18 œuvres, au moins deux faisaient certainement partie du lot. Afin de récompenser ses efforts pour vendre les œuvres de Chirico, Paulhan – selon la lettre d'Ungaretti – aurait en effet dû recevoir une œuvre à titre gracieux. Finalement deux tableaux figureront dans sa collection particulière, dont la présence est documentée

55. Madeline Pampel, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec. Histoire d'un compagnonnage*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2011, p. 70.

56. À partir de 1956, l'artiste dénonça plusieurs fois cette œuvre comme

21



à partir de l'année suivante par le témoignage de Francis Ponge, jeune essayiste et poète:

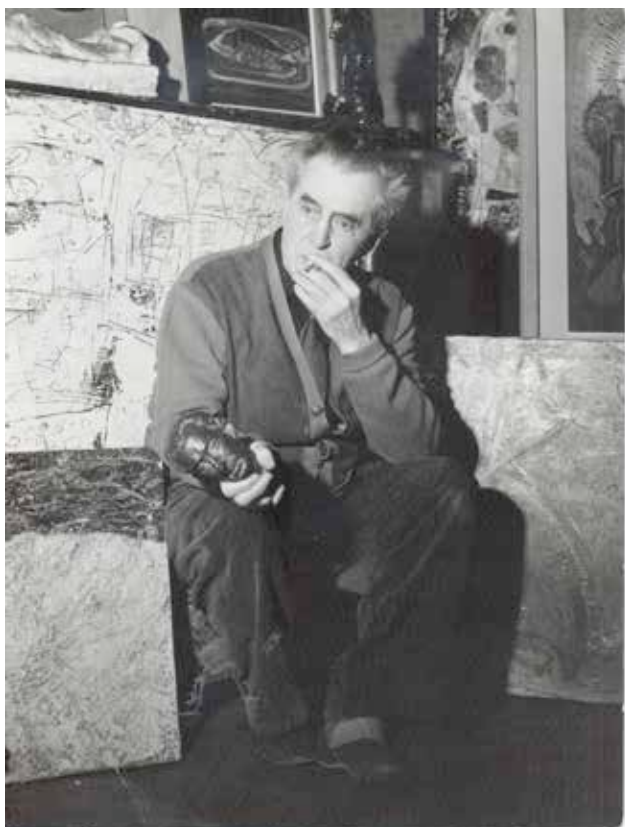
Le 25 mars 1923, il est reçu chez lui, rue Campagne-première, à Montparnasse. Il y remarque des livres de Valéry et Breton, de Groethusen et Alix Guillain. De plus, un papier collé de Braque et 'deux grands paysages métaphysiques' de Chirico attirent son attention<sup>55</sup>.

Ces "deux grands paysages métaphysiques" mentionnés par Ponge, sont *Place avec Ariane*, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York, et *La Statue silencieuse*, aujourd'hui au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf (les deux de 1913).

Grace à une photo de l'intérieur de sa maison (fig. 22), nous apprenons aussi que Paulhan est le propriétaire de la sculpture en plâtre réalisée par l'artiste en 1913, qu'il utilisa comme modèle pour la figure d'Ariane et qu'il laissa certainement dans son atelier parisien en 1915<sup>56</sup>.

fausse, mais aucun argument scientifique ni documentaire n'a jamais supporté son jugement. Giorgio de Chirico, *De Chirico vero parla dei De Chirico falsi* [titre de la rédaction], "La Domenica del Corriere", n. 9, 26 février 1956, p. 16.





22. Jean Paulhan tenant un buste de Paul Éluard par Fenosa, devant la statue *Ariane* de Chirico et des toiles de Braque et Dubuffet, 1962. Ph. Albert Pék, Paris, coll. particulière

Enfin, faisait partie du lot aussi un important groupe de dessins et de manuscrits de Chirico. Si une partie fut conservée par Paulhan (quelques manuscrits et 6 dessins), l'autre fut certainement achetée par Paul Éluard. Ces documents, qui se trouvaient dans l'atelier de l'artiste au 9 rue Campagne-Première, ont probablement été partagés de façon informelle entre les deux écrivains entre fin 1921 et début 1922 (d'où la dénomination de "manuscrits Paulhan" et "manuscrits Éluard"). Aucune documentation

nous informe en effet sur comment Éluard soit rentré en possession de presque tous les dessins de Chirico des années 1909-1915 et de ses notes manuscrites<sup>57</sup> des années 1911-1914. Par la suite, le poète vendit ou donna en cadeau un certain nombre de ces dessins (par exemple à Georges Hugnet, à Louis Aragon etc.), mais le cahier dans lequel il avait fait relier les manuscrits et la plupart des dessins fut offert à Pablo Picasso vers la fin des années 1930 (on ne connaît pas la date précise) et il se trouve encore aujourd'hui dans l'héritage du peintre<sup>58</sup>.

En conclusion, il reste à faire quelque hypothèse sur la quantité effective de ce groupe de tableaux et ceci en considérant justement la rémunération de Paulhan. A cette époque, un marchand d'art professionnel était payé l'équivalent d'un tiers du prix réalisé dans une vente par tiers. Si Paulhan a reçu une seule œuvre, on pourrait supposer qu'il eut à disposition pour la vente seulement trois/quatre tableaux. D'autant plus que selon un témoignage digne de foi<sup>59</sup>, Paulhan aurait acheté un tableau et reçu l'autre comme commission pour son travail. Si au contraire tous les deux lui vinrent pour sa médiation, il est fort probable que les tableaux à vendre aient été entre huit et douze. Cette possibilité apparaît plus concrète si on considère le grand format des œuvres que Paulhan prit pour soi et le fait que Chirico dans sa lettre à Breton du 5 décembre 1921 affirme qu'il pensait "qu'il y avait 3 ou 4 personnes qui voulaient acheter ces toiles". Encore une fois, il ne s'agit pas d'une certitude, mais seulement d'une possibilité.

### Conclusions. Une mauvaise affaire qui entame un nouveau marché pour la peinture métaphysique?

La vente des tableaux métaphysiques organisée par Jean Paulhan en novembre 1921 (et, peut-être, continuée

57. Parmi lesquels on retrouve des poèmes et des proses poétiques.

58. Cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Autres enquêtes sur la métaphysique et autres énigmes. Giorgio de Chirico à Paris 1911-1914*, "Chaiers du Musée National d'Art Moderne", n. 13, juillet 1984, pp. 47-73. Pour ce qui concerne la provenance des manuscrits et des dessins de Chirico appartenant à Paul Éluard, l'opinion la plus répandue jusqu'à présent – mais basée sur aucune source fiable – était que Chirico les avait donnés à Éluard lors de sa visite à Rome en janvier 1924. Le fait que Paulhan possède l'autre partie de ces manuscrits rend bien plus plausible la possibilité selon laquelle Éluard les aurait acquis directement chez Paulhan. Il est en effet assez illogique de penser que Chirico, en 1915, soit parti avec seulement une partie de ces manuscrits et dessins et qu'il ait laissé les autres dans son studio. Sûr de pouvoir rentrer rapidement dans la capitale française, le peintre italien a certainement laissé au 9, rue Campagne-Première non seulement ses tableaux, mais aussi ces documents.

59. La mère de Claire Paulhan affirma en 2011: "Chirico, Ungaretti et Jean Paulhan ont habité au 9 de la rue Campagne-Première, à Paris dans un immeuble d'ateliers. Pendant la guerre de 14-18, Chirico mobilisé en Italie ne put revenir à Paris et laissa son atelier à l'abandon. Ungaretti demanda à Jean Paulhan de mettre chez lui, à l'abri, les toiles de Chirico. En fin de 1921, Chirico, rencontrant de grosses difficultés d'argent, demanda à JP de vendre ces toiles. JP en acheta une (*Ariane*), en vendit plusieurs pour le compte du peintre et en reçut une en remerciement. C'était 'La statue silencieuse'. C'est donc en 1921 ou 1922 que cette toile est entrée en possession de Jean Paulhan en même temps que l'autre. A ma connaissance, celui-ci n'a jamais acheté de toiles de Chirico chez un marchand. Mon beau-père, Jean Paulhan, possédait trois œuvres de Chirico, dont deux qu'il nommait 'La statue silencieuse'. Il avait aussi une petite sculpture en plâtre du même nom. Il a donné la sculpture à Marie-Louise Jeanneret, de Genève, un peu avant sa mort (1968). Il en a vendu une, également un peu avant sa mort". Je remercie Claire Paulhan pour avoir partagé ce témoignage.

pendant les premiers mois de 1922) reste donc encore pour la plupart une énigme. Le caractère informel de cette opération – strictement limitée à l’entourage de Breton et de la revue “Littérature” – implique le manque de nouvelles dans la presse ou la création de tout document officiel (factures, registres etc.), ce qui rend la reconstitution du lot presque impossible. Un dernier élément troublant est certainement le prix très faible de la transaction. Chirico demande mille francs pour la totalité des tableaux, l’équivalent aujourd’hui d’environ 1100 euros<sup>60</sup>. Comme le peintre l’affirme dans sa lettre à Breton du 5 décembre 1921, le change entre lire et franc est à cette époque favorable pour le peintre; un franc valait en effet environ 1,74 lires, ce qui fait monter la somme réellement aperçue à environ 1900 euros d’aujourd’hui.

Cependant, si on pense qu’au début 1922 Breton achète pour Doucet *Le Revenant* pour 1000 francs<sup>61</sup>, on se rend immédiatement compte que, même si le lot Paulhan consistait en seulement 4-5 tableaux, ceux-ci ont été achetés à des prix très bas (s’ils étaient plus, ils étaient pratiquement offerts). Tout en considérant l’urgence des problèmes financiers de Chirico évoqués dessus, le chiffre demandé est si faible qu’il constitue un exemple typique de l’incapacité de l’artiste – souvent séduit par une forme

d’avidité immédiate – de donner une valeur à son œuvre, la respecter et d’organiser des actions économiques à long terme. La frustration du peintre devient ainsi compréhensible, quand pendant les années suivantes il verra les prix de ses tableaux des années 1910 monter de façon exponentielle. Ne voulant pas reconnaître sa responsabilité dans la demande d’un prix si bas, il inventa la légende de l’enchère organisée à son insu, tachant les surréalistes d’en avoir profité avec des intentions spéculatives.

Si cette affaire se révèle mauvaise sur le long terme pour Chirico, il est certain que cette vente eut un impact non négligeable sur la circulation de son œuvre dans le milieu dada/surréaliste et donc dans le succès, aussi économique, vécu par la peinture métaphysique dans les années qui suivent. Paulhan, Breton et Éluard se retrouvèrent avec un vrai trésor dans les mains, même s’il est difficile de dire à quel point ils en étaient conscients à l’époque. En tout cas, grâce à l’action promotrice (et, plus tard, désacralisant) qu’ils menèrent envers Giorgio de Chirico, ils augmenteront non seulement la valeur et la renommée de la production métaphysique du peintre, mais aussi celle de leurs collections particulières.

60. Calcul effectué sur la plateforme de l’INSEE: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>.

61. Dans la lettre déjà mentionnée du 12 janvier 1922, Chirico dit à Breton: “Quant aux prix, je demanderai 600 frs pour le portrait et 1000 frs pour ‘Le

Revenant’. Suis-je exagéré?”. J. De Sanna, *Giorgio de Chirico: lettres à André et Simone Breton*, cit., p. 114.

Gerd Roos

# Giorgio de Chirico auf der ‚Biennale di Venezia‘ von 1942 - Zur Identifizierung von weiteren vier Exponaten

Ungeachtet des in Europa tobenden Krieges öffnet am 20. Juni 1942 die *XXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia* ihre Pforten. Giorgio de Chirico ist mit einer Einzelschau vertreten, in der er nicht weniger als 32 zum Teil noch atelierfrische Gemälde präsentiert (fig. 1)<sup>1</sup>. Dazu gehört bekanntlich auch das nahezu lebensgroße, repräsentative Bildnis von Edda Ciano, der Tochter des Duce. Zur gleichen Zeit erscheint in Mailand eine luxuriös aufgemachte, großformatige Monographie, die mit 51 teils in Farbe gedruckten Bildtafeln üppig illustriert ist<sup>2</sup>. Keineswegs zufällig zählen dazu auch einige der in Venedig gezeigten Werke. Tatsächlich haben wir es mit einer konzis zu beschreibenden Strategie zu tun, die der selbsternannte „Pictor optimus“ gemeinsam mit dem Galeristen Vittorio E. Barbaroux von Mailand aus orchestriert und publizistisch mit seinem Wirken als Essayist flankiert. Es gilt, sich mit der neuesten, seit 1939 ikonographisch und stilistisch immer schärfer konturierenden Werkphase in der italienischen Kunstszene zu positionieren. Und es geht darum, mit Gemälden auf dem dortigen Kunstmarkt zu reüssieren, die seitens der Kritik vielfach als ‚handwerkliche Exerzitien‘ abgetan, wenn nicht gar als „mediocre mestierantismo“ disqualifiziert, oder auch als ‚epigonal barockisierend‘ deklassiert werden.

Der Auftritt in Venedig, aber auch die Monographie aus Mailand sind zwei Meilensteine auf diesem Weg. An der Ausstellung entzündet sich eine heftige Diskussion in Italien, genauer



1. Giorgio de Chirico, *Autoritratto come torero*, 1940-1941, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

\*Redazione a cura dell'autore.

1. Ich danke Martin Weidlich für seine wie immer klugen und hilfreichen Anmerkungen zu meinem Text.

Vgl. Venezia: *La Biennale di Venezia. XXIII Esposizione internazionale d'arte - 1942-XX*. [Catalogo]. 20 giugno-settembre 1942, S. 108-109, zu "sala 37".

2. Vgl. Raffaele Carrieri: *Giorgio de Chirico*. [Monografie d'Arte di "Stile", a cura di Vittorio E. Barbaroux e Gio Ponti]. Garzanti Editore, Milano 1942.

2



2. Giorgio de Chirico, *Cavallo orientale*, 1940 circa, Öl auf Malkarton, 35 x 50 cm

gesagt, eine teils polemisch geführte und rezeptionsgeschichtlich bis heute nachwirkende Debatte, die mit allen ihren Verästelungen noch nicht dargestellt worden ist. Essentiell für ein solches Unterfangen wäre auf jeden Falls die Rekonstruktion der Schau, insbesondere die Identifikation aller Exponate: Was konnte man seinerzeit tatsächlich im Original sehen?

Einen grundlegenden Schritt in dieser Richtung unternimmt Giorgia Chierici 2020 mit ihrer reichhaltigen Materialsammlung zum Thema „De Chirico und die *Biennale di Venezia*“. Basierend auf offenbar sorgfältigen Forschungen in den Archiven dieser Institution, soll ihre mehrteilige Dokumentation am Ende die Jahre 1924 bis 1978 überspannen<sup>3</sup>. Ein Kapitel ihrer chronologisch angelegten Arbeit ist der Biennale von 1942 gewidmet<sup>4</sup>. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf Identifizierung der Exponate und das Nachzeichnen ihrer Provenienz gelegt. Eine Reihe der Bilder sind seit langem bekannt, allerdings gelingt es Chierici, viele weitere namhaft zu machen: Im Ergebnis kennen wir heute 25 der 32 gezeigten Gemälde. Die in der Literatur verstreuten Hinweise erweisen sich dabei als ebenso hilfreich wie zwei unbekanntere Photographien der Hängung und die Examinierung der Rückseiten mancher Werke. Auf einigen haben sich noch die unverwechselbaren Aufkleber der Biennale mit den Adressen des Einlieferers oder den aufgedruckten Transportkistennummern 1044 bzw. 1046 erhalten.

Im Folgenden werden Vorschläge für die Identifizierung von vier weiteren Exponaten dieser Ausstellung nebst einigen Hinweisen zu deren Ikonographie zur Diskussion gestellt. Daran schließen sich drei Bemerkungen zu drei anderen der gezeigten Gemälde an, die eine zur Provenienz, die beiden ande-

3. Vgl. Giorgia Chierici, „*Giorgio de Chirico e Venezia: 1924-1936*“, in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 17-18 / 2018, 2019, S. 255-351.

