

deChirico

gli anni Venti

DE CHIRICO

gli anni Venti

Mazzotta

Sommario

- 7 Presentazione - *Mirko Marzaro*
- 8 Presentazione - *Maurizio Pulica*
- 9 Validità della pittura metafisica di de Chirico nel decennio 1920-1930
- *Guido Perocco*
- 15 La terza stagione - *Massimo Carrà*
- 21 Dall'enigma metafisico al lirismo metaforico - *Giorgio Cortenova*
- 27 De Pisis da de Chirico negli anni Venti - *Paolo Baldacci*
- 33 Catalogo delle opere - *Maurizio Fagiolo dell'Arco*
- 35 POSTMETAFISICA (CLASSICO, ROMANTICO, ELLENICO)
- 38 PICTOR OPTIMUS
- 52 PICTOR CLASSICUS SUM
- 64 QUEL PERIODO DI PITTURA A TEMPERA CHE CHIAMANO ROMANTICO
- 86 NOSTALGIA DELLA METAFISICA
- 102 IL PERIODO DI PARIGI
- 104 I MANICHINI (IL FILOSOFO, IL FETICCIO)
- 124 I CAVALLI IN RIVA AL MARE (CULTURA E MEMORIA)
- 140 L'INTERNO-ESTERNO (LA MEMORIA, L'INCUBO, IL PALCOSCENICO)
- 154 I GLADIATORI E CASA ROSENBERG
- 174 ATTORNO AL 1930
- 186 NATURA MORTA, VITA SILENTE
- 204 EPILOGO
- 211 De Chirico, biografia di un decennio - *Franca Fioravanti*
- 231 Esposizioni citate nelle schede tecniche delle opere
- 234 Bibliografia
- 237 Elenco delle opere



De Chirico in una fotografia di Man Ray, 1930 ca.

La terza stagione

Massimo Carrà



Copertina del dossier *Giorgio de Chirico* contenente fotografie e documenti. Archivio Mario Broglio.

Nel fascicolo di "Valori Plastici" dell'aprile-maggio 1919 scriveva de Chirico: "Ogni cosa ha due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X." Dichiarazione di poetica che mi sembra illuminare assai bene su quali fossero scopi e mezzi della ricerca dechirichiana nel decennio precedente, quello propriamente metafisico. Ma che pure mi pare pertinente anche al lavoro suo degli anni fra '20 e '30, perché, pur con tutte le mutazioni linguistiche intervenute, a fondamento e supporto dell'immagine rimane una tensione bene avvertibile verso la "seconda realtà", voglio dire una realtà magica, inquieta se anche meno palesemente inquietante, che deve sempre essere resa visibile, oltre che percepibile, attraverso la cosa rappresentata. Anche ora de Chirico è intrigato dall'enigma, dal senso arcano della vita rintracciabili in ogni cosa: basta ch'egli sappia coglierli con la visionarietà del suo sguardo. Ed è in questo rendersi visibile che può farsi concreto nell'opera l'evento favoloso perseguito dall'artista, l'immagine magari al limite dello spettacolo capace di trasformare la "cosa" in fatto drammatico e mitico.

Certo, molte situazioni sono cambiate nella cultura e nell'arte europee con la fine della guerra mondiale. Sono questi gli anni in cui, in tutto il nostro continente, giunta ormai a piena maturanza la crisi delle avanguardie, gli artisti ricercano una ristrutturazione di valori, una nuova scala di valori, che conduca a una visione del reale nuova, da esprimersi con un linguaggio diverso, né cifrato né ermetico. Il senso morale, anche il senso della moralità artistica, stimolato dalle laceranti esperienze di guerra, il "bagno di realtà" che per tanti artisti essa ha costituito, rifiuta i ritmi solo esteriori, giochi in definitiva dell'intelletto, come rifiuta le formule in voga anni prima: ancora una volta l'artista deve impegnare se stesso nella ricerca e nella conoscenza, rivolgendosi a un'indagine critica, razionale, delle proprie radici, condizione necessaria per ritrovare le proprie ragioni creative nello "spirito del tempo". E intanto ci si accorge anche, in Italia come in Francia o in Germania, che le risposte date nel primo quindicennio del secolo dai vari linguaggi delle avanguardie non erano state realmente capaci di dare un contenuto davvero nuovo, sul piano pittorico, alle novità sconvolgenti che il nuovo secolo aveva recato nella società,