4. Vgl. Giorgia Chierici, „*Giorgio de Chirico e Venezia – Parte III (1937-1947)*“, in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 19 /



3. Victor Adam, *Écurie – Cheval du Sultan*, um 1840 [untere Bildhälfte], Lithographie, 47,8 x 31,2 cm

ren erneut zur Ikonographie. Die Nummern und die Bildtitel in den Überschriften der einzelnen Abschnitte dienen als Referenz und entsprechen den Einträgen zu der ‚sala de Chirico‘ im Katalog der Biennale von 1942.

## 26. *Cavallo orientale* (fig. 2)

Zu dieser Katalognummer vermerkt Chierici in ihrer Auflistung der Exponate:

Esposta e venduta in Biennale il 22 luglio [1942] al Dr. Giorgio Chiaron Casoni di Roma per 17.000 lire. Il 27 ottobre del 1942 Romolo Bazzoni, Direttore Amministrativo della Biennale scrive al Dottor Chiaron Casoni, informandolo di aver ricevuto il suo assegno a saldo dell'opera e appena sarà possibile invieranno *Cavallo orientale*. Ad oggi resta da identificare<sup>5</sup>.

Das gesuchte Gemälde kann auf der Basis eines Ausstellungskatalogs der in Florenz ansässigen *Galleria Michaud* vom Februar 1962 identifiziert werden. Die Reproduktion des gleichlautend als *Cavallo Orientale* bezeichneten und auf 1938 datierten Bildes ist mit zwei Angaben versehen: „esposto alla Biennale“ und „Biennale di Venezia 1942“<sup>6</sup>.

Man wüsste gerne, auf welchen Dokumenten diese Aussage basiert. Gab – oder gibt – es zum Beispiel noch ein entsprechendes Etikett auf der Rückseite? Auf jeden Fall ist im Augenblick kein Argument ersichtlich, die Behauptung zu bezweifeln.

Mit dem Motiv dieses Gemäldes führt uns de Chirico ein wesentliches Konstruktionsprinzip seiner figurativen Bildwelt für Augen: das auf Wiedererkennbarkeit angelegte Bildzitat.

2019, 2020, S. 235-292; hier S. 246-268.

5. Chierici, „*Giorgio de Chirico...*“, 2020 [wie Anm. 4], S. 262.

6. Firenze: *Giorgio de Chirico*. [Catalogo. Presentazione di Umberto Michaud]. Galleria Michaud, dall'8 febbraio 1962; ad Katalognummer 4.

4



4. Giorgio de Chirico, *Combattimento di cavalieri*, 1940-1941 circa, Öl auf Malkarton, 30 x 40 cm

Dieser speziellen Arbeitspraxis bleibt er über Jahrzehnte hinweg verpflichtet, ungeachtet aller stilistischen oder ikonographischen Umbrüche<sup>7</sup>. In unserem Fall verwendet er eine detailverliebte Druckgraphik des französischen Malers und Lithographen Jean Victor Vincent Adam (1801-1866). Das zweigeteilte Blatt zeigt in der oberen Hälfte laut Bildlegende eine „Écurie“ mit drei von hinten gegebenen Pferden. In der unteren Hälfte ist das prunkvoll aufgezügelmte und temperamentvoll sich aufbäumende „Cheval du Sultan“ dargestellt, das von einem Stallknecht nur mit Mühe gebändigt werden kann (fig. 3). Es ist offensichtlich, dass de Chirico diesen Druck als konkrete Vorlage genommen und minutiös in sein Gemälde übersetzt hat.

Die Bezeichnung des Originals, *Cheval du Sultan*, könnte im Übrigen ein Indiz dafür sein, eine weitere Etappe der Geschichte des Gemäldes *Cavallo orientale* zu erhellen. Im Mai 1941 wird in der *Galleria d'Arte "Firenze"* die Doppelausstellung „Giorgio de Chirico - Primo Conti“ gezeigt. Der „Pictor optimus“ stellt dafür 27 meist neuere Arbeiten zur Verfügung. Der Katalog verzeichnet als laufende Nummer 20: „*Lo stallone del Sultano*, 1935.“<sup>8</sup> Wir haben es also mit drei sehr ähnlichen und jeweils rein deskriptiven Bildtiteln zu tun. Dies ist auch insofern bemerkenswert, als orientalische Motive im Oeuvre jener Jahre nicht gerade häufig anzutreffen sind. Die Vermutung liegt somit nahe, dass es sich bei dem im Mai 1941 in Florenz als *Lo stallone del Sultano* und bei dem im Juni 1942 in Venedig als *Cavallo orientale* gezeigten Gemälde um ein und dasselbe Werk handelt. In diesem Fall wäre allerdings die Datierung auf „1935“ durch de Chirico selbst zu hinterfragen.

7. Für zahlreiche Beispiele vgl. Padova: *De Chirico*. [Catalogo, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos]. Marsilio Editore, Venezia. Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007.

8. Firenze: *Giorgio de Chirico - Primo Conti*. [Catalogo]. Galleria d'Arte „Firenze“, 17 maggio-28 maggio 1941.

5



5. Philips Wouverman, *Reiterkampf vor einem Bauernhaus*, 1645 circa, Öl auf Leinwand, 97,5 x 121,5 cm

### 23. *Combattimento di cavalieri* (fig. 4)

Zu dieser Katalognummer vermerkt Chierici in ihrer Auflistung der Exponate:

L'opera risulta venduta in Biennale l'11 agosto [1942] al Senatore Giuseppe Volpi di Misurata, Venezia per il prezzo di 18.000 lire.

Ad oggi resta da identificare<sup>9</sup>.

Das gesuchte Gemälde kann auf der Basis eines Ausstellungskatalogs der in Florenz ansässigen Galerie *TornabuoniArte* vom Dezember 1999 identifiziert werden. Die Reproduktion des dort gleichlautend als *Combattimento di cavalieri* bezeichneten und auf 1939-1940 datierten Bildes ist mit folgenden Angaben versehen:

a tergo: Etichetta: XXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1942-XX; targhetta di invio autografo del pittore; timbro di dogana; timbro coloreria Luigi Olivieri, Roma *esposizioni: XXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1942-XX, sala 37*<sup>10</sup>.

Bei diesem Befund dürfte kein Zweifel mehr bestehen, um welches Gemälde es sich bei dem Exponat von 1942 mit der laufenden Nummer 23 gehandelt hat.

Fraglich bleibt hingegen, mit was für einer Art von Kunst wir es hier zu tun haben. Konzeptionell betrachtet hält de Chirico nämlich eine weitere Überraschung bereit. Offensichtlich

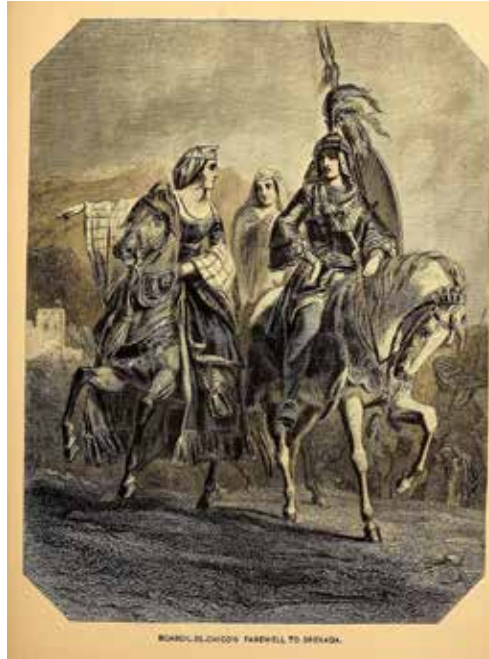
9. Chierici, „*Giorgio de Chirico...*“, 2020 [wie Anm. 4], S. 261.

10. Firenze: *Maestri Moderni e Contemporanei. Antologia scelta, 2000*. [Catalogo N° 8. Prefazione della direzione]. TornabuoniArte – Arte Contemporanea Internazionale, dall'11 dicembre 1999, S. 79.

6



7



6. Giorgio de Chirico, *Cavaliere col suo scudiero*, 1938-1939 circa, Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm

7. Edward Henry Corbould [inv.], *Boabdil-El-Chico's Farewell to Grenada*, 1892, Holzstich, Abmessungen unbekannt

adaptiert er wortwörtlich gut zwei Drittel des Gemäldes *Reiterkampf vor einem Bauernhaus*, welches Philips Wouverman um 1645 gemalt hat (fig. 5). Der Begriff ‚Bildzitat‘ könnte in diesem Fall an seine Grenzen stoßen, ja vielleicht schon überstrapaziert erscheinen – aber in welche Kategorie soll man das Gemälde von de Chirico ansonsten fassen? Eine – freie - Kopie im Sinne des 19. Jahrhunderts? Eine *Hommage*? Ein Plagiat? Eine subtile Provokation des Betrachters? Eine Form von *appropriation art*?

### 8. *Cavaliere col suo scudiero* (fig. 6)

Zu dieser Katalognummer vermerkt Chierici in ihrer Auflistung der Exponate:

Viene identificato, grazie alla foto d'allestimento, esposto tra *Paese sotto le Alpi Apuane e Bagnante*. Il 28 agosto [1942] l'opera viene venduta al Marchese Bonifacio di Canossa, residente in Palazzo Canossa a Verona per 12.000 lire. Ad oggi ubicazione ignota<sup>11</sup>.

Tatsächlich zeigt der von Chierici reproduzierte Ausschnitt aus jener Aufnahme jedoch offensichtlich die laufende Nummer 32 des Katalogs, *Giovane con cavallo* [siehe unten]. Die korrekte Nummer 8 hingegen, *Cavaliere col suo scudiero*, kann auf der Basis eines Auktionskatalogs der in Mailand ansässigen

Galerie *Brerarte* vom November 1969 identifiziert werden. Die Reproduktion des dort gleichlautend als *Cavaliere col suo scudiero* bezeichneten und auf 1936 datierten Bildes ist mit folgenden Angaben versehen:

esposto alla XXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1942 - sala 37<sup>12</sup>

Man wüsste gerne, auf welchen Dokumenten diese Aussage basiert. Gab – oder gibt – es zum Beispiel noch ein entsprechendes Etikett auf der Rückseite? Auf jeden Fall ist im Augenblick kein Argument ersichtlich, die Behauptung zu bezweifeln.

Im Übrigen könnte das Bild vom Titel her mit einer Arbeit identisch sein, die im Mai 1941 in der *Galleria d'Arte "Firenze"* zu sehen ist. Für die Doppelschau "*Giorgio de Chirico - Primo Conti*" stellt der "Pictor optimus" 27 meist neuere Gemälde zur Verfügung. Der Katalog verzeichnet als laufende Nummer 21: "Cavaliere errante col suo scudiero, 1936"<sup>13</sup>. Sollte es sich dabei tatsächlich um die ein Jahr später auf der Biennale gezeigte Arbeit handeln, so wäre diese Datierung zu hinterfragen.

Eine echte Überraschung sind hingegen die singuläre Ikonographie und die Genese des Bildes *Cavaliere col suo scudiero*. Die Grundlage der gesamten Komposition sowie zahlloser Einzel-

11. Chierici, "Giorgio de Chirico...", 2020 [wie Anm. 4], S. 254.

12. Padova: 500 *Dipinti di Maestri Contemporanei*. [Catalogo generale autunno 1969]. Galleria Brera nel Circolo Filarmonico Artistico – Palazzo Pedrocchi, 4 / 5

novembre 1969; ad Losnummer 108.

13. Firenze: *Giorgio de Chirico ...*, 1941 [wie Anm. 8].

8



9



8. Giorgio de Chirico, *Giovane con cavallo*, 1940 circa, Öl auf Leinwand, 57 x 48 cm

9. Ausschnittvergrößerung aus einer Photographie der Hängung

heiten ist eine Druckgraphik des späten 19. Jahrhunderts (fig. 7). Laut Bildlegende stellt sie „Boabdil-El-Chico's Farewell to Grenada“ vor. Unter dem Namen Muhammad XII war Boabdil-El-Chico der letzte maurische Emir von Granada. Er wurde 1491 im Zuge der Reconquista von den katholischen Spaniern besiegt und musste 1492 Andalusien verlassen.

Die auch als selbständiger Druck kursierende Illustration stammt ursprünglich aus einem 1892 in New York publizierten, mehrbändigen Lexikon, das alphabetisch geordnet zigttausend literarische Figuren in Form von knappen „*Charakter Sketches*“ vorstellt<sup>14</sup>. Die Umdeutung der beiden Protagonisten durch den „*Pictor optimus*“ ist offensichtlich: Aus dem Emir wird ein Ritter, aus der Prinzessin ein Schildknappe. Durch diese Art und Weise der Transformation erfährt das Bildzitat als Konstruktionsprinzip eine andere Ausprägung als bei den zuvor betrachteten Gemälden *Cavallo Orientale* und *Cavaliere col suo scudiero*.

### 32. *Giovane con cavallo* (fig. 8)

Dieses Gemälde ist auf einer der beiden Photographien der ‚sala de Chirico‘ zu erkennen, allerdings nur in starker Schrägansicht. In ihrer Aufstellung reproduziert Chierici eine Ausschnittvergrößerung (fig. 9). Dabei identifiziert sie das Bild irrtümlich als Katalognummer 8, *Cavaliere col suo scudiero* zu [siehe oben], obwohl darin offensichtlich nur ein einziger Jüngling neben einem Pferd dargestellt ist. Tatsächlich handelt es

sich um die Katalognummer 32, *Giovane con cavallo*, welche eine der vielen Variationen zum Thema der ‚Epeben‘ oder ‚Dioskuren‘ vorstellt. Konkret scheint es sich um das 1972 von Bruni Sakraischik im *Catalogo generale* mit der deskriptiven Bezeichnung *Uomo nudo con cavallo e drappeggio rosso* reproduzierte und auf 1936 datierte Gemälde zu handeln<sup>15</sup>. Die Identifizierung könnte durch eine Überprüfung potentieller Etiketten auf der Rückseite untermauert werden.

Im Übrigen könnte unsere Bild vom Titel her identisch sein mit einer Arbeit, die im Februar 1943 in der *Galleria d'Arte „Firenze“* zu sehen ist. Für die zweite Doppelschau „*Giorgio de Chirico - Primo Conti*“ stellt der „*Pictor optimus*“ 31 meist neuere Gemälde zur Verfügung. Der Katalog verzeichnet als laufende Nummer 6: „*Giovane con cavallo (proprietà)*“<sup>16</sup>. Falls es sich tatsächlich um dieselbe Arbeit handeln sollte, würde der Zusatz bedeuten, dass de Chirico sie kurz vor der Eröffnung hatte verkaufen können. Der Erwerber dürfte in Florenz zu verorten sein, denn ansonsten hätte de Chirico das Bild wohl kaum als Leihgabe in seine Schau aufnehmen können. Ferner ist zu berücksichtigen, dass er im November 1942 von Mailand nach Florenz übergesiedelt war, wohin er sich im Dezember seine unverkauft gebliebenen Gemälde aus Venedig hatte schicken lassen<sup>17</sup>. Wer der Käufer war, wissen wir nicht genau, allerdings publiziert Bruni Sakraischik das Gemälde 1972 im *Catalogo generale* mit der Angabe: „*Coll. Lopicirella, Firenze*“<sup>18</sup>. Dabei dürfte es sich um Professor Vincenzo

14. E [benezer]. Cobham Brewer: *Characters sketches of romance, fiction and the drama*, Selmar Hess Publisher, New York 1892, Band I, zwischen S. 144 und S. 145

15. Claudio Bruni Sakraischik: *Catalogo generale Giorgio de Chirico*. Electa, Milano 1972, Volume II, tomo II, N° 111.

16. Firenze: *Giorgio de Chirico e Primo Conti*. [Catalogo]. Galleria d'Arte „Firenze“, 14 febbraio-24 febbraio 1943.

17. Vgl. Chierici, „*Giorgio de Chirico ...*“, 2020 [wie Anm. 4], S. 266-268.

18. Bruni Sakraischik: *Catalogo generale ...*, 1972 [wie Anm. 15], tomo II, N° 111.



11

10. Ausschnittvergrößerung aus einer Photographie der Hängung  
11. Giorgio de Chirico, *Cristo e Maddalena*, 1954, Öl auf Leinwand, 25 x 35 cm

Lapicciarella (1897-1978) handeln, einen bereits in den 30er Jahren renommierten Kardiologen und Sammler von moderner Kunst.