EDIZIONI D'ARTE
DI "VALORI PLASTICI"

10 - VIA CIRO MENOTTI - ROMA (49)

Io sottoscritto dichiaro che, a partire dal 30 ottobre 1919, ho ricevuto dal sig. Mario Broglio, in quattro rate, L. millecentocinquanta a pagamento di N. 3 articoli da me scritti e pubblicati in V.P., e di N. 4 quadri da me dipinti intitolati:

- 1° - I pesci sauri;
- 2° - Natura morta evangelica;
- 3° - Il trovatore;
- 4° - Fanciulla.

La presente ricevuta annulla le precedenti da me rilasciate per il medesimo oggetto.


Mario Broglio

Roma 14 ottobre 1920

Recevo in data 23/10 (Cinquante) per un articolo pubblicato in V.P.
Giorgio de Chirico

33

VALORI PLASTICI
RASSEGNA D'ARTE
DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE
10, Via. Ciro, Menotti
ROMA (49)

Caro Broglio,

In seguito alla tua lettera del 23 ottobre 1919 ti confermo di accettare la tua proposta per una collaborazione letteraria mensile della tua rivista con tre compenso di L. 50 (Cinquante) per pagina 6 di stampa almeno.

Me' ricordo inoltre a non pubblicare i miei scritti in nessuna rivista o dell'estero per il periodo di un anno.

Ti saluto calorosamente

Giorgio de Chirico

Roma 23 ottobre 1919

Contratto per la collaborazione mensile in esclusiva alla rivista "Valori Plastici", 23 ottobre 1919. Archivio Mario Broglio.

A fianco: ricevuta di de Chirico a Mario Broglio per l'acquisto di quattro dipinti, ottobre 1919. Milano, collezione Calmarini.

nella scienza, nel modo di vivere e di pensare di ciascun uomo. Insomma, si riteneva di trovarsi di fronte ora a quella sorta di "tabula rasa" di cui parlerà Bontempelli anni più tardi rievocando quel tempo e redigendo un bilancio che è pure, in buona misura, un esame di coscienza valido per tanti artisti della sua generazione.

Anche per de Chirico la risposta a questo stato di crisi la si può rintracciare percorrendo la via del "grande reale", che punta con energia sulla verità della "cosa" in quanto segno magico di se stessa. E naturalmente questo "grande reale" intriga gli artisti con le sollecitazioni più varie, alle quali ognuno reagisce secondo le ragioni e i mezzi dell'indole. Ma è ben diffusa la constatazione che su questo terreno a poco possa servire la lezione diretta e vicina dell'impressionismo: proprio de Chirico non esiterà a chiamarla su "Valori Plastici" una "réverie materialistica". In antitesi, ecco porsi il problema di riconsiderare i "valori classici", cioè la realtà e la storia, quella della tradizione figurativa europea meno prossima, da rielaborare allegoricamente come esperienza visiva e dato del pensiero e della memoria.

Quel che si perseguiva allora in Italia, ma non solamente in Italia, era di creare per questa via un'arte nuova che esprimesse il bisogno di ordine mentale, chiarezza, comunicazione esplicita, consapevole dei valori storici di un moderno umanesimo figurativo. Un'intenzione, insomma, di rapporti armonici dello spirito che consentisse il ritrovare nell'arte e per l'arte un sigillo intellettuale, un assetto morale contro gli sfrenati formalismi delle avanguardie: rinunciare cioè al compiacimento estetico della forma fine a se stessa e, nel medesimo tempo, ripudiare il sensualismo dell'arte naturalistica. Su queste premesse il diffuso richiamo alla classicità vuol essere essenzialmente coscienza di comunicazione, cioè magia dell'immagine nella sua universale comunicabilità, capace di valersi degli apporti culturali come di uno strumento flessibile: arte e realtà, quindi, non più distinte e in antagonismo, bensì