**13. Maddalena addolorata** (fig. 10) – Eine Bemerkung zur Provenienz.

Zu dieser Katalognummer vermerkt Chierici in ihrer Auflistung der Exponate:

Viene identificata grazie alla foto d'allestimento esposta di fianco all'*Oca spiumata*. L'opera non risulta venduta in Biennale.

Ad oggi ubicazione ignota<sup>19</sup>.

Das Verständnis der Komposition ist dadurch beeinträchtigt, dass die Protagonistin auf der besagten Aufnahme etwa zu einem Drittel vom Bildrand überschritten wird. Eine andere Photographie oder eine Reproduktion des Gemäldes scheinen nicht überkommen zu sein. Einen ersten Eindruck von seiner Farbigkeit vermittelt uns die zweite Fassung der Büste, die de Chirico um 1954 in einer abwechselnd als *Cristo e Maddalena*, als *Annunciazione* oder schlicht als *Due teste* geführten Komposition wiederholt hat<sup>20</sup> (fig. 11).

Präzise Hinweise zu den technischen Daten und zur Provenienz des Originals sind hingegen einem bislang unveröffentlichten Dokument zu entnehmen. Es handelt sich um den Ein-

trag dieser Arbeit in dem historischen Inventar der *Galleria Il Milione* in Mailand:

2589 – *La Maddalena* 1941

olio tela 38 x 46

12 / 2 / 43 ns / acq. Silva L 36.000

8 / 1 / 44 Koller L 41000

Esposto alla XXIII Biennale di Venezia al no 1044<sup>21</sup>

Die frühe Geschichte des Bildes lässt sich somit recht gut rekonstruieren. Obwohl die *Biennale* bereits im September 1942 ihre Pforten schließt, werden die unverkauften Gemälde erst im Dezember an die Einlieferer zurückgeschickt. Aufgrund der alliierten Bombenangriffe ist de Chirico inzwischen von Mailand nach Florenz übersiedelt. Dort wohnt er bei einem befreundeten Antiquar und gibt dessen Adresse für die Zustellung an: „presso Luigi Bellini – Lungarno Soderini 5“<sup>22</sup>.

Es ist nicht bekannt, unter welchen Umständen die *Maddalena addolorata* kurz darauf in die Hände des in Modena ansässigen Kunsthändlers Giovanni Silva gelangt<sup>23</sup>. Dieser wiederum verkauft das Gemälde am 12. Februar 1943 für Lire 36.000 an die Brüder Ghiringhelli, die Inhaber der besagten *Galleria il Milione* in Mailand, dem damaligen Zentrum des Handels mit Werken von de Chirico. Die Summe bewegt sich im Übrigen im Rahmen der Preise, die

19. Chierici, „*Giorgio de Chirico...*“, 2020 [wie Anm. 4], S. 256.

20. Bruni Sakraichik: *Catalogo generale...*, 1972 [wie Anm. 15], tomo III, N° 168.

21. Eine Photokopie des Inventars befindet sich im Archivio dell'Arte Metafisica, Mailand.

22. Chierici, „*Giorgio de Chirico...*“, 2020 [wie Anm. 4], S. 266-268.

23. Möglicherweise stellt Giorgio Castelfranco, der in Florenz lebende Freund von de Chirico, den Kontakt zu Silva her, mit dem er selbst bereits 1939-1940 in geschäftlichen Beziehungen stand; vgl. Giovanna Rasario, „*Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'affaire delle 'Muse inquietanti'*“, in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 5-6, 2007, S. 221-276.



12



12. Giorgio de Chirico, *Figura di donna in costume orientale*, 1941-1942, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm

13. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Louise de Broglie, Comtess d'Haussonville*, 1845, Öl auf Leinwand, 131,8 x 91 cm



13

im Jahr zuvor auf der *Biennale di Venezia* bezahlt worden sind. Nach knapp einem Jahr veräußern die Galeristen das Gemälde am 8. Januar 1944 für Lire 41.000 an einen gewissen Koller, dessen Identität ungeklärt bleibt. Danach verlieren sich die Spuren der *Maddalena addolorata*.

**11. *Figura di donna in costume orientale*** (fig. 12) – Eine Bemerkung zur Ikonographie.

Das 1942 im Katalog mit dieser deskriptiven Bezeichnung aufgelistete Gemälde hat Mario Ursino im Jahre 2000 identifiziert. Für ihn spielt dabei der Vorwurf so gut wie keine Rolle, sondern er hebt allein auf die „colori brillanti“ seiner malerischen Realisierung ab:

il rosso con i ricami dorati della veste, lo spessore del bianco della camicia, la fine lucentezza del doppio giro delle perle, il solido incarnato della fanciulla incorniciata dall'argenteo pannello che scende

armoniosamente dai suoi capelli<sup>24</sup>.

Ikonographisch hingegen greift die Figur mit ihrem leicht geneigten Kopf und der Hand am Kinn eine im 19. Jahrhundert weitverbreitete Bildformel auf. Auf den ersten Blick scheint man es mit einer Variation der *Louise de Broglie* (fig. 13) zu tun zu haben, mit der Jean-Auguste-Dominique Ingres 1845 diesen Typus für die Gattung des Porträts maßstabsetzend geprägt hat. Tatsächlich legt de Chirico jedoch ein weiteres Beispiel für die Praxis des Bildzitats vor. Diesmal übersetzt er eine malerisch angelegte Lithographie aus der Mitte des 19. Jahrhundert in ein farbenprächtiges Gemälde (fig. 14). Dabei verlegt er die Szene aus dem dunklen Innenraum vor einem hellblauen Himmel, reduziert die vorgegebene Halbfigur auf eine Büste und verzichtet auf einige florale Details des Kopfschmuckes. Es steht außer Frage, dass er dieses druckgraphische Blatt<sup>25</sup> als konkrete Vorlage verwendet hat.

24. Vgl. Mario Ursino, [Nota], in: Roma: *Arte moderna e contemporanea*. [Asta 1123]. Finarte, 23 novembre 2000, p. 110, ad Losnummer 233; vgl. auch Chierici, „Giorgio de Chirico...“, 2020 [wie Anm. 4], S.260.

25. Der Druck ist um 2015 auf der Handelsplattform ETSY im Internet angeboten

worden. Die Anzeige wurde längst gelöscht, auch der Anbieter hat seine Aktivitäten mittlerweile eingestellt. Die isolierte Reproduktion des Werks geistert allerdings weiter durch die Weiten des WWW, wenngleich nunmehr ohne Bildlegende.

14



14. Lithographie aus dem 19. Jahrhundert, Autor und Maße unbekannt

15. Orest Isaakovich Timashevsky, *Girl in a turban*, um 1860, Technik und Maße unbekannt

15

An diesem ‚Fall‘ ließe sich eine grundsätzliche Problematik entfalten, die im Kern um eine besondere Facette des Umgangs mit vorgefertigten Bildern kreist: Wo genau liegt eigentlich der Unterschied zwischen einem de Chirico, der um 1940, und einem Orest Isaakovich Timashevsky (1822-1867), der um 1860 die gleiche Lithographie in ein Gemälde umsetzt (fig. 15)? Haben wir es bei der *Figura di donna in costume orientale* mit dem Versuch zu tun, eine längst anachronistische akademisch-bürgerliche Praxis des 19. Jahrhunderts zu revitalisieren? Oder betreibt der „Pictor optimus“ mittels des ‚Recyclings‘ von vorfabrizierten Bildern Pop Art *avant la lettre*?

**19. *Figura di donna in costume settecentesco*** (fig. 16) – Eine Bemerkung zur Ikonographie.

Das 1942 im Katalog mit dieser deskriptiven Bezeichnung aufgelistete Gemälde wird in einem Bericht über die Eröffnung der Biennale in der Zeitschrift *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA* vom 21. Juni reproduziert<sup>26</sup>. Seine Identität steht somit seit jeher außer Frage<sup>27</sup>.

Das Motiv der farbenprächtigt gekleideten Dame mit ausladendem Federhut gestaltet de Chirico zeitgleich in zwei Fassungen. Die andere Version ist nur unwesentlich kleiner, 50 x 40 cm statt 50 x 45 cm, schafft aber eine größere Distanz zu der Dargestellten, da sie jetzt als Halbfigur statt als Büste ins Bild gesetzt wird (fig. 17). Darüber hinaus fallen bei einem Vergleich vor allem die sich stark voneinander unterscheidenden Gesichtszüge auf: tatsächlich scheinen zwei junge Frauen in dem gleichen Kostüm ‚porträtiert‘ zu sein.

Während die eine Fassung 1942 in Venedig als *Figura di donna in costume settecentesco* dokumentiert ist, taucht die andere um 1970 als *Figura in costume*<sup>28</sup> bzw. als *Costume d'Amazzone*<sup>29</sup> auf dem Kunstmarkt auf. Alle diese Bezeichnungen sorgen jedoch nur dafür, das in Wirklichkeit verwendete Modell zu verdunkeln. Tatsächlich zitiert der „Pictor optimus“ wieder einmal ein vorgefertigtes Bild und übersetzt eine im 19. Jahrhundert verbreitete, monochrome Druckgraphik in zwei farbenprächtige Gemälde. Das Modell ist ein bis ins letzte Detail präzise durchgearbeiteter, in nuancenreichen Beigetönen ausge-

26. Leonida Repaci, „XXII Biennale di Venezia“, in: *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA*, Milano, Anno LXIX, N° 25, 21 giugno 1942-XX, S. 588-595; hier S. 588.

27. Vgl. Roma: *Giorgio de Chirico 1888-1978*. [Catalogo, a cura di Pia Vivarelli]. De Luca Editore, Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981-2 gennaio 1982, Volume I, S. 196. Vgl. ferner Ursino, [Nota], 2000 [wie Anm. 24], S.

110; sowie Chierici, „Giorgio de Chirico...“, 2020 [wie Anm. 4], S. 260.

28. Vgl. Milano: *Maestri Moderni*. [Catalogo]. Galleria Sianesi, novembre-dicembre 1969, ad Tafel 8.

29. Vgl. Milano: *600 Dipinti di Maestri Contemporanei*. [Catalogo generale primavera 1970]. Brerarte, 25 / 26 marzo 1970, ad Losnummer 146.

führter und mit weißen Glanzlichtern gehörter Tondruck (fig. 18). Das Blatt ist am unteren Bildrand recht ausführlich bezeichnet:

*Diana Vernon*  
Grande Etude aux deux crayons N° 62.  
Lithographiée par [Bernard Romain] Julien d'après  
[Henri] Decaisne.

Bei Diana Vernon handelt es sich bekanntlich um eine Figur aus dem erzählerischen Werk von Sir Walter Scott. Sie hat ihren Auftritt in der historischen Novelle „*Rob Roy*“ von 1817. Die besagte Lithographie von etwa 1850 verbreitet ihr Image als moderne Amazone in aller Welt. Die Attraktivität dieser Bildformel ist derart groß, dass sie bereits wenige Jahre später auf eine reale Person übertragen wird. Dies geschieht durch die einfache Erweiterung der Bildlegende, die jetzt lautet: „*Diana Vernon = Lola Montez*“<sup>30</sup>. Mit dieser Identifizierung war der erste Schritt getan, einen in den Details stark vereinfachten Holzstich gleich als Porträt von Lola Montez auszugeben (fig. 19). Das wohl recht populäre ‚Bildnis‘ wird bis heute immer wieder als Illustration verwendet, wenn von der berühmten Geliebten des Königs Ludwig I. von Bayern zu erzählen ist.

Welche Vorlage de Chirico konkret benutzt hat, ist nicht bekannt. Die Frage jedoch, welche der beiden Frauen er für die Dargestellte gehalten hat, lässt sich eindeutig beantworten. 1969 wird die zweite Fassung seines Gemäldes vermutlich zum ersten Male überhaupt in einer Publikation reproduziert. Es handelt sich um einen Ausstellungskatalog der in Mailand ansässigen *Galleria Sianesi*. In der Bildlegende heißt es dazu knapp:

Esposto alla Galleria Donatello / Firenze - maggio  
1943<sup>31</sup>

Es steht zu vermuten, dass die Information einem Etikett auf der Rückseite des Gemäldes zu verdanken ist. Auf jeden Fall deutet die Angabe auf eine Gruppenausstellung hin, zu der de Chirico sechs Gemälde beigesteuert hat. Der Katalog verzeichnet als laufende Nummer 6: „Diana Vernon“<sup>32</sup> – fraglos unsere Arbeit.

Was aber mag den Künstler um 1942 an der literarischen Figur Diana Vernon aus der um 1715 in Schottland spielenden Novelle interessiert haben? Die Frage könnte allerdings falsch gestellt sein, denn möglicherweise ist das Motiv für seine Adaption auf einer anderen Ebene zu suchen. Tatsächlich bleibt es nämlich nicht bei diesem einen Fall, vielmehr ‚kopiert‘ er in gleicher Manier eine Reihe weiterer, zwischen photographischem Realismus und exotischem Kitsch oszillierende Lithographien von Bernard Romain Julien (1802-1871). Zum Beispiel nimmt er für die *Donna orientale* eine orientalisches gewandete Frau (figg. 20-21), für die *Testa di fanciulla* hingegen eine allegorische Gestalt (figg. 22-23) als Vorlage, zwei Figuren also, die auf dem jeweiligen Blatt nicht bezeichnet werden.

Vor dem Hintergrund einer solchen Reihe – zu der auch die oben behandelte *Figura di donna in costume settecentesco* zu zählen wäre – könnte sich der Rahmen für die Interpretation dieser Facette der Arbeit des „Pictor optimus“ also substantiell verschieben: weg von der narrativ-symbolischen Dimension der jeweils dargestellten Figuren, hin zu der stilistisch-malerischen Umsetzung der druckgraphischen Vorlagen. Eine Hypothese lässt sich bereits jetzt formulieren: Die Beschäftigung mit Lithographien *à la Julien* dürfte nicht ohne Wirkung auf den tendenziell porzellanartigen, aseptischen und kalten Teint geblieben sein, der um 1940-1942 zum charakteristischen Merkmal vieler von ihm gemalter Gesichter geworden ist. Dies gilt für erzählerische Figuren ebenso wie für einige Porträts und Selbstbildnisse.

Die Recherchen gehen weiter.

30. Vgl. München: *Lola Montez oder die Revolution in München*. [Katalog. Hrsg. Von Thomas Weidner]. Edition Minerva, Eurasburg. Stadtmuseum München, 13. November 1998 – 31. Januar 1999, S. 193 [Abb.], Katalognummer 6.4.

31. Vgl. Milano: *Maestri Moderni ...*, 1969 [wie Anm. 28], ad Tafel 8.

32. Vgl. Firenze: *Mostra degli artisti: Antonio Bueno / Saverio Bueno / Giorgio de Chirico / Filippo de Pisis / Antonio Gajoni / Giorgio Gori / Oswaldo Medici del Vascello*. [Catalogo]. Galleria Donatello, 1 maggio-14 maggio 1943.

16



17

16. Giorgio de Chirico, *Figura di donna in costume settecentesco*, 1941-1942, Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm

17. Giorgio de Chirico, *Diana Vernon*, 1941-1942, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm

18



18. Bernard Romain Julien, *Diana Vernon*, 1850 circa, Lithographie, 63,0 x 49,5 cm



19

19. Lola Montez, Holzstich aus dem 19. Jahrhundert

20



21

22



23

20. Giorgio de Chirico, *Donna orientale*, 1940 circa, Öl auf Leinwand, 29,5 x 23 cm  
21. Bernard Romain Julien, *Ohne Titel*, ohne Jahr, Lithographie, 59 x 44 cm  
22. Giorgio de Chirico, *Testa di fanciulla*, 1941-1942, Öl auf Leinwand, 31 x 22 cm  
23. Bernard Romain Julien, *Ohne Titel*, ohne Jahr, Lithographie, Abmessungen unbekannt

# Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture e interviste negli anni Quaranta e Cinquanta

## Fine dei modelli

Il 22 febbraio 1946 venne trasmesso dall'emittente radiofonica del Gruppo Centro Sud un lungo intervento intitolato *Le grandi tappe del cammino umano: "Novecento" di Alberto Savinio*<sup>1</sup>.

Primo contributo di Savinio per la neonata Rai, poi rielaborato in uno scritto dal titolo *Fine dei modelli*, era stato concepito all'inizio dell'anno su commissione di Radio Roma: come l'autore avrebbe ricordato in una inedita prefazione alla riedizione del testo<sup>2</sup>, l'emittente aveva incaricato alcuni scrittori di illustrare diverse epoche di cultura e a lui era toccato il secolo in corso. È possibile che *Novecento* dovesse far parte di un ciclo sperimentale di letture corrispondenti agli scopi educativi della Rai del dopoguerra, presieduta da Arturo Carlo Jemolo, storico e giurista di formazione cattolico liberale<sup>3</sup>, ma non sembra siano state prodotte altre trasmissioni analoghe a questa<sup>4</sup>.

Nata e sviluppatasi in regime di monopolio statale sotto il fascismo come efficace strumento di propaganda, dal 1944 la

radio, pur sottoposta al controllo degli Alleati, viveva in Italia una fase di vivace sperimentazione. Dopo il black-out seguito all'armistizio dell'8 settembre 1943 e la fine delle trasmissioni dell'Eiar, le stazioni del sud Italia liberato (Bari, Napoli) avevano ripreso l'attività sotto il PWB (Psychological Warfare Branch). Il 6 giugno del '44, ritirati i nazisti dalla capitale, la stessa sorte investì Radio Roma e gli intellettuali e i giornalisti che erano fuggiti durante l'occupazione vi fecero ritorno: la Rai nacque ufficialmente il 26 ottobre 1944, ma solo dall'inizio del 1945 gli Alleati restituirono man mano agli italiani il controllo dei servizi giornalistici, finché, nel mese di dicembre, non si ricostituì l'unità dell'azienda<sup>5</sup>.

*Novecento* costituisce dunque una prova realizzata in una fase di apertura e innovazione del servizio e, per impostazione e ampiezza dei contenuti, rimane un caso unico. La trasmissione venne replicata due volte nelle due settimane successive alla

1. "Radiocorriere", n. 7, 17-23 febbraio 1946, p. 4: *Segnalazioni della settimana* venerdì 22 febbraio alle 21.25, *Novecento* di Alberto Savinio (Gruppo Centro Sud); e a p. 12 *Le grandi tappe del cammino umano: "Novecento" di Alberto Savinio*. "Radiocorriere", n. 8, 24 febbraio-2 marzo 1946, p. 6: *Segnalazioni della settimana*: mercoledì 27 febbraio alle 21, *Novecento* di Alberto Savinio, Roma, Santa Palomba; e a p. 10 *Le grandi tappe del cammino umano: "Novecento" di Alberto Savinio*. "Radiocorriere", n. 9, 3-9 marzo 1946, p. 6: *Segnalazioni della settimana*: giovedì 7 marzo alle 21.35, Gruppo Centro Sud, 1° programma Roma Monte Mario, Napoli, Bari 1, Palermo, Catania; e a p. 7 *Le grandi tappe del cammino umano: "Novecento" di Alberto Savinio*. Il "Radiocorriere" è interamente disponibile online: <http://www.radiocorriere.teche.rai.it>.

2. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieuzeux, Firenze, Fondo Savinio, AS.II 44.44.

3. In carica dal 20 aprile 1945 all'agosto 1946. "Lo storico cattolico non conformista aveva rappresentato il momento di massima concentrazione nello sforzo di ricreare uno strumento di diffusione culturale di massa che rispondesse alle aspettative di rinnovamento morale e sociale dell'Italia uscita dalla

Resistenza", cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1992.

4. Da uno spoglio del "Radiocorriere", non risultano analoghe analisi di epoche storiche. Con simile intento educativo la Rai produsse un lungo ciclo di trasmissioni dedicate alla storia della musica: nel primo numero del "Radiocorriere" del 1946, Alberto Mantelli firma un articolo nel quale riferisce di avere ricevuto l'incarico dalla radio di tenere una serie di lezioni sulla musica strumentale dal '500 a Mozart. Il corso di storia della musica è trasmesso sul circuito delle radio del Nord ed esce a puntate ogni settimana sul "Radiocorriere".

5. "Man mano che il fronte si sposta verso il nord, gli alleati riconsegnano le sedi regionali della radio ai vecchi funzionari, mentre si allontanano (o vengono allontanati) molti di quei giovani che l'iniziativa alleata aveva inizialmente – e forse inconsapevolmente – favorito: ovviamente la sede centrale di Roma, ove è maggiore il peso dei vecchi apparati, è il luogo-cardine di questo processo", cfr. Guido Crainz, *Dagli alleati alla democrazia: il primo dibattito politico*, in *La Radio. Storia di sessant'anni. 1924-1984*, catalogo della mostra (Torino, Auditorium Rai, 11 dicembre 1984-31 gennaio 1985), a cura di Franco Monteleone e Peppino Ortoleva, Eri, Torino 1984, p. 83.

prima messa in onda e consentì a Savinio di raggiungere un pubblico piuttosto ampio. La teoria che vi viene esposta sulla crisi del ventesimo secolo è una sintesi del suo pensiero, corroborata da esempi selezionati nelle arti visive, nella musica, nella letteratura, con la quale l'autore intende prendere posizione nel dibattito contemporaneo e, al tempo stesso, allontanare le ombre del regime fascista.

Conservato come documento audio nel Catalogo multimediale della Rai<sup>6</sup>, dove è definito "Divagazioni sull'uomo del nostro tempo e sulla sua cultura, con particolare riferimento alla condizione delle arti", *Novecento* è maggiormente noto attraverso la versione apparsa sulla "Fiera letteraria" nel 1947<sup>7</sup>, che si distingue per alcuni dettagli e per l'ordine degli argomenti. Come in numerosi altri brani e interviste dell'epoca, Savinio chiarisce le "ragioni psichiche" della crisi scatenata dalla mutata concezione del concetto di Universo. Con queste considerazioni, e con la pubblicazione della raccolta di scritti di contenuto politico *Sorte dell'Europa* appena pochi mesi prima, nel 1945, per le edizioni Bompiani, Savinio pone un imperativo morale e si impegna ad agire nel quadro della necessaria rifondazione del Paese uscito dal conflitto. Saldo presupposto di ogni contributo teorico degli anni Quaranta, la "fine dei modelli" si sviluppa secondo una argomentazione serrata che riformula convinzioni profondamente radicate nell'autore.

Con una citazione in apertura del celebre *Tramonto dell'Occidente* (1918) di Oswald Spengler, Savinio denuncia, con la prima voce del dialogo attraverso il quale si articola l'intervento, l'eccessiva semplificazione di una suddivisione della storia per grandi epoche (antichità, medioevo e tempi moderni), ma ne difende la praticità: per aiutare la comprensione, sostiene, è raccomandabile semplificare, ridurre le cose a "giocattoli". Strumento di espressione del proprio "mondo", come spesso l'autore lo definisce, l'arte si configura appunto come gioco, e con l'ironia si oppone all'"idea unica", pilastro della dittatura. Se a ogni secolo corrisponde un nome che ne definisce il carattere, al Novecento, che aveva iniziato a profilarsi già nel secolo precedente, corrisponde il nome *Fine dei modelli*. L'uomo del Novecento non agisce più per conto di Dio né si concepisce a

sua immagine, ma, per la prima volta senza una guida, si trova in stato di "orfanismo" e confusione: rimpiangendo quel principio di imitazione che dava ordine alla vita, cade vittima della disperazione e dell'angoscia, e, spaventato dalla nuova condizione di libertà, attraversa una crisi fortissima che scatena guerra e disgregazione. Nel delineare il ritratto dell'uomo contemporaneo, reso incline dal desiderio di stabilità ad adeguarsi alla monarchia e alla dittatura, e addirittura a prediligere come forme di organizzazione sociale, Savinio indossa l'abito del commentatore esterno, eludendo le nozioni di responsabilità e di colpa impiegate nel secondo dopoguerra in molte riflessioni pubbliche in chiave critica e autocritica.

In *Novecento* sono diffusamente spiegati i concetti saviniani di verticalità e orizzontalità nel pensiero e nelle forme – sono anche descritti i mutati paradigmi dell'architettura fino al razionalismo –, e il passaggio dalla concezione tolemaica dell'universo a quella copernicana. Nel ripercorrere come tutte le arti, dalla musica alle lettere, abbiano preannunciato la fine dei modelli, Savinio attribuisce alla pittura un'importanza particolare: riconosce un momento cardine nell'Impressionismo, nel vuoto (l'atmosfera) che pervade i quadri, e cita Pissarro e Sisley, mentre nella versione pubblicata sulla "Fiera Letteraria" enfatizzerà l'importanza dell'*Olympia* di Manet nell'avvio di questa trasformazione. Come si può ugualmente riscontrare in interventi più remoti (si pensi alla conferenza *Arte moderna* del 1937<sup>8</sup>), l'autore crede nel valore storico dell'arte moderna, un'"era demiurgica" in cui, venuta progressivamente meno l'idea del Bello, ogni artista d'avanguardia si sentiva un Prometeo. La tendenza reazionaria di cui si è detto a proposito del corpo sociale, tuttavia, si esprime con evidenza anche in arte: gli artisti, spaesati dal crollo della tradizione, ricominciano a costruirsi delle gabbie. Conseguenza della fine dei modelli, il dramma interiore portato dalla vertigine della libertà genera situazioni artificiali e false, quando, al contrario, maturare la piena consapevolezza di essere gli unici padroni di sé stessi dovrebbe costituire la più grande ricompensa. A dispetto di una cornice per molti versi sconcertante, Savinio si fa portatore di una conclusione ottimista ed esorta gli uomini ad abbracciare la loro nuova condizione. In un periodo di accese tensioni e rinnovamento, auspica finalmente uno svecchiamento della

6. Nel Catalogo multimediale della Rai si conserva una registrazione di *Novecento* datata 14 agosto 1958 della durata di oltre un'ora e mezza: "Il Novecento. Programma a cura di Alberto Savinio. Divagazioni sull'uomo del nostro tempo e sulla sua cultura, con particolare riferimento alla condizione delle arti. Regia di Marco Visconti". Una registrazione si conserva anche presso il Fondo Savinio, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Viesusseux, Firenze.

7. La versione in tre puntate pubblicata sulla "Fiera Letteraria" (anno II, n. 17, 24

aprile 1947; anno II, n. 18, 1 maggio 1947; anno II, n. 19, 8 maggio 1947) è inclusa in Alberto Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Adelphi, Milano 2004, pp. 543-576. A questa versione si fa riferimento per l'analisi del testo.

8. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Viesusseux, Firenze, Fondo Savinio, AS.II 34.3. Alessandro Tinterri ha individuato una conferenza dal titolo *Arte moderna*, per il ciclo dei "Sabati di Primavera", Galleria La Cometa Roma, il 1 maggio 1937, cfr. Alessandro Tinterri, *Savinio e l'altro*, Il Melangolo, Genova 1999, pp. 42-43. Si segnala inoltre che la conferenza è attestata dalla seguente notizia a stampa: a.n., *L'arte moderna*, "Il lavoro fascista", 4 maggio 1937.

cultura italiana<sup>9</sup>, contro il cui carattere pressoché immobile e conchiuso nel cattolicesimo assume spesso posizione.

L'analisi dei cambiamenti culturali epocali e delle trasformazioni portate dal nuovo secolo viene condotta da Savinio anche sui giornali. Contemporaneamente alla messa in onda, una versione ridotta di *Novecento* è infatti pubblicata in tre puntate sul "Corriere d'informazione"<sup>10</sup>, col quale l'autore ha da poco intrapreso una collaborazione. Ma le medesime argomentazioni vengono ribadite in altri brani e contributi, ogni volta con differenti precisazioni. È il caso per esempio dell'articolo-intervista di Alfredo Pieroni, *Vuole trasformare l'universo. Intervista con Savinio*, "Cronache", 9 febbraio 1946, che precede di poco la lettura radiofonica: qui l'artista, oltre a spiegare il suo metodo di lavoro, si schiera non solo contro il totalitarismo ma anche, in apparente contraddizione, contro i partiti politici, che non sarebbero in grado di dare una risposta alle mutate condizioni dello spirito e alla trasformazione dell'ordine cosmico; passando a commentare le arti, rileva che dall'impressionismo in avanti la pittura "si è buttata anarchicamente, senza leggi, alla ricerca del nuovo. Veda il cubismo, la pittura di oggetti, la deformazione della figura umana, così frequente. È chiara la ricerca di un concetto innovatore"; infine definisce l'esistenzialismo un neoromanticismo, che presenta "il dramma intimo dell'uomo, l'angoscia di chi ha perso la re-

ligione".

Persuaso dell'esattezza dell'interpretazione del reale che vi ha formulato, Savinio ribadisce in più d'una occasione di tenere molto alla diffusione di *Novecento*. In una lettera del gennaio 1946 all'amico editore Valentino Bompiani, col quale condivide l'urgenza di un forte impegno etico volto alla ricostruzione della società italiana, ne segnala l'imminente trasmissione su Radio Roma; in una lettera successiva, gli comunica che questa ha avuto un ottimo riscontro e che, data la sua importanza, vorrebbe farne un "opuscolo" per le edizioni Bompiani<sup>11</sup>. Inoltre alla fine dell'anno, quando è chiamato con le altre firme di "Mercurio" a dare conto sulle pagine della rivista della propria attività nel corso del 1946, menziona con orgoglio il discorso tra i più importanti risultati raggiunti<sup>12</sup>. Nell'aprile-maggio 1947, come si è detto, l'intervento è pubblicato sulla "Fiera Letteraria"; in un'intervista di poco precedente rilasciata a Giuseppe Selvaggi per "Italia Partigiana", datata marzo 1947, la trasmissione di *Novecento* viene ricordata dal giornalista per lo sguardo consapevole gettato sull'avvenire, ma Savinio si dimostra quando meno prudente nel parlare con fiducia dell'avvenire degli italiani, di cui evidenzia ancora una volta il carattere conservatore, cattolico e refrattario al progresso mentale<sup>13</sup>.

Nel maggio dello stesso anno, Savinio torna sul medesimo tema preparando una conferenza su Guillaume Apollinaire

9. Si veda anche la brevissima intervista a Savinio nel cinegiornale *Difesa della Cultura italiana. "Alleanza" tra gli intellettuali*, La Settimana Incom, n. 125, 27 febbraio 1948 (disponibile sul sito dell'Archivio Luce).

10. Si tratta dei tre articoli, già noti, *Fine dei modelli*, 14-15 febbraio 1946, *Uomo senza guida*, 21-22 febbraio 1946, *Il male del vuoto*, 5-6 marzo 1946.

11. "A titolo di cronaca, perché così come noi non possiamo sentire radio Milano, credo che voi ugualmente non potete sentire radio Roma, ti annuncio che nella seconda quindicina di questo mese – non so ancora il giorno esatto – farò alla radio una specie di rivista del XX Secolo (durata: un paio d'ore) con citazioni musicali, letterarie, ecc. in cui esporrò le mie idee sul mutamento del Concetto Cosmico, causa della crisi del mondo, dalle guerre alla pittura, dalle rivoluzioni alla musica, ecc. [...] Sul mutamento del Concetto Cosmico [...] uscirà una lunga intervista in Cronache, settimanale di Bologna", lettera di Savinio a Bompiani datata Roma, 6 gennaio 1946; Bompiani risponde da Milano il 28 febbraio 1946: "Mio caro Savinio, siamo stati con l'orecchio attaccato alla radio, per non afferrare che qualche parola tra molti rumori, ma credo tuttavia di aver capito almeno l'architettura della trasmissione, e mi è piaciuta molto. Ne hai una copia da farmi leggere?". Savinio ritorna ancora sull'argomento in una lettera da Roma datata 5 marzo 1946: "Ho preparato per la Radio un discorso sulla crisi del nostro tempo. A me sembra una cosa importante, perché mi pare di avere scoperto le ragioni della crisi dello spirito, delle arti, della filosofia, e dunque della politica e della civiltà che travagliano il nostro tempo. Il discorso è stato pronunciato alla Radio mercoledì scorso 27 febbraio e sarà ripetuto giovedì prossimo 7 marzo. Vorrei svilupparlo e farne un opuscolo per Tra due guerre. Altrimenti lo farò rientrare nell'Enciclopedia. E che sia una cosa importante, l'ho capito indirettamente anche dalle reazioni che il discorso alla radio ha suscitato: reazioni in gran parte favorevoli". L'idea di pubblicare lo scritto nella collana Tra due guerre secondo Bompiani non gli procurerebbe abbastanza visibilità (lettera del 15 marzo 1946), mentre rilancia l'idea di Savinio di pubblicarlo eventualmente su "Pesci Rossi", la rivista della casa editrice, quando tuttavia ancora aspetta di riceverlo per leggerlo (lettera del 5 aprile 1946). Tutte le lettere sono in: *Valentino Bompiani, Alberto Savinio. Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di Francesca Cianfrocca, Bompiani, Milano 2019, pp. 268-272, 275-282.