G. de Chirico, *Autoritratto*, 1922. Ubicazione ignota.

A. Mantegna, *San Sebastiano*, 1482. Parigi, Musée du Louvre.



termini di una sintesi armonica di pensieri, di sentimenti e di forme. “Credo — scriveva de Chirico in ‘Valori Plastici’ (novembre-dicembre 1919) — che ormai tutti siano sazi di cialtronerie sia politiche, letterarie o pittoriche. [...] Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello di ogni mia opera: *Pictor classicus sum.*” Un classico, certo, ma non disposto a rinunciare alla cospicua dose d’irrazionalità che lo accompagna per tutta la vita, dove anche ora l’assurdo è assunto come evento creativo.

E allora, considerando la sua posizione peculiare in quest’ambito di cultura, viene fatto di domandarsi in quale accezione vada inteso questo classicismo dechirichiano, in particolare quello che connota la sua terza stagione pittorica attorno agli anni Venti. È il momento in cui egli, a Roma, dipinge copie da Michelangelo e Raffaello ed enuncia puntualmente le sue idee sulla pittura in tutta una serie di articoli di poetica e critica (ma questa sempre in funzione di quella) predicando il ritorno alla tradizione e all’antico mestiere, che poi vuol dire la “grande pittura” del Rinascimento italiano. “Valori Plastici”, “Primato”, “Il Convegno” sono le tribune dalle quali condurre questa operazione, che trova d’altronde perfetto riscontro nelle opere pittoriche ch’egli va dipingendo. È una fase di riflessione critica sul proprio lavoro, un giudizio su sé e sugli altri formulato perciò con consapevole partecipazione.

E proprio tenendo presenti insieme opere e scritti si può meglio chiarire quale tipo di classicismo interessi de Chirico, che del resto fin dal 1923 è stato chiaramente colto da Giorgio Castelfranco. “Come tal senso geometrizzante e allucinatorio — scriveva — andò attenuandosi e lo spirito fantasmico e statuario s’incarnò in figure umane classicamente armoniche, vedute di città, e campagne complesse e riposanti, Giorgio de Chirico intravvide che la tecnica degli antichi doveva essere per lui l’ottimo mezzo. Ma ad ogni modo rimase [...] un certo squilibrio tra capacità di disegno e di pittura, cose ricche di segno più che di tono, fermate cioè pazientemente ed abilmente sulla tela, anziché libere e vibranti nella luce.” Perché, insomma, esisteva in lui anche un dato programmatico, un atto di volontà. Perché va pure ricordato quanto giochi, ora e sempre, il clima monacense nel quale egli ha formato la sua educazione pittorica, ai bordi estremi del romanticismo tedesco idealisticamente classicheggiante e al tempo stesso così propenso ai valori letterari del mistero e del simbolo indissolubilmente mischiati all’aspirazione fantastica. I geni tutelari di questa sua operazione non sono mutati: Böcklin, Klinger, il più decisamente romantico Friedrich, e poi ancora von Stuck e Marées, ricordati magari a Poussin e al Lorenese, al Mantegna archeologico, a Ercole de Roberti, al Dossi, e a certe figurazioni ferraresi un po’ stralunate. Un classicismo ricco dunque di negazioni e contraddizioni dove hanno la loro parte tensione verso la totalità, angoscia e sentimento del precario connesso alla vita, desiderio di una armonia che si sa irraggiungibile.

Si tratta, dunque, di un classicismo romantico, che sempre li deve rendere espliciti, i miti mediterranei, espliciti a sé prima ancora che agli altri: con tutto il loro carico di valori letterari, perciò.

Come sempre, per de Chirico pittura anzitutto significa fatto interiore, vita remota e vita attuale frutto della visione. Un insieme di impulsi che tentano di uguagliarsi nel sogno per divenire invenzione fantastica; e allora il problema non è soltanto di dipingerla, l’immagine, ma di estrarla da sé, di esprimerla materialmente.

“Bisogna scoprire il demone in ogni cosa” è il viatico che de Chirico si è scelto per sé in uno scritto del 1918. Nostalgie, se si vuole; che sono pure melanconie e viceversa, in un estroso gioco di rimandi e allusioni, paradossi e impassibilità. Dove il risultato pittorico (e la stessa immagine) vuole dipendere dagli elementi ideali, mentali, culturali contenuti nella stessa emozione così come la recepisce l’artista in base allo

stimolo di ciò ch'egli ha colto dal suo rapporto visivo col dato reale. Compresi, naturalmente, gli effetti di suggestione e spettacolo che ne ha derivato. Il contenuto sentimentale, visionario, drammatico è inteso come specchio della profondità spirituale, dei sogni e dei miti, e il quadro deve aspirare a essere luogo d'incontro degli eventi spirituali che si creano nel rapporto uomo-mondo. Può anche venire il dubbio che ciò che de Chirico persegue dipingendo sia una sorta di metafora di una metafora, una scatola cinese che contiene una scatola, e così via.

Il cavaliere ariostesco davanti alla villa romana, come il cavallo galoppante oppure pietrificato fra templi e rovine della spiaggia egea, o gli archeologi o i tanti autoritratti coi loro eccessi di narcisismo, oppure le opulente nature morte, sono sì dati reali costitutivi dell'immagine, ma sono al tempo stesso accadimenti fiabeschi, esiti del sentimento visionario e dell'emozione: cioè forze e atti prima di essere oggetti. Se si vuole, una dispiegata e quasi esibita "impurità" di elementi dai significati complessi e intriganti che danno, volenti o nolenti, il senso come di una doppia esistenza, di spessori nascosti, in tensione. Perché al di là della pittura in quanto forma, colore, luce, immagine ben strutturata, de Chirico è portato al racconto di ciò che gli urge dentro, dove far confluire le componenti varie e contraddittorie del suo spirito avventuroso e bizzarro. La "seconda realtà" nata dall'incontro fra la cosa e la sua rappresentazione è per lui anzitutto la sua propria realtà psichica, lo scatto mentale e quindi la vibrazione poetica del suo stesso io vibrante teso a cogliere la possibilità di dramma insita nella cosa.

"Les sens se font signes — diceva Paul Valéry — et les signes sens": potrebbe essere questa l'insegna un po' araldica dell'idea di pittura che persegue de Chirico. Cioè quel che dicevo poc'anzi: un linguaggio interiore di cui l'immagine pittorica è tramite necessario, ma non più che tramite. E si comprendono bene, allora, anche le sue impuntature sull'importanza del mestiere, tramite a sua volta di quel linguaggio. Un classicismo romantico che è il suo modo originale e fastoso di fare romanzo (o racconto) in una interpretazione non priva di sarcasmo del nesso modernità-tradizione. Ma evitando rotture nette e sostanziali con alcune componenti delle sue precedenti stagioni: un certo spaesamento degli oggetti, delle cose, rimane; come rimane la dislocazione di piani e di masse, il senso della geometria costruttiva, ancora col sapore di una trasposizione nel tempo, un tempo senza storia, in definitiva: un tempo cioè soltanto poetico e visionario. Tutto questo, se anche l'enigma è ora propenso ad ammorbidirsi nei toni fiabeschi. Si riscontrano bene, queste connotazioni, evidentemente nelle opere meglio riuscite, che non mancano alla mostra veronese e ci offrono uno stimolante spunto di riflessione. Nei quadri più vivi e vitali si sente ancora irrequieta l'invenzione dechirichiana, e il suo significato nella situazione figurativa del Novecento europeo. Gli strumenti linguistici dei quali si avvale, anche in questo decennio, hanno sempre le loro radici nella pittura di prima: uso accorto di fondali architettonici, di illusioni spaziali magari pompose, prospettive scenografiche, angoli un po' misteriosi; tutto quanto, insomma, può contribuire a realizzare la sua antica massima di "dare al riguardante quel felice brivido di sorpresa e curiosità che è uno dei segni più veraci della genialità di un'opera d'arte". Anche in queste manifestazioni del voler "fare spettacolo" (al quale non piccolo apporto è dato dal colore sontuoso e solenne), in questo giocare coi colpi di scena, l'eclettismo di de Chirico è in grado di conferire una curiosa unità a immagine diretta ed espressione verbale: e si ammetta pure che l'artista voglia sempre cercare quel grano di mistificazione che Cocteau dice trovarsi al principio di ogni scoperta.