12. *Il 1946 di Alberto Savinio*, "Mercurio", novembre-dicembre 1946, p. 218: "Se mi volto a guardare l'anno che sta per finire, vedo che per me e la mia opera il 1946 è stato un anno importante. Si è chiarita nel volgere di questi dodici mesi

la mia qualità di 'uomo della soluzione'. Qualità forse unica, in mezzo a questo mondo così torbido di problemismo, ossia di transitorio e di informe. Perché dovere dell'artista non è di entrare anche lui dentro la corrente che passa ed è secondo i casi o la corrente dell'attivismo progressista o la corrente del verismo borghese, o la corrente dell'estetismo floreale, il che non è altro se non un atto di conformismo, ma di essere egli stesso un mondo: di essere 'il' mondo: il mondo accentrato in un individuo solo: un individuo che guarda, pensa, giudica, prevede magari, ed esprime; il mondo non come è né come 'dovrebbe' essere, ma come dovrà essere; l'esempio di un ideale stato di soluzione, ossia di perfetta libertà mentale, di assoluta chiarezza, di completo possesso dell'universale. Soltanto così l'artista assolve il proprio dovere verso l'umanità, aprendole la via verso quella libertà, quella chiarezza e quel possesso dell'universo, che soli consentono forza e dignità alla nostra condizione di uomini. Questa mia qualità di uomo della soluzione mi è confermata da più esempi, e, che più conta, da esempi di vario genere, ma perfettamente concordanti. Esempio letterario: il mio libro di racconti, *Tutta la vita*, edito nel 1946 per cura di Bompiani; esempio musicale: la mia tragicommedia musicale *Vita dell'Uomo*, scritta nel 1946 per commissione di Aurel M. Milloss; esempio pittorico: il mio paesaggio della Trinità dei Monti, dipinto nel 1946 per la collezione Caramelli curata da Cesare Zavattini. Tre esempi 'diversi' di un comune stato di decantazione. Aggiungo il mio discorso sulla *Fine dei Modelli*, diffuso per radio nel marzo di quest'anno, come dimostrazione di una eguale chiarezza raggiunta anche nella considerazione dei rapporti tra le nostre attività di artisti e di uomini mentali, e ciò che per abitudine si chiama ancora universo, ma che per proprietà di cose dovremmo chiamare ormai pluriverso. Stendhal chiedeva cinquant'anni 'per farsi capire'. Io chiedo per me lo stesso numero di anni, tenendo conto della maggiore velocità dei nostri anni. Come Napoleone ai suoi soldati, io dico a me stesso: 'Soldato, sono contento di te'".

13. Giuseppe Selvaggi, *Messaggio di Alberto Savinio*, "Italia Partigiana", marzo 1947. L'ultima parte dell'intervista è incentrata sul discorso radiofonico:

"In questa medesima Rivista ho recentemente scritto di Savinio pittore: 'Savinio, uno degli annunziatori di avvenire più consapevoli'. Chi ha con gioiosa speranza ascoltato le radioconversazioni di un anno addietro ha fede in questo. Ma lei crede proprio nel nostro avvenire? Crede pure lei, come tanti di noi giovani, che 'tutta' la vita italiana è ancora Giovinezza, cioè Domani?

- Specifico che quanto dissi un anno fa per radio sulle condizioni mentali del nostro tempo,



re<sup>14</sup>. Come si legge nel dattiloscritto inedito elaborato in questa circostanza e consultabile presso il Fondo Savinio nell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti"<sup>15</sup>, l'autore si rivolge al pubblico spiegando il concetto di "fine dei modelli" e afferma che il suo discorso radiofonico aveva avuto una buona eco anche tra alcuni intellettuali, sebbene non tra i colleghi più noti e ascoltati, i quali l'avrebbero intenzionalmente ignorato, in questo mantenendosi fedeli a una consolidata abitudine. Data la pertinenza del contributo con le arti visive, non si può non pensare a tale proposito che tra i colleghi in questione vi fossero i più affermati storici dell'arte, la cosiddetta "critica specialistica" del tempo, parte della quale gli era dichiaratamente ostile. L'autore indica Baudelaire quale perno della trasformazione in letteratura, mentre per la pittura pone l'accento su Cézanne, col quale era scomparsa per la prima volta ogni traccia dell'ormai tramontato concetto dell'Universo. Pubblicizzando l'imminente pubblicazione (poi non avvenuta) della *Fine dei Modelli* in un opuscolo per le Edizioni della Bussola di Roma, afferma infine di avere del tutto chiare le caratteristiche della sua epoca e difende la certezza del proprio pensiero, ancorato al logico nitore della scrittura: condizione che auspica tutti possano raggiungere, per operare al meglio. L'eco del suo discorso non fu tuttavia duratura quanto aveva

sperato, come finì per dover ammettere nella già citata introduzione alla riedizione di *Novecento* preparata nel 1950 e non pubblicata<sup>16</sup>: qui, il disappunto nel rimarcare che l'uomo si ostinava a far rivivere modelli passati tradisce una sfiducia accresciuta dalla mutata situazione politica, ormai distante dall'afflato più ottimistico dell'immediato dopoguerra.

### Il linguaggio radiofonico

Il linguaggio utilizzato da Savinio per il suo intervento è peculiare: concepito, come si è detto, sotto forma di dialogo a più voci, con intermezzi musicali scelti e brani di letteratura, *Novecento* fa ricorso a una formula che tiene desta l'attenzione dell'ascoltatore, ma l'argomentazione è lunga e complessa. Il confronto con il mezzo radiofonico, d'altronde, non deve a suo parere comportare un abbassamento del tenore dell'espressione. In un brano del 1947 intitolato *Radio*, estratto dalla rubrica *Finestra* ospitata dal "Corriere d'informazione"<sup>17</sup>, Savinio scrive di ritenere sbagliato assecondare i gusti dei radioascoltatori rincorrendo le loro richieste, poiché è rischioso interrogare e seguire il parere dei "meno sapienti", proprio come aveva fatto il regime fascista. A corroborare la sua tesi cita il saggio del 1935 *La crisi della civiltà*<sup>18</sup> dello storico Johan Huizinga, per il

non si riferiva ai soli italiani, ma agli uomini di tutto il mondo. Non so se debbo 'credere' nell'avvenire dei miei connazionali. So che il popolo italiano è in fase di sviluppo fisico, e che si possono nutrire buone speranze dunque sul suo progresso di vita. Non altrettanto chiari mi appaiono i progressi mentali degli italiani. Soprattutto perché l'italiano, che ha una mente cattolica, ossia circolare e centripeta, è refrattaria al progresso mentale. Danno ma assieme vantaggio, perché determina la 'durezza' dell'italiano, la sua refrattarietà al fuoco (al fuoco delle idee), a questa sua specie di 'immortalità'.

Gli uomini traversano la vita in colonna. Quelli delle prime file (i giovani) non vedono altri davanti a sé e cantano: 'l'avvenire è nostro'. Illusione naturalissima e salutare, e che giustifica nei figli la voglia di ammazzare i padri. Ma che vuol dire giovani? I giovani di oggi, domani saranno uomini maturi e posdomani vecchi. È una questione di anni dunque e di saper aspettare. Io, che sono stato giovane, posso dire che dal fondo della colonna si vede più chiaro e lontano".

14. Il 29 maggio 1947 risulta in programma al Piccolo Teatro di Milano alle 18 una conferenza di Savinio su Apollinaire, seguita dalla lettura di Giorgio Strehler dell'*Ode a G. Apollinaire* di Raffaele Carrieri (notizia sul "Corriere della Sera", 28 maggio 1947, p. 2).

15. Nell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Savinio, si conservano due dattiloscritti che corrispondono con ogni probabilità alle prime due parti di questa conferenza: *Nel marzo dell'anno passato* (AS.II 51.58) e *Questa introduzione prima di* (AS.II 52.39). Nella conferenza Savinio annuncia la prossima pubblicazione della teoria intitolata *Fine dei Modelli* in un opuscolo per le Edizioni della Bussola, Roma: con l'editore Savinio aveva firmato in effetti un contratto per la pubblicazione del libretto nell'agosto 1946 (cfr. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Savinio, ASI 227.1) ma il progetto rimane in sospenso per alcuni anni, fino alla preparazione della già citata prefazione al discorso sul *Novecento* (si veda la nota 2), e infine non trova esito; ad esso, Savinio fa riferimento anche nella rubrica *Otto volante. Scrittori allo specchio*, "Fiera Letteraria", anno II, n. 8, 20 febbraio 1947, p. 8: "Un giorno, se i nuotatori diverranno più bravi, si parlerà di me come di colui che ha scoperto le vere e profonde ragioni della crisi della cultura, diventata quindi la crisi generale del nostro tempo. (Ragioni da me esposte per mezzo della radio nel marzo 1946, e che prossimamente saranno pubblicate per cura della 'Bussola'). Se infine i nuotatori esperti diverranno espertissimi, sapranno che io, forse il primo scrittore al mondo, ho scoperto la frattura tra la mente dell'uomo d'oggi e la nuova psiche della natura, e mi sono adoperato a colmarla".

16. Si vedano le note 2 e 13.

17. *Radio*, rubrica *Finestra*, "Corriere d'informazione", 26-27 agosto 1947: "Ho saputo che i programmi della Radio sono composti col sistema statistico, per accontentare i gusti espressi per lettera dal maggior numero di 'radioascoltatori'. Non mi pare un sistema buono. [...] Un uomo di educazione appena superiore alla media sente certi divieti morali che altri non sospetta neppure. Non gioca alla Sisal (o almeno se gioca non ne parla), non parla del processo Graziosi, non comunica per lettera i propri gusti alla direzione della Radio. Dal che si inferisce che la maggioranza segnalata dalla statistica della Radio è la somma dei gusti delle indoli meno affinate e delle meno illuminate menti. Odo voci levarsi a questo punto e gridare: 'Che ce ne importa dei lumi e della finezza? Ben altro abbiamo per la testa'. Rispondo: 'Se guardiamo attorno a che ha portato la noncuranza dei lumi e della finezza, non vediamo certo un bello spettacolo'. Le organizzazioni fasciste praticarono a loro volta la selezione 'a rovescio'. Conosciamo i risultati. Perché interrogare i meno sapienti? Nel 1917, una legge del Governo Kerenski decretò che l'autorità militare non può costringere il soldato a combattere, se a ciò si opponga la volontà del soldato stesso. In quell'anno io ero in Macedonia, nei quadri della divisione A.M. C'era in Macedonia anche un corpo di esercito russo. In ottemperanza alla nuova legge, il comandante del corpo riunì i suoi uomini e domandò chi voleva combattere e chi non voleva. Le risposte furono tali che il corpo fu sciolto, e gli uomini adibiti alle funzioni di spaccapietre al margine delle grandi strade polverose. Sulla base di questi precedenti, si potrebbe comporre un programma scolastico rispondente ai gusti espressi dalla maggioranza degli scolari. / A questo si obietterà che la radio non è né un esercito né una scuola, ma uno strumento di informazione e di pubblico diletto. A questa obiezione non rispondo io, ma faccio rispondere Huizinga. In un suo libretto sulla crisi della civiltà, questo saggio Olandese prende in esame le cause della crisi, tra le quali pone anche la radio. Udite: 'L'esempio di una conquista estremamente ragguardevole dal lato tecnico, capace di influenza utilissima e salutare, e che invece, grazie a certe influenze secondarie, minaccia di indebolire la civiltà, ce lo dà la radio. Nessuno mette in dubbio l'eminente valore di questo nuovo mezzo di scambi intellettuali. Tuttavia, come mezzo di comunicazione nella sua funzione giornaliera, la radio significa spesso, sotto alcuni aspetti, un regredire a una forma inadeguata di trasmissione del pensiero'. Grande storico Huizinga, ma anche grande ottimista".

18. Il libro, che muoveva una critica radicale al *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, uscì in Italia per l'editore Einaudi nel 1937. Nella biblioteca di Savinio, conservata presso il Fondo Savinio del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, è presente una copia del volume in cui è evidenziato il passaggio sulla radio

quale la radio espose al rischio di una forma inadeguata di trasmissione delle idee. Huizinga, riflette Savinio, esprimeva un pensiero ottimista, pur riconoscendo e criticando con lucido metodo i drammi e le derive che affliggevano la società degli anni Trenta, un atteggiamento non dissimile da quello da lui adottato nella *Fine dei modelli*.

Parecchi anni prima, in un brano intitolato *Terror vacui*, comparso su “La Stampa” il 16 dicembre 1933 e poi su “La Nazione” il 28 maggio 1936<sup>19</sup>, Savinio aveva addirittura esibito una caustica ironia verso la radio e certi suoi vicini di casa radioascoltatori, arrivando a ripromettersi di non possedere mai un apparecchio: il “circondarsi di suoni, rumori, rumbe e altri riempitivi” rappresentava in questo caso un inopportuno rimedio “alla mancanza di vita interiore, al *terror vacui*”<sup>20</sup>. L’articolo su “La Nazione” venne ripreso e contestato sul “Radiocorriere” da Arturo Strinati in una replica che si concludeva con una pesante allusione ai rischi implicati dalla condizione “isolata” di Savinio, da poco rientrato a vivere in Italia: “Tema piuttosto, il Savinio, del suo isolamento, che non sembra soltanto quello dello scrittore legittimamente desideroso di attendere in pace al proprio lavoro; isolamento troppo schivo e sdegnoso, che potrebbe straniarlo dal vero mondo di cui la radio è la voce più immediata, complessa, completa e potente; da quel mondo, infine, che nessun artista può di proposito ignorare senza pena di creare opere prive d’ogni eco umana”<sup>21</sup>. Qualche anno più tardi, una simile retorica contraddistinse l’istituzione, sotto l’egida del ras fascista Roberto Farinacci<sup>22</sup>, del Premio Cremona (1939-1941), alla cui giuria gli artisti erano chiamati a sottoporre anonimamente opere a tema che rappresentassero le gesta

del regime, asservendosi così alla causa politica.

## Il contesto della radio nel dopoguerra e le partecipazioni ai programmi letterari

Nonostante la dichiarata diffidenza rispetto al mezzo radiofonico, Savinio nel 1945-1946 tenne su “Il Tempo” una rubrica di recensioni intitolata *Spettacoli e radio* e nella seconda metà degli anni Quaranta ne esplorò con acume le possibilità espressive. Scrisse infatti due tra i più audaci e innovatori radiodrammi sperimentali prodotti dalla Rai, quali *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*, e curò la radiosintesi *Dialoghi e romanzetti di Luciano di Samosata*<sup>23</sup>. Fu anche un entusiasta sostenitore del Premio Italia dalla sua fondazione nel 1948 – “io sono un convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria, che nasce da nuove esigenze e da un mezzo espressivo meccanico particolare quale è il microfono. Secondo me, cinematografico e radio sono le due espressioni artistiche più vive del nostro tempo”<sup>24</sup> – e persino membro della giuria del Concorso per la Canzone nel settembre 1947<sup>25</sup>. L’ultima iniziativa era collegata alla “Fiera Letteraria”, il cui gruppo di autori aveva molto spazio nelle trasmissioni di questo periodo: basti pensare alle fortunatissime rubriche *Scrittori al microfono* e *L’Approdo*, alle quali prese parte lo stesso Savinio con gli interventi di cui parleremo. Se infatti alcuni studi sul contributo di Savinio alla radio si sono giustamente soffermati sull’artista nelle vesti di autore di radiodrammi<sup>26</sup> (disponibili per l’ascolto sul Catalogo multimediale della Rai<sup>27</sup>) e musicista (in particolare all’opera *Orfeo vedovo*, composta per l’Anfiparnaso nel 1950, sono stati dedicati diver-

che abbiamo individuato, cfr. Davide Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 161. Savinio cita un altro celebre testo di Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo*, in Capelli, “Corriere d’informazione”, 24-25 novembre 1947, p. 3, per gli esempi storici a proposito dei poteri magici attribuiti alla barba (ripubblicato con minime varianti come *Piccola storia della calvizie*, “Epoca”, vol. II, n. 39, 7 luglio 1951, poi in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 1589-1592, e nota pp. 1861-1862).