Anni fa ebbi già modo di rilevare come in queste opere classico-romantiche del dopoguerra esista una ambiguità di fondo che corrispondeva al temperamento dell'uomo, irrequieto e abbondantemente contraddittorio: caratteristiche che per lui

ROMA, 19 novembre 1921.

Elenco dei quadri e disegni fatti dal 1° marzo 1921
(con Broglio)

1	San Giorgio (18x31)	850
2	Natura morta con salame (40x50)	850
3	Paesaggio (19x24)	150
4	Paesaggio dell'isola (18x24)	1000
5	Paesaggio d'autunno (18x24)	1000
6	Tempo di fiammelle (32x38)	400
7	Giardini (30x40)	400
8	Tempo di fiammelle (32x42)	400
9	Ritratto di donna (17x21)	400
10	Tempo di fiammelle (30x40)	400
11	Paesaggio (21-30)	200
12	Paesaggio (11x19)	75
13	Autoretratto (16x21)	500
14	Paesaggio - Montefiore (10-123)	400
15	Paesaggio tipo Capri (11x24)	500
16	Autoretratto (22x30)	500
17	" (17x21)	500
18	Ritratto di donna (16x21)	500
19	Paesaggio Montefiore (18x50)	500
20	Autoretratto (15x21)	400
21	Paesaggio (18x21)	800
22	Paesaggio di Capri (10x21)	500

23	Paesaggio (quadro ad rettangolo)	1000
24	La camera dei mirini	500
25	Il fiondal pedregio	500
26	Autoretratto	400
27	Paesaggio Capri	500
28	Il tempio d'Apollonia (18x21)	400
29	Paesaggio	400
30	La sala d'Apollonia	500
31	Autoretratto	400
32	Ritratto di una donna	400
33	La camera dei mirini	400
34	La camera dei mirini	200

Già 19 disegni a lapis al foglio di 50 (compunti)
con Broglio.

Giorgio de Chirico

35	Paesaggio di Capri	400
36	" " " " "	500
37	Paesaggio Capri	1500
38	" " " " "	850

Giorgio de Chirico

Elenco su carta intestata di "Valori Plastici" dei dipinti e disegni dati da de Chirico a Mario Broglio, 19 novembre 1921.



P.A. Renoir, *Al concerto*. Opera riprodotta da de Chirico in "Il Convegno", febbraio 1920.

G. de Chirico, *Etude*, 1924. Collezione privata.



significano anche libertà di mutare e riprendersi, per ritrovare in ogni idea e in ogni cosa il suo mito e la sua fantasia. E allora il senso ingenito dell'ironia accompagnato a una schietta attitudine che può venire dalla storia mischiata alla brava con l'allegoria e la leggenda consente a de Chirico di trasferire ancora in un'atmosfera spettrale, proprio per la magia del suo anacronismo, il suggerimento del dato realistico accostato ora anche col desiderio di valori oggettivi. D'altronde, forse in questo ambiguo rapporto di adesione, angoscia e sarcasmo ora si rifugiano i demoni sempre pronti ad aizzare l'artista. Demoni che, se non consentono più quella stupefazione, quella sospensione incantata di un vero "mistero laico", sono tuttavia in grado d'indurre il pittore a giocare alternativamente sui tre registri della monumentalità compositiva, del peso plastico indotto dalla cosiddetta "bella pittura" e degli arcani spaesamenti di origine metafisica.

Si vedano le diverse serie di quadri di questo decennio, dagli archeologi agli interni-esterni, dai molti autoritratti ai gladiatori spesso risolti in chiave decorativa, alle nature morte, ai cavalli sul mare. Una fantasia ancora ricca di figure e di simboli che nella concretezza dell'opera prende il sopravvento sul postulato rapporto, insieme spirituale e visivo, tra l'artista e le cose, l'artista e il mondo. Ma risulta pure un confronto serrato con la pittura antica, teso a rinnovarne significati e valori: con una preoccupazione costante di soluzioni stilistiche e tecniche che in quel confronto rappresentano un momento di vivace tensione.

Se la struttura di questi quadri è di impianto classico nel senso che prima dicevo, non mancano tuttavia impennate in direzione surrealista, o qualche esplicita declinazione alla maniera di Delacroix, di Renoir o di Courbet, e addirittura d'impronta barocca, alla Rubens, anticipando quella che sarà ancora un'altra stagione. De Chirico mostra sempre di rifuggire dall'astrazione come dai nessi logici normalmente accettati: la nostalgia dell'antico ricorrente nelle forme più varie ha i toni dell'evasione romantica verso l'ignoto in un tempo mitico e irraggiungibile. Ed è anche il suo modo di ora di "meravigliare". È, io credo, il riflesso di quell'idea orgogliosa e impassibile che alla "maîtrise" tutto è concesso. E allora si comprende pure il rapporto ludico che de Chirico coltiva con la pittura: un ludismo tutto ritmato su schemi via via mutevoli, giocati con lo scetticismo che fa parte di lui. Ho usato prima la parola "eclettismo": e non mi dispiace ripeterla, ma con l'avvertenza che essa va rapportata a un artista della misura che compete a de Chirico, perché anche queste sue forme contraddittorie e non sempre pittoriche riescono spesso a divenire autentiche trasfigurazioni di una visione tutta articolata sui suoi ritmi interiori.

novembre 1986

Postmetafisica (classico, romantico, ellenico)

Maurizio Fagiolo dell' Arco

“Da lungo tempo ormai mi son reso perfettamente conto che io penso per mezzo di immagini o raffigurazioni. Dopo lungo riflettere ho constatato che, in fondo, è l'immagine la principale espressione del pensiero umano, e gli altri fattori, per mezzo dei quali si esprime il pensiero, come, ad esempio, le parole, i gesti e le espressioni, non sono che espressioni secondarie che accompagnano l'immagine, fattore principale del nostro pensiero.”

Ragioni di una mostra

Mi rendo perfettamente conto che non è consuetudine, almeno in Italia, proporre una mostra di un artista incentrata su una delle sue epoche di produzione. Tutti sanno che, pensando a mostre antologiche o altisonanti omaggi, si può fare molto prima. È più facile trovare i quadri disponibili che individuare quelli indispensabili: è più agevole preparare cataloghi con testi e schede assortite che organizzare un lavoro scientifico.

Quanto a de Chirico, i suoi anni Venti (ruggenti quanto basta) navigavano nelle nebbie del sibillino, almeno quando ho iniziato a occuparmi dell'artista. Ricordo la mostra dallo stesso titolo curata da Carluccio (Torino, 1964): pur benemerita, poteva ancora allineare fantasiosamente date e titoli (e così *Il consolatore* del 1929 diventava *Grandi figure* del 1926; i *Gladiatori* per Casa Rosenberg erano anticipati di tre anni; quadri del 1931 venivano assegnati al 1922; i *Bagni misteriosi* si retrocedevano al 1929). L'unico strumento di soccorso poteva essere il *Catalogo generale* curato da Claudio Bruni con l'ausilio dell'artista e la consulenza di Giuliano Briganti: una sua frettolosa consultazione permette tuttavia di notare che questo benemerito lavoro vuole porsi come primo inventario dei quadri autentici e non come analisi storico-critica.