19. Cfr. Monica Davini, *Alberto Savinio: bibliografia testuale (1913-1952)*, tesi di dottorato, Università per Stranieri di Siena, Dottorato di Ricerca in Letteratura, Storia della lingua e Filologia italiana, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011, tutor: Prof.ssa Paola Italia, Prof. Luigi Trenti, p. 146.

20. Alberto Savinio, *Torre di guardia. Terror vacui*, “La Stampa”, 16 dicembre 1933, p. 3. Un’opinione simile circa l’invasione della radio sarà espressa da Savinio in *Ecco la radio*, “Oggi”, anno II, n. 27, 6 luglio 1940, p. 22 (firmato con lo pseudonimo Proteo).

21. Arturo Strinati, *Terror vacui*, “Radiocorriere”, n. 26, 21-27 giugno 1936, p. 43.

22. Farinacci fu segretario del PNF solo per un anno dal 1925 al 1926, e nel ’39 era completamente isolato in quanto sospettato da tempo di vari complotti per succedere a Mussolini. L’istituzione del Premio Cremona fu un tentativo di reagire a questo isolamento.

23. Rodolfo Sacchettini ne “Il teatro di Radio 3”, Radio 3, 24 novembre 2012, definisce Savinio il primo uomo di lettere, a parte Marinetti, a cimentarsi realmente col mezzo radiofonico alla fine degli anni ’40, aprendo la strada, poco tempo dopo, ai contributi di Vasco Pratolini e Carlo Emilio Gadda.

24. Luigi Greci, *Un’intervista con Alberto Savinio*, “Radiocorriere”, n. 50, 12-18 dicembre 1948, pp. 5 e 9. Savinio si esprime a favore di un duraturo riavvicinamento fra radio e artisti e esprime le sue considerazioni sull’opera radiofonica, sull’attribuzione dei premi (“Secondo me, vi sono molti, troppi

premi, specialmente da noi. Tutta l’Italia ne è tappezzata e questa straordinaria moltiplicazione finisce per essere soltanto un’umiliazione per i veri artisti che dovrebbero lavorare e vivere senza la beneficenza dei premi”; il Premio Italia fa tuttavia eccezione), sui rischi derivati dall’ingerenza dello Stato nella politica culturale e sull’importanza delle caratteristiche precipue dei mezzi meccanici nel generare nuove forme d’arte.

25. “Radiocorriere”, n. 37, 14-20 settembre 1947, p. 4: elenco dei giurati del “Concorso per la Canzone” bandito dall’Associazione Culturale Fiera Letteraria con il concorso della Radio Italiana (oltre a Savinio, Luigi Colacicchi, Mino Maccari e Giulio Razzi per l’Associazione Culturale Fiera Letteraria; Tito Petralia e Sergio Pugliese in rappresentanza della Radio Italiana).

26. Si vedano nello specifico: Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 190-202 (*L’alternativa radiofonica*); Mila De Santis, *Savinio compositore per la radio*, “Antologia Vieusseux”, anno VI, n. 16-17, gennaio-agosto 2000, pp. 135-152; Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un’arte invisibile*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 75-94 (*Musica in dialogo: la radio di Alberto Savinio*: qui la partecipazione a *Scrittori al microfono* è rapidamente menzionata). I contributi di Tinterri e Sacchettini descrivono anche sinteticamente il discorso sul Novecento.

Per la riduzione saviniana *Dialoghi e romanzetti di Luciano di Samosata*, 1951, si veda Elisabetta Borghi, *Autore per la radio. È lo strumento che crea l’opera*, “Cinema nuovo. Rassegna quindicinale”, anno 40, n. 6 (334), novembre-dicembre 1991, pp. 41-44: il titolo allude all’articolo di Savinio, *È lo strumento che crea la musica*, “Corriere d’informazione”, 17-18 giugno 1949, in cui l’autore loda l’iniziativa della radio di commissionare opere radiofoniche (poi in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 975-978).

27. Oltre alle registrazioni dei radiodrammi *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*, in riferimento al primo si vedano anche i programmi “Esercizi di memoria. Suoni dall’archivio della radio”, Radio 3, 17 luglio 2005; *Radiodrammi d’archivio*, “Il teatro

si approfondimenti<sup>28</sup>), la partecipazione alle altre trasmissioni rimane da mettere a fuoco. Degli interventi reperiti grazie allo spoglio del "Radiocorriere" non si conserva l'audio nel Catalogo multimediale della Rai, e non di tutti conosciamo il soggetto.

Sebbene *Novecento*, come abbiamo visto, avesse segnato l'inizio di una fase di collaborazione con la Rai nel 1946, questo non fu il primo contatto di Savinio con l'universo radiofonico, poiché alcuni contributi sporadici risalgono agli anni della guerra. Sul "Radiocorriere" sono calendarizzati nel 1943 due interventi di una decina di minuti ciascuno: *Applausi*, mercoledì 17 febbraio 1943, Programma B, ore 20.55 (nell'intervallo di *Rigoletto*), e *Campionario*, martedì 7 settembre 1943 ore 22.05<sup>29</sup>.

Nell'estate del 1943, inoltre, Savinio fu autore per la rivista "Onda. Panorama della radio" (Gruppo Editoriale "Domus", diretta da Raoul Chiodelli) di una rubrica di argomento musicale, *Archivio sonoro*, ignota alla bibliografia: sul primo numero, datato 1 luglio, uscì un pezzo intitolato *Il pianoforte*. La pubblicazione, alla quale contribuirono, per fare solo alcuni nomi, Irene Brin, Orio Vergani e Mino Maccari, venne presumibilmente interrotta a seguito della caduta del fascismo il 25 luglio, dopo l'uscita del secondo numero<sup>30</sup>.

Prima ancora, Savinio aveva tenuto una conversazione radiofonica, di argomento sconosciuto, in almeno un'altra occasione, il 7 marzo 1941; quello stesso anno erano inoltre apparsi due suoi articoli sul "Radiocorriere", intitolati *La casa di riposo per musicisti* e *Fantasm nell'isola di Tiberio*<sup>31</sup>.

Le partecipazioni alle rubriche *Scrittori al microfono* e *L'Approdo*, quindi, impegnarono Savinio almeno a partire dal 1947. Per quasi tutto il 1946 le stazioni Rai erano rimaste suddivise in grandi aree (Gruppo Centro Sud, Gruppo Centro Nord e

così via), finché il 3 novembre 1946 era avvenuta la riunificazione nazionale con due programmi completi, Rete Rossa e Rete Azzurra. In seguito si profilavano fasce di ascolto differenziato e all'inizio del 1951 si arrivò infine alla tripartizione dei canali (Nazionale, Secondo e Terzo) e la radio si affermò definitivamente come strumento di comunicazione di massa grazie alla progressiva diffusione degli apparecchi a buon mercato e al conseguente incremento del numero di abbonati.

Nel contesto della situazione complessa e dei confronti spesso aspri che accesero il dibattito pubblico nel dopoguerra, l'orientamento delle trasmissioni dedicate alle arti e alla letteratura si rivelò piuttosto conservatore e inclusivo verso coloro che, pur non essendo stati negli anni più recenti fiancheggiatori del fascismo e avendo anzi affrontato in certi casi la fuga e la clandestinità smarcandosi dal regime alle sue ultime drammatiche battute, in precedenza lo avevano sostenuto. Molti letterati, giornalisti, artisti e critici che, soprattutto nella sua prima fase, avevano appoggiato il fascismo e in seguito comunque lavorato senza opporsi e talvolta ottenendo riconoscimenti, ridefiniscono ora la propria posizione intellettuale, operano in diversi ambiti contemporaneamente, fondano riviste spesso di breve vita, società letterarie, giurie come quella del recente Premio Strega, distinguendosi per l'indipendenza di pensiero e la qualità dei contributi. Savinio, aperto sostenitore del fascismo dagli esordi sino alla fine degli anni Trenta<sup>32</sup>, rispose come sempre in maniera del tutto personale a questa esigenza, collocandosi a pieno titolo nel fermento intellettuale dell'epoca, ma numerosi sarebbero i nomi da affiancare al suo per esperienze non dissimili: si pensi all'amico di lunga data Massimo Bontempelli, la cui parabola politica – con la piena presa di distanza dal regime, l'elezione a Senatore nel '48 per il Fronte democratico popolare e la successiva decadenza dalla carica a

di Radio 3: Radiocronache", Radio 3, 24 novembre 2012; "Il teatro di Radio 3", Radio 3, 17 gennaio 2019.

28. Sul Catalogo multimediale della Rai è possibile ascoltare l'opera commentata in diverse trasmissioni, tra cui: *Roma 1950*, "Pomeriggio musicale: opera, concerti, notizie e incontri", Radio 3, 22 giugno 1981 (dedicata all'esperienza dell'Anfiparnaso, con un'intervista a Toti Scialoja); "Radio 3 Suite", Radio 3, 11 agosto 2016 (*Orfeo vedovo* inaugura la settantesima stagione del teatro lirico sperimentale di Spoleto).

29. A quell'epoca, conversazioni di argomento culturale si tenevano con scansione pressoché quotidiana in fascia serale, ore 21.00-23.00 circa.

30. Sul "Radiocorriere" si trovano le due seguenti testimonianze sul quindicinale "Onda":

- "Radiocorriere", n. 26, 27 giugno-3 luglio 1943, p. 11, pubblicità: "L'Editoriale Domus lancia in tutta Italia ONDA / Panorama della radio / direttore Raul Chiodelli". In ogni numero saranno pubblicate rubriche sulla vita contemporanea, musicale, teatrale, cinematografica, oltre a novelle, articoli storici, commedie e così via. All'elenco dei collaboratori del primo numero, segue quello delle rubriche che saranno presenti in ogni numero, tra cui *Archivio sonoro* di Alberto Savinio.

- "Radiocorriere", n. 30, 25-31 luglio 1943, p. 4, pubblicità: "È uscito il secondo numero di ONDA". *Archivio sonoro* è presente anche nel secondo numero, che non è stato possibile reperire. La pubblicità segnala che il primo fascicolo è andato esaurito in due giorni. 31.

31. *La casa di riposo per musicisti*, "Radiocorriere", n. 6, 2-8 febbraio 1941, p. 10, recentemente ripubblicato in Alberto Savinio, *L'uomo isola*, a cura di Maria Maddalena Novati, Laura Pronesti e Marina Vaccarini, Die Schachtel, Milano 2019, pp. 49-51; Id., *Fantasm nell'isola di Tiberio*, "Radiocorriere", n. 13, 23-29 marzo 1941, p. 6, ignoto alla bibliografia; la conversazione con Savinio è programmata nell'intervallo di un concerto sinfonico il 7 marzo 1941, ore 21.30 (cfr. "Radiocorriere", n. 10, 2-9 marzo 1941, p. 25). Si segnala inoltre che sul "Radiocorriere", n. 48, 29 novembre-5 dicembre 1942, p. 16, si trova la pubblicità a *Narrate, uomini, la vostra storia* con la riproduzione b/n di *Autoritratto in forma di gufo*, 1936. Infine, un altro articolo di Savinio, *Auber e "Fra Diavolo"*, "Radiocorriere", n. 47, 20-26 novembre 1949, p. 15 (con un disegno dell'autore rappresentante Fra Diavolo) è stato incluso nella raccolta di scritti *Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1988, pp. 224-226.

32. Come è noto, l'immagine pubblica di Savinio si compromise radicalmente a seguito della vicenda che portò alla chiusura nel 1939 del settimanale "Omnibus" a causa di un suo articolo giudicato irrispettoso dal regime. Costretto per qualche tempo a scrivere sotto pseudonimo per diverse testate, Savinio maturò lentamente una svolta liberal democratica, pur mantenendo ancora per qualche tempo collaborazioni come quella al settimanale di propaganda fascista "Il Mediterraneo" (si veda in proposito *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952*, a cura di Giuditta Isotti Rosowsky, Sellerio, Palermo 1999, pp. 19-31).

seguito dell'accusa di propaganda fascista – è emblematica in questo momento, mentre nello specifico dell'attività radiofonica risulta esemplare il caso di Corrado Alvaro, che nel marzo 1945, vistasi negare la libertà di usare fonti di informazione autonome, rassegnò le dimissioni dalla carica di direttore del giornale radio ingaggiando una polemica con i vertici aziendali<sup>33</sup>.

### Scrittori al microfono e i Quaderni della Radio

La rubrica di successo *Scrittori al microfono*, a cura di Leone Piccioni, nasce nel 1944 con funzioni simili a quelle dell'elzeviro di terza pagina dei quotidiani: alcuni celebri scrittori vengono invitati dalla Direzione del Giornale Radio, attraverso il servizio Conversazioni, a tenere una lettura radiofonica su un argomento a scelta. La prima presenza nota di Savinio risale a mercoledì 12 novembre 1947, sulla Rete Rossa, nell'intervallo del Concerto Sinfonico delle ore 21.40; l'argomento è purtroppo sconosciuto. Di argomento ignoto sono anche le due partecipazioni successive, mercoledì 10 marzo 1948, nell'intervallo di *La musica a Roma* dalle ore 21.30, e poi giovedì 21 ottobre 1948, in uno degli intervalli di *Simon Boccanegra*, dalle ore 21<sup>34</sup>.

Dall'autunno del 1948 la redazione propose agli scrittori un tema, invitandoli a declinarlo secondo le loro preferenze: nacquero così le prime serie, dedicate ai ritratti delle “donne italiane”, a “dieci libri da salvare”, alle “smanie della villeggiatura”. A partire dal 1949, una collana di pubblicazioni, i Quaderni della Radio (edizioni Eri, Torino), raccolse le conversazioni ritenute più interessanti<sup>35</sup>. Savinio fu incluso nel volume dedicato a *Giuochi e sports*, con il contributo *Il biliardo a carambola*<sup>36</sup>, di cui si ignora la data di trasmissione; a scorrere l'indice e leggendo i nomi degli autori selezionati, ci si imbatte, oltre a Savinio, in una variegata compagine di letterati e giornalisti, molti dei quali autorevoli attori della scena culturale: Giovanni Battista Angioletti, Antonio Baldini, Anna Banti, Luigi Bartolini, Maria Bellonci, Dino Buzzati, Emilio Cecchi, Arnaldo Frateili, Carlo Emilio Gadda, Alfonso Gatto, Gianna Manzini, Paolo Monelli,

Vasco Pratolini, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Giani Stuparich.

Nel 1949 Savinio inaugura la serie dedicata al tema *Come, quando e dove mi sarebbe piaciuto vivere*<sup>37</sup>: il primo appuntamento della rubrica è la sua lettura di mercoledì 26 gennaio 1949, sulla Rete Rossa, ore 22.

Del '49 è inoltre una lettura che non fa parte del ciclo di *Scrittori al microfono*. Si tratta di *Novelle di tutto il mondo: Alberto Savinio, La pastasciutta*, in onda martedì 8 novembre 1949, sulla Rete Rossa, ore 21.40, che è probabilmente da ricollegarsi al brano *La pastasciutta di Annibale*, pubblicato appena un mese dopo in “Pesci Rossi”<sup>38</sup>.

Un ciclo molto importante e longevo, quello delle *Interviste con se stessi*, comincia il 28 marzo 1950. Le domande vengono preparate e inviate agli scrittori dal curatore Leone Piccioni, che così descrive la serie: “Poeti, narratori, critici si alterneranno ai microfoni e parleranno del loro lavoro, dei loro propositi, del giudizio su se stessi e sugli altri autori contemporanei, delle loro preferenze e delle loro antipatie. Non saranno letture di conversazioni, ma domande dal vivo e immediate risposte. Ogni martedì sera una sorpresa: un narratore importante o un poeta di fama o un critico di rilievo. I primi nomi? Papini, Ungaretti, Bartolini, Bacchelli, Flora, Montale, De Robertis, Palazzeschi, e altri, per un ciclo che forse non si esaurirà neppure in un trimestre”<sup>39</sup>. Il relativo Quaderno della Radio raccoglie, come sempre, diversi contributi, ma non quello di Savinio, andato in onda martedì 25 aprile 1950, sulla Rete Rossa, ore 21.30. Presso il Fondo Savinio dell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, è presente il dattiloscritto inedito dell'intervento, intitolato *Intervista con me stesso*<sup>40</sup>. Qui Savinio, invitato nella prima domanda a parlare della sua versatilità nelle discipline pittoriche, musicali, letterarie, drammaturgiche, rifiuta la definizione di “eclettismo” ed evoca innanzi tutto il proverbiale “dilettantismo” sul quale fonda il proprio impegno artistico, enumerando alcuni risultati nelle diverse arti che costituiscono altrettanti mezzi per esprimere il suo mondo. A proposito

33. G. Crainz, *Dagli alleati alla democrazia*, cit., p. 84.

34. Presso il Fondo Savinio si conserva la lettera dell'ente radiofonico datata 12 novembre 1948 che accompagnava l'assegno circolare di L. 10.000 emesso come compenso per questa collaborazione (Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Savinio, AS.II 44.31).

35. Tra i Quaderni della Radio pubblicati fino al 1952 è stato possibile consultare: *Dieci libri da salvare*, n. 2, 1949(?); *I giorni della creazione*, n. 3, 1949(?); *Giuochi e sports*, n. 5, 1949(?); *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)*, n. 11, 1950; *Inchiesta sul neorealismo*, n. 13, 1951; *Mezzo secolo (vita pensiero ed arte)*, n. 17, 1951; *Arti e mestieri*, n. 20, 1952. Tra le prime uscite si contano certamente: *Donne italiane*, n. 1, 1949(?), *Le smanie della villeggiatura*, n. 4, 1949(?), *Come, quando e dove mi sarebbe piaciuto vivere*, 1949. Il volume *I giorni della creazione* è dedicato all'omonima rubrica di carattere scientifico gestita dal Servizio Conversazioni (altre rubriche sono *Melafumo* e *Conosci te stesso* di Stefano Fajrajzen, dedicata a *Psicologia e psicanalisi*, all'inizio del 1949).

36. Alberto Savinio, *Il biliardo a carambola*, in *Giuochi e sports*, Eri, Torino 1949(?), pp. 135-138; l'intervento è riproposto col titolo *Carambolisti non si diventa*, “Corriere d'informazione”, 15-16 febbraio 1950 poi in Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 1292-1296.

37. Dal 26 gennaio a tutto aprile 1949.

38. Alberto Savinio, *La pastasciutta di Annibale*, “Pesci Rossi”, n. 12, Natale 1949, pp. 5-6. Accompagnano l'articolo le riproduzioni di due dipinti dell'autore: *Idillio marino*, 1930, e *Gli ospiti dimenticati*, 1930.

39. L.P. [Leone Piccioni], *Interviste con se stessi*, “Radiocorriere”, n. 13, 26 marzo-1 aprile 1950, p. 9.

40. Una notazione autografa a margine di una delle pagine dello scritto riporta la data della registrazione dell'intervista per la Rai: 11 aprile 1950 (Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Savinio, AS.II 34.23).

della letteratura, menziona le opere *Dico a te*, *Clio e Ascolto il tuo cuore*, *città*, esemplari per la chiarezza e la fluidità della lingua. Per quanto concerne la pittura, illustra il suo metodo paragonandolo alla costruzione di una casa, che parte sempre dal disegno sul quale si impostano i piani dell'edificio ed è sorretto da una tecnica che passa dal possedere delle "chiavi", ossia dei modi indiretti di ottenere le forme: la pratica quotidiana, in questo senso, è fondamentale poiché determina un costante miglioramento dei risultati; al contrario di molti pittori contemporanei italiani che difettano di tali capacità, Savinio è certo di padroneggiare le "chiavi" e di raggiungere grazie al suo lavoro esiti sempre più alti, come nella recente mostra personale alla galleria dello Zodiaco di Roma (dal 16 marzo), di cui si ritiene molto soddisfatto, e nel ritratto di un amico ingegnere appena terminato (con ogni probabilità il *Doppio ritratto di Sante Astaldi*, cat. 1950<sup>41</sup>). Per quanto riguarda la musica, suggerisce l'ascolto della sua opera *Agenzia Fix* (trasmessa sulla Rete Rossa il 15 aprile 1950<sup>42</sup>). Alla domanda seguente, sulla critica militante, risponde di ignorarla e di considerarla comunque troppo conservatrice, riconoscendo la mancanza di reciproca comprensione. Il discorso si intreccia con la domanda successiva, a proposito della contrastata accoglienza ricevuta dal suo dramma *Alceste di Samuele*, uscito per Bompiani all'inizio del 1949 (come è noto, la tragedia sarebbe stata di lì a poco fischiate durante la prima messa in scena al Piccolo Teatro di Milano il 1 giugno 1950)<sup>43</sup>: anche in questo caso, Savinio replica affermando di ignorare le critiche subite a causa della crudezza di certe situazioni narrate e di continuare a perseguire il suo scopo, che è quello di portare in superficie la profondità delle cose a prescindere dallo scalpore che possono suscitare, nella piena e felice convinzione di operare nel giusto.

Alle *Interviste con se stessi* seguì la serie *Esistono oggi grandi uomini?*, a partire da martedì 7 novembre 1950. Savinio vi partecipa con l'intervento trasmesso martedì 21 novembre 1950, sulla Rete Rossa, ore 22.46. È possibile in questo caso immaginare il contenuto della lettura, considerato che l'autore aveva sviluppato un tema analogo nell'articolo *Quale grandezza?*, pubblicato il mese precedente nel "Corriere d'informazione"<sup>44</sup>: "Mi è stato chiesto di rispondere alla seguente domanda: 'Perché

oggi è venuta meno la creazione di grandi opere d'arte, specie nella musica, nella scultura e nella pittura?'. Chi l'ha posta, continuava Savinio, evidentemente non è a conoscenza della rivoluzione mentale che ha avuto inizio nella seconda metà dell'Ottocento: e si ricollegava, ancora una volta, al discorso sulla fine dei modelli, di cui ripeteva pazientemente presupposti e conseguenze, sempre argomentandoli con nuovi accenti. Venuta meno l'organizzazione dell'idealismo collettivo, gli artisti moderni si trovano a lavorare senza modelli, *individualmente*, ma non *arbitrariamente* come credono gli ignari, che così dicendo svalutano l'arte moderna; oggi, metteva in guardia, stiamo assistendo al "tentativo di una nuova organizzazione di idealismo collettivo", per esempio nell'Unione Sovietica<sup>45</sup>, una tendenza sbagliata in netto "contrasto con l'universo, così come oggi si presenta a noi: atomistico".

## L'Approdo

La rubrica di letteratura e arte *L'Approdo*, che propone letture di scrittori e poeti, nasce tra la fine del 1944 e l'inizio del 1945 nella redazione fiorentina della Rai: la prima puntata viene trasmessa il 12 dicembre 1944, diretta da Giovanni Battista Angioletti, redattore Adriano Seroni<sup>46</sup>. Seroni, legato alla stagione fiorentina tra le due guerre, si era avvicinato al Pci negli anni del conflitto mondiale; Angioletti, già vicino all'ambiente della "Ronda", era il direttore della "Fiera Letteraria" che, tornata a uscire a Roma nel 1946, annoverava tra i redattori Ungaretti, Cecchi, Contini. Dal 1952 la trasmissione vedrà Seroni coadiuvato da Leone Piccioni (già redattore per *Scrittori al microfono*) e si avvarrà di un comitato direttivo formato da Riccardo Bacchelli, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Nicola Lisi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti e Diego Valeri. Incarnazione di un'idea di letteratura e arte come valore alto da diffondere in una più vasta cerchia di pubblico, *L'Approdo* conia una formula classica e molto fortunata, che sarebbe stata presentata anche in televisione dal 1963.

Una prima partecipazione di Savinio risale almeno al periodo tra gennaio e marzo 1950, come risulta dal "Radiocorriere"<sup>47</sup>: in questi mesi, tuttavia, nella programmazione non veniva an-

41. Pia Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Electa, Milano 1996, p. 206.

42. Il radiodramma venne ultimato il 30 luglio 1949 e registrato il 14 novembre 1949.

43. Si noti che il 28 aprile 1949 Savinio è a Milano, ospite dei Giovedì di Germana Marucelli, alle 21.30, per presentare il suo ultimo libro *Alceste di Samuele*, vincitore del premio "Re degli Amici 1949" (L. 250.000), ed esegue brani di un'opera radiofonica in preparazione (*Agenzia Fix*). L'invito all'evento si conserva presso l'Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, busta Alberto Savinio; in riferimento al premio vinto nel '49 si veda anche *Premi letterari. Il "Re degli amici"*, La Settimana Incom, n. 408, 24 febbraio 1950 (il filmato è disponibile sul sito dell'Archivio Luce).

44. Alberto Savinio, *Quale grandezza?*, "Corriere d'informazione", 9-10 ottobre 1950 poi in Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 1437-1441.

45. Sul "superamento" dell'idea comunista nella sua attuazione storica per Savinio, si veda la *Nota al testo* di Paola Italia per la nuova edizione di Alberto Savinio, *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milano 2014, pp. 118-119.

46. Per i materiali della redazione de *L'Approdo* che si sono conservati, si vedano *"L'Approdo". Storia di un'avventura mediatica*, a cura di Anna Dolfi, Maria Carla Papini, Bulzoni, Roma 2006, e *"L'Approdo". Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del "GRAP", Firenze University Press, Firenze 2007.

47. s.n., *Le conversazioni*, "Radiocorriere", n. 52, 25-31 dicembre 1949, p. 16.

cora indicato il nome dell'ospite in trasmissione (in onda tutti i lunedì, sulla Rete Azzurra, dalle ore 18.55 alle 19.25), pertanto non è stato possibile individuare la data esatta né l'argomento dell'intervento.

Successivamente, Savinio tiene una lettura intitolata *Precauzione etrusca*, in onda lunedì 24 luglio 1950, sulla Rete Azzurra, ore 18.55. Si noti che, durante le estati 1950 e 1951, *L'Approdo* trasmetteva da Forte dei Marmi, dove artisti, critici e letterati di spicco della cultura italiana erano soliti recarsi in villeggiatura e dove anche Savinio si trasferiva regolarmente ogni estate per abitare la sua dimora "a chiocciola" in località Ronchi, al Poveromo.

Nel '51 Savinio prende parte infine a una importante inchiesta promossa da *L'Approdo* sulla *Situazione dello scrittore*. La sua risposta va in onda giovedì 27 settembre 1951, sulla Rete Azzurra, ore 18.00. Del contenuto conosciamo un frammento che riguarda il compenso del lavoro intellettuale, come riportato in un suo scritto dall'intervistatore Adriano Seroni: il rapporto tra letteratura e società, la funzione dell'intellettuale, tutto versa in una situazione "pessima", che, afferma Savinio, "potrebbe migliorare un poco se la Radio tirasse su il compenso. Ma 15.000 lire oggi giorno!"<sup>48</sup>.

### Metapsichica e Metafisica

Le informazioni, talvolta lacunose, ricavate dal "Radiocorriere" hanno permesso di portare a termine questa prima ricognizione delle presenze radiofoniche di Savinio. Non di tutti i contributi in qualche modo segnalati è stato possibile reperire il riferimento esatto all'interno del palinsesto, come è il caso dell'intervista che Savinio riferisce di avere registrato per la Rai nell'articolo *Metafisica e regia*, apparso sul "Corriere della Sera" il 18 maggio 1949<sup>49</sup>. L'autore scrive di avere recentemente dato a un giovane medico una risposta riguardo alla disciplina della Metapsichica, ai cui esperimenti la radio concedeva allora una finestra settimanale in tarda serata<sup>50</sup>, e, prendendo lo spunto dalla comune formazione etimologica delle parole Metapsi-

chica e Metafisica, mette in relazione questi fenomeni con l'estetismo, da cui deriva il bisogno che l'uomo ha di mascherare le cose come sono realmente e di nobilitarle, trasfigurandole in qualcosa di eccelso e di ineffabile. Non si sofferma tuttavia a rilevare che questo concetto filosofico tradizionale di metafisica viene rovesciato completamente da quella "poetica metafisica" che egli stesso aveva concorso molti anni prima a definire.

La parola Metapsichica è stata coniata sul modello della parola Metafisica. In ambedue queste parole rientra la preposizione greca *metà*. Unita alla parola Fisica o alla parola Psicica, la preposizione metà dà a queste parole il senso di trapasso: "di là dalla fisica", "di là dalla psicica". In più, suggerisce l'idea di un distacco tra fisico e metafisico, tra psichico e metapsichico. In più ancora, dà a pensare che di là dal fisico e di là dallo psichico, si entra in un mondo diverso. E, ancora in più, lascia intendere che ciò che sta di là dal fisico (e di là dallo psichico) è superiore e di natura eccelsa. [...]

Quale il moto psichico – il "segreto" moto psichico – che, a suo tempo, ha indotto Andronico Rodio a coniare la parola Metafisica [...] È lo stesso moto psichico [...] che induce certi artisti (o semplicemente certi uomini) ad ammantare la propria opera, e se stessi, e la propria vita, di quella apparenza diversa dal reale e studiatamente *bella*, che si chiama estetismo. È la vergogna di se stessi. [...] Ma [...] il Bello ha perduto il suo valore assoluto, e oggi, a comporre una superficie estetica, ossia una superficie che ferma lo sguardo e vieta di scoprire il vacuo e il volgare che stanno sotto, possono servire, secondo i casi, le varie forme di arte in uso: deformazione delle forme, astrattismo, o quello che genericamente si può chiamare il Brutto. [...]

L'estetismo è uno dei tanti modi con cui quel sentimento si esprime, radicatissimo nell'uomo: l'odio, il *disprezzo*, la vergogna che l'uomo ha del presente e della cosa come è, e il disprezzo (e la vergogna) che l'uomo

48. Così altri intervistati: "grazie dell'invito" – scriveva Arnaldo Bocelli; "preparerò la risposta all'inchiesta sulla situazione dello scrittore (Bella situazione davvero, ogni giorno di più)!. E 'di quale situazione si tratta' aggiungeva Moravia – "morale, materiale, politica, ecc. ecc.". E Corrado Alvaro prometteva anticipazioni da "un libro di appunti che tengo da oltre vent'anni", cfr. Adriano Seroni, *Un grande contenitore culturale*, in *La Radio. Storia di sessant'anni. 1924-1984*, Eri, Torino 1984, pp. 104-105.

49. Poi in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 1090-1094. Nell'articolo Savinio attesta anche l'avvenuta trasmissione del suo intervento. Un altro intervento radiofonico di cui non si è reperita traccia nel palinsesto è quello ricordato da Maria Savinio nell'intervista di Lorenzo Vincenti per "Oggi", *Il regno della metafisica*: "Un giorno, indisposta a letto [...], accesi la radio all'ora del programma di Savinio. Ascoltai così *Lettera a Maria*. Una sua sorpresa", (in Lorenzo Vincenti, *Maestri e Maestresse*, Edizioni Galleria d'Arte Cortina, Milano 1977, p. 18).