Si sa, la ricerca storica sul metafisico ha fatto qualche passo: sono stati riscoperti archivi, si è ritrovata la storia delle mostre, sono stati recuperati quadri insieme a nuova documentazione. Nel caso degli “anni Venti”, quando ho cominciato a pubblicare i primi contributi, la situazione era fluttuante: ho cominciato a rimettere a posto l'epoca di “Valori Plastici” con documenti dell'archivio di Edita Broglio, poi l'epoca di Parigi con gli archivi di Parigi e le biblioteche di New York. L'aiuto è stato di molti, l'attenzione (almeno fino a tempi recenti) di pochi.

Ma sarà legittimo questo criterio di periodizzazione? In effetti, de Chirico, dopo quel periodo straordinario che è la “metafisica” (definito nella lettera a Breton del 1922 “ce magnifique romantisme que nous avons créé”), ha attraversato un entusiastico momento di classicismo, uno strano periodo romantico, fino al recupero (a Parigi, in cinque anni, al tempo della rivoluzione surrealista) di nuovi miti e antiche tecniche. Un periodo di qualità equivalente a quello celebratissimo della metafisica.

Mostrando quindi (e studiando) un de Chirico anni Venti, ci troveremmo già di fronte a una contraddizione perché siamo di fronte a tre volti (o maschere) dello stesso artista. Eppure, siamo ancora arrivati a un enigma. Cambiando sempre, de Chirico ha voluto dire una cosa precisa: che ogni tecnica e ogni tematica si riporta sempre al proprio “ente creante” (così si definisce in una lettera a Papini nel 1916). Quando è arrivato a un risultato e tutti cominciano a seguirlo, cambia subito: questo innato spirito della contraddizione è in realtà la realizzazione a vista degli enigmi



*Giorgio de Chirico se ipsum delineavit anno aetatis
suae XXXII, 1920. Collezione privata. Già
proprietà René Berger. (Per cortesia di Jan
Krugier).*

nietzschiani ed eraclitei (il circolo vizioso, l'eterno ritorno). Il superuomo slitta nel "pictor optimus".

Ma c'è una differenza tra questo e gli "altri" de Chirico? Credo che ogni opera dell'artista sia, in quanto realizzazione d'un preciso pensiero, più o meno collegata alle altre: e così i quadri qui presentati si riallacciano alle "piazze d'Italia" e alle vetrine di Ferrara ma anche ai "bagni misteriosi" e ai sogni della restaurazione barocca e oltre, fino alla neometafisica.

L'odierna proposta di isolare gli anni Venti, all'interno della sua operazione 1908-1978, vuol soltanto individuare uno spettro per un'analisi più corretta, è il pretesto per una ricerca meno generica. Nel corso dei ricorsi dechirichiani è un tentativo per rimettere insieme quadri e idee, libri e progetti, teorie e polemiche, per mettere a fuoco quel suo "meccanismo del pensiero" che non è altro (lo dice lapidariamente l'epigrafe che ho scelto) che un "pensare per immagini".

Criteri di una scelta

La prima mostra che presenta compiutamente l'opera dechirichiana è la retrospettiva milanese del 1970: gli anni Venti erano rappresentati da cinquanta quadri (diciassette di essi sono esposti in questa mostra). La tappa successiva è la grande retrospettiva di New York, voluta da Bill Rubin per il nuovo ordinamento del Museum of Modern Art (1982): sedici erano i quadri degli anni Venti effettivamente esposti (cinque sono presenti in questa mostra). Più alto il numero di quadri esposti nelle due tappe successive, a Monaco e Parigi (trentacinque quadri; dodici dei quali presenti anche in questa mostra).

Le settantatré opere ora esposte costituiscono quindi una straordinaria occasione per la visione e lo studio dell'opera dechirichiana. Molti quadri non erano visibili da decenni, alcune opere non erano più state esposte in tempi recenti, qualche quadro è stato ritrovato proprio durante il lavoro filologico per la mostra.