50. Dall'8 gennaio 1949 la Rai mise in onda tutti i sabati alle ore 23.45 sulla Rete

Rossa la rubrica *A mezzanotte – Esperimenti di telepatia e chiaroveggenza organizzati dalla Società Italiana di Metapsichica di Roma*: si veda in proposito Emilio Servadio, *Siamo tutti veggenti*, "Radiocorriere", n. 1, 2-8 gennaio 1949, p. 26. Rientrato in Italia alla fine del secondo conflitto mondiale, dal 1946 lo psicanalista Emilio Servadio contribuì alla realizzazione di programmi radiofonici: ideò la rubrica *A mezzanotte* e intervenne regolarmente alla trasmissione *Il convegno dei cinque* concorrendo alla diffusione delle teorie psicanalitiche; sui medesimi temi, scrisse occasionalmente sulla "Fiera Letteraria". Alla metapsichica fu dedicato il volume n. 21 dei Quaderni della Radio, *Oltre i cinque sensi (profili di metapsichica)*, Eri, Torino 1952. Si ricordi inoltre che Servadio fu uno dei primi interpreti italiani del Surrealismo negli anni Trenta, un ruolo pionieristico riconosciuto, tra gli altri, da Italo Cremona: "occorre [...] retrocedere agli studi [...] del 1930-31 del Servadio per incontrarsi con una seria intelligenza del fenomeno che in seguito Carlo Bo doveva con amore e competenza critica approfondire", cfr. *Pittura surrealista in Italia*, in *Panorama dell'arte italiana*, a cura di Umbro Apollonio e Marco Valsecchi, Lattes, Torino 1951, p. 86.

ha di se stesso in quanto presente e cosa come è. A questo sentimento, Leopardi oppone una nostalgica ammirazione degli Antichi; altri oppone l'idea di un futuro diversissimo dal presente; altri maschera il presente e la cosa come è, e questo è l'esteta. Guardiamo ora l'analogia fra estetismo e metafisica. Guardiamo la Metafisica come un Superestetismo. Gli uomini – e qui marciano alla loro testa uomini di mente eccelsa – gli uomini odiano, disprezzano, “si vergognano” delle cose come sono, del mondo come è, di se stessi come sono, e tessono sui telai dell'ideale *ta metaphysikà*: quel tessuto ineffabile che tutto copre l'universo come è, di un velo come si vuole che sia.

### Calendario delle presenze radiofoniche di Savinio dal 1941 al 1952

- CONVERSAZIONE DI ALBERTO SAVINIO: venerdì 7 marzo 1941, ore 21.30, nell'intervallo del concerto sinfonico diretto dal Maestro Alceo Toni.
- ALBERTO SAVINIO. *APPLAUSI*, CONVERSAZIONE: mercoledì 17 febbraio 1943, ore 20.55.
- ALBERTO SAVINIO. *CAMPIONARIO*, CONVERSAZIONE: martedì 7 settembre 1943, ore 22.05.
- LE GRANDI TAPPE DEL CAMMINO UMANO. *NOVECENTO* DI ALBERTO SAVINIO: venerdì 22 febbraio 1946 ore 21.25 (Gruppo Centro Sud, Roma Monte Mario, Napoli, Bari 1, Palermo, Catania), mercoledì 27 febbraio 1946 ore 21.00 (Roma, Santa Palomba), giovedì 7 marzo 1946 ore 21.35 (Gruppo Centro Sud, 1° programma, Roma Monte Mario, Napoli, Bari 1, Palermo, Catania).
- SCRITTORI AL MICROFONO. ALBERTO SAVINIO: mercoledì 12 novembre 1947, Rete Rossa, nell'intervallo del Concerto Sinfonico delle ore 21.40.
- *VITA DELL'UOMO*: azione coreografica (tragicommedia danzata realizzata nel 1946), sabato 17 gennaio 1948, Rete Rossa, ore 17.00, nel Concerto Sinfonico trasmesso dal Teatro Eliseo di Roma, diretto da Carlo Maria Giulini, Orchestra Sinfonica di Radio Roma della Radio Italiana, trasmissione organizzata dalla Rai Pro-Assistenza invernale.
- SCRITTORI AL MICROFONO. ALBERTO SAVINIO: mercoledì 10 marzo 1948, Rete Rossa, nell'intervallo di *La musica a Roma* dalle ore 21.30.
- SCRITTORI AL MICROFONO. ALBERTO SAVINIO: giovedì 21 ottobre 1948, Rete Rossa, in uno degli intervalli di *Simon Boccanegra*, dalle ore 21.
- SCRITTORI AL MICROFONO. *COME, QUANDO E DOVE MI SAREBBE PIACIUTO VIVERE*. ALBERTO SAVINIO: mercoledì 26 gennaio 1949,

Rete Rossa, ore 22.

- NOVELLE DI TUTTO IL MONDO. ALBERTO SAVINIO, *LA PASTASCIUTA*: martedì 8 novembre 1949, Rete Rossa, ore 21.40.
- L'APPRODO: tutti i lunedì, Rete Azzurra, dalle ore 18.55 alle 19.25 (s.n., *Le conversazioni*, “Radiocorriere”, n. 52, 25-31 dicembre 1949, p. 16, si segnala la presenza di Savinio tra gennaio e marzo 1950).
- *AGENZIA FIX*: opera radiofonica, sabato 15 aprile 1950, Rete Rossa, ore 22.05 (realizzata nel 1949), Compagnia di Prosa di Roma della Radio Italiana con Arnoldo Foà, Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della Radio Italiana diretti da Carlo Maria Giulini, istruttore del coro Gaetano Riccitelli, regia di Anton Giulio Majano.
- SCRITTORI AL MICROFONO. *INTERVISTE CON SE STESSI*. ALBERTO SAVINIO: martedì 25 aprile 1950, Rete Rossa, ore 21.30.
- L'APPRODO. ALBERTO SAVINIO. *PRECAUZIONE ETRUSCA*: lunedì 24 luglio 1950, Rete Azzurra, ore 18.55.
- *ORFEO VEDOVO*: opera, martedì 24 ottobre 1950, Rete Azzurra, ore 21.20; a seguire, gli altri due spettacoli dell'Anfiparnaso, *Morte dell'aria* e *Il tenore sconfitto*; dal Teatro Eliseo di Roma, Direttore Fernando Previtali, istruttore del coro Gaetano Riccitelli, Orchestra sinfonica e coro di Roma della Radio Italiana.
- PARLO DELL'ORFEO VEDOVO, DI ALBERTO SAVINIO: giovedì 9 novembre 1950, Terzo Programma, ore 21.15, seguita da *Petrassi e Scialoja parlano della Morte dell'aria*, e da *Vincenzo Tommasini parla della sua opera Il tenore sconfitto*, ad ogni intervista segue la registrazione dell'opera corrispondente effettuata il 24 ottobre 1950 presso il Teatro Eliseo di Roma.
- SCRITTORI AL MICROFONO. *ESISTONO OGGI GRANDI UOMINI?* ALBERTO SAVINIO: martedì 21 novembre 1950, Rete Rossa, ore 22.46.
- L'APPRODO. LE NOSTRE INCHIESTE: A. Savinio. *Situazione dello scrittore*: giovedì 27 settembre 1951, Rete Azzurra, ore 18.00.
- *DIALOGHI E ROMANZETTI DI LUCIANO DI SAMOSATA*. ADATTAMENTI E COMMENTI MUSICALI DI ALBERTO SAVINIO: Compagnia di prosa di Firenze della Radio Italiana, diretto da Corrado Pavolini, tre puntate: giovedì 6 dicembre 1951, Terzo Programma, ore 21 (da *Dialoghi dei morti, Il giudizio delle dee*); giovedì 13 dicembre 1951, Terzo Programma, ore 21 (da *La morte di Peregrino, Menippo, Icaromenippo*); lunedì 17 dicembre 1951, Terzo Programma, ore 21 (da *Storie vere*).
- *CRISTOFORO COLOMBO*: opera radiofonica, mercoledì 8 ottobre 1952, Terzo Programma, ore 21.15 (realizzata nel 1951), Compagnia di Prosa di Roma della Radio Italiana, regia di Anton Giulio Majano.

## Abstract

Paolo Baldacci, *Note dechirichiane*

“Note dechirichiane” 4 and 5 focus on the “dialogue” between Giorgio de Chirico and Guillaume Apollinaire between the Winter of 1911-12 and August 1914. This “dialogue” was obviously unidirectional until the second part of May 1913, when they probably met for the first time. The author nonetheless recognises and highlights basic points of convergence between the ideas expressed by de Chirico in his early French manuscripts and some of the characteristics of “nouvelle peinture” described by Apollinaire in the April and May 1912 issues of “Les Soirées de Paris”. The painter’s indirect response to Apollinaire in 1912 involves abandoning too close an observation of nature to move towards new and “more metaphysical” shapes.

The essay furthermore highlights a number of mythological themes which were already familiar to Apollinaire and enter the painting of de Chirico in March and April 1914, after his last canvases depicting piazzas, monuments in Turin and suburban Parisian scenes were painted in February of the same year. An examination of the last Parisian paintings of Spring 1914 delineates new themes that illustrate the meaning of metaphysical art and the symbols of its poetry in a close dialogue with Nietzsche’s last weeks in Turin before his descent into madness at the end of 1888. A parallel examination of Apollinaire’s writings from the same period reveals strong similarities between de Chirico, his brother Savinio and the poet’s points of view, mostly regarding the significance and use of the term “fatality” to indicate the main characteristic of the years leading up to the war. Finally, the author analyses the meanings of the triangular painting *The enigma of fatality*, with the checkerboard patterned floor, painted at the end of May 1914.

Paolo Baldacci, *Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico: Composizione metafisica (con freccia), 1914*

The essay is a complete research, on the light of the most recent evidence, of the provenance and history of the painting by Giorgio de Chirico *Metaphysical Composition (with arrow)*, 1914, including a fully examination of his material

and technical aspects. The study proves that the paintings was owned by Comte Louis Gauthier Vignal probably since 1922-1923 and subsequently sold – circa 1933 – to Edward James through Alexander Jolas. The picture will be included as n. 07 in the forthcoming Volume I, Tome, 4, of the *Catalogue Raisonné of the Work by Giorgio de Chirico*, edited by Paolo Baldacci, Archivio dell’Arte Metafisica, Milano and Allemandi Editore, Torino, 2021.

Alice Ensabella, *La métaphysique abandonnée à Paris. L’affaire Jean Paulhan*

This paper aims to contextualize and discuss the intricate enigma of the group of metaphysical paintings Giorgio de Chirico left in Paris in 1915 when he came back to Italy for World War I. Abandoned in his Parisian studio at 9 rue de Campagne-Première, this group of works will be the object of a controverse sale, managed by the artists himself from Italy in the very first years following the war, helped by his friend Giuseppe Ungaretti and the French writer Jean Paulhan. The main buyers of these paintings would have been the young Parisian Dadaists (and Surrealists-to-be), headed by André Breton, later accused by de Chirico of having bought his artworks for a few French francs and speculated on them in the following years.

In spite of the lack of documents and primary sources on this sale, in the present paper the author tries to propose a most accurate reconstruction of the facts, describing the main players involved in the transaction, as well as give a possible list of the metaphysical paintings that were part of this lot.

Gerd Roos, *Giorgio de Chirico auf der ‚Biennale di Venezia‘ von 1942 - Zur Identifizierung von weiteren vier Exponaten*

On the Venice Biennale of 1942, Giorgio de Chirico presents himself for the first time as “Pictor optimus”. His one-man show triggered a polemical discussion about his ‘baroque’ painting that is continuing to shape the actual perception of this part of his work. For a better understanding of this discussion, it is indispensable to know exactly which works



were then to be seen. Thanks to the studies of the last decades, particularly those published Giorgia Chierici in 2020, we already know 25 of the 32 paintings exhibited in Venice. Roos's writing adds four more works. The paper also gives information on the provenance and especially on the iconography of some works quoting *à la lettre* old paintings or nineteenth-century lithographs. These observations open a new perspective on the concept of "Bildzitat", on "citazionismo" as a visual strategy used by de Chirico.

Valeria D'Urso, *Savinio alla radio. Contributi sulle arti, letture e interviste negli anni quaranta e cinquanta*

After the fall of the fascist regime in 1943, Italian radio lived a new phase of experimentation and gradually opened its doors to contributions by intellectuals and writers. A versatile interpreter of the contemporary crisis with particular ref-

erence to the arts situation, in 1946 Savinio wrote the radio broadcast, *Novecento*, which came to mark the cornerstone of his critical thought in the last decade of his life. Through locating and identifying his various radio presences on "Radiocorriere", the analysis of his lectures and interviews for the radio programs *Scrittori al microfono* and *L'Approdo*, and the comparison with some of his articles and further documents from the Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, the essay highlights the way in which Savinio entered the cultural debate of the time and redefined his own intellectual profile in the climate of democratic rebirth of the Italian society.

## Note biografiche

Paolo Baldacci (1944) is an Art Historian, specialized in Italian Art of XX<sup>th</sup> Century. He has curated many important shows on Italian Artists and movements, in Italy and abroad since 1987. Alone or together with Gers Roos has curated the most important shows of de Chirico of the last 20 years. He is the editor in chief of the *Catalogue Raisonné* of the Works by Giorgio de Chirico, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano and Allemandi Editore, Torino, 2019-2020.

Alice Ensabella is Lecturer in Contemporary Art History at the University of Grenoble. She received her PhD in 2017 (a double degree from Università di Roma La Sapienza and Université de Grenoble) with a dissertation on the art market of Surrealist art in Paris during the Twenties. Her research focuses on the Parisian and American art market in the interwar years, especially on Surrealist and Metaphysical art. Ensabella published several articles and essays on this topic ("Art Market Dictionary", 2021, "Art Market", "Agents and Collectors", 2020, "Ligeia", 2020, *Peggy Guggenheim, l'ultima dogaresa*, 2019, "Ricerche di Storia dell'Arte", 2017, *Gino Severini, l'emozione e la regola*, 2016, "Studi OnLine", 2014, 2016). Since 2012, she has been collaborating with the Archivio dell'Arte Metafisica in Milan and since 2013 with the Magnani Rocca Foundation in Parma. As an independent curator, she recently curated the exhibitions *Giorgio de Chirico, Alberto Savinio. Una mitologia moderna* (Fondazione Magnani-Rocca, March-June 2019) and *Giorgio Morandi. La Collection Magnani-Rocca* (Musée de Grenoble, December 2020-March 2021). She is a member of the International Network for Young Scholars of the Forum Kunst und Markt in Berlin (Technische Universität) and former fellow at the Center for Italian Modern Art in New York.

Gerd Roos – Art historian. Born August 26, 1961 in Brussels, he lives in Berlin and works as a freelancer in the field of art history. After graduating at humanities high school *Burggymnasium* in Essen, he studied art history, history and political science first in Bonn and then in Berlin. From 1996 until 1998 he obtained a scholarship for study

and research from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico in Rome. Today, Roos is attending almost exclusively to the study of the art and life of Giorgio de Chirico and Alberto Savinio, publishing the results in various books, catalogs and magazines. Together with Paolo Baldacci he founded in 2009 the Archivio dell'Arte Metafisica where until 2020 he was in the position of vice-president and member of the scientific committee. Also together with Baldacci he founded in 2014 and codirected until 2020 "Studi OnLine". Roos has collaborated in various functions on the following exhibitions, among others:

- 1996: *Arnold Böcklin - Giorgio de Chirico - Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, staged in the Kunsthaus Zürich, Zurich, in the Haus der Kunst, Munich and finally in the National-Galerie, Berlin.
- 2001: *Die andere Moderne. De Chirico - Savinio*, staged in the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf and then in the Lenbachhaus, Munich.
- 2007: *De Chirico. Dipingere il pensiero*, staged in Palazzo Zabarella, Padua.
- 2008: *Giorgio de Chirico - Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, staged in the Kunstmuseum Winterthur, Winterthur.
- 2015: *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, staged in the Palazzo dei Diamanti, Ferrara and then in the Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

Valeria D'Urso is a Ph.D. candidate in Art History at the Università degli Studi di Torino, with a thesis on Alberto Savinio's artistic activity from 1943 to 1952. D'Urso has received her BA at the Università degli Studi di Torino and her MA at Università di Roma "La Sapienza". From 2010 to 2018, she was in charge of the Marco Gastini archives, where she wrote the catalogue entries and the historical-critical essays for the artist's catalogue raisonné currently in preparation. As a researcher, D'Urso has collaborated with public and private institutions, such as GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, CCR – Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea and Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura Arti Applicate e Design.