La mostra è stata pensata come esemplificazione completa ma anche come contributo ai nuovi studi. Si sono quindi cercate opere precise per favorire confronti o mettere in evidenza discordanze. Si è divisa la mostra, come il catalogo, in periodi e momenti tematici: e così un preciso periodo come il classicismo è stato trattato alla stregua di una tipologia (il manichino, i gladiatori) o di una tematica (l'autoritratto, la natura morta). Recupero, quindi, di una storia orizzontale e verticale, per un pittore assai poco studiato (almeno fino a pochi anni fa) nel suo tempo storico.

Tempi e tecniche

Le opere sono state scelte anche per documentare, nelle diverse epoche, il cambio (apparente) di idea pittorico-mentale. Si è cercato prima di tutto di precisare i momenti salienti, che sono poi quelli (pubblici) delle esposizioni: si troveranno allora molte opere esposte nella prima personale del "nuovo" de Chirico (Milano, 1921) o nella mostra fiorentina di "Valori Plastici" (1922) o nella Biennale romana (1923), affermazione dell'artista romantico. Un gruppo di opere dell'artista "antico", quando studia nei musei e dipinge a tempera proclamandosi "pictor classicus", si può trovare accanto a un gruppo di opere dell'artista che studia nei libri (Böcklin, Courbet) all'epoca in cui lo definiscono "romantico".

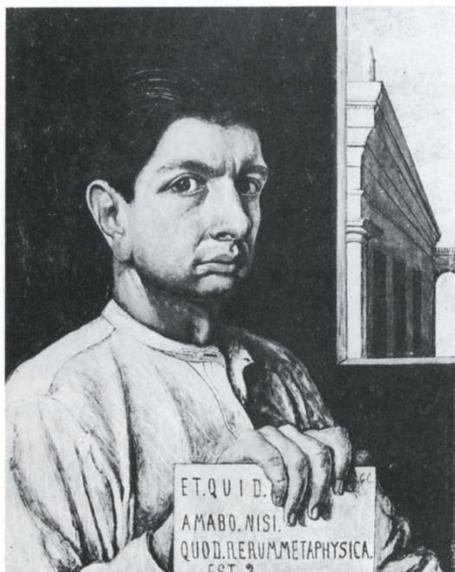
Temi e tipi

Si è creduto utile procedere alla scelta delle opere (e quindi alla loro analisi storico-critica) secondo alcune tematiche ovvie (manichini, cavalli, interni-esterni, gladiatori...) ma con una accurata ricerca dei passaggi temporali. E così, per esempio, si potranno vedere (e studiare) manichini scalati negli anni successivi, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930 circa, 1933. La mostra è aperta e chiusa da due capitoli pensati per unificare il tempo (il quinquennio italiano e quello parigino): i sei autoritratti e le otto nature morte vorrebbero mostrare in immagine quella continuità che, negata anche dallo stesso artista, sussiste, prodotto fatale di quel "pensare per immagini".

Concordia e discordanza

Anche per ragioni di studio, la scelta delle opere si è soffermata su soggetti apparentemente simili, ovvero replicati in tempi diversi, proprio per dimostrare la continuità e la variazione all'interno di un sistema mentale. Un esempio: l'autoritratto in veste di Odisseo del 1922 è confrontato a quello del 1924 che, recando alcuni sostanziali cambiamenti, getta nuova luce sul meccanismo dechirichiano.

Si è cercato anche, in un capitolo raccolto sotto l'ipotesi "Nostalgia della metafisica", di verificare, attraverso sette opere, come il suo sguardo sia rivolto all'indietro, per questa ricerca di un'arte come coscienza del tempo (arte che cresce sull'arte, e, ancora di più, sulla propria arte). E così i quadri dipinti a Firenze o a Roma rievocano i disegni e le tele di Ferrara, certe opere dipinte a Parigi si rifanno al primo tempo parigino della scoperta "metafisica", *Il figliol prodigo* del 1926 si riallaccia a un tema di sempre, indicando nel nodo padre-figlio il metodo stesso dechirichiano: rievocare mentre anticipa.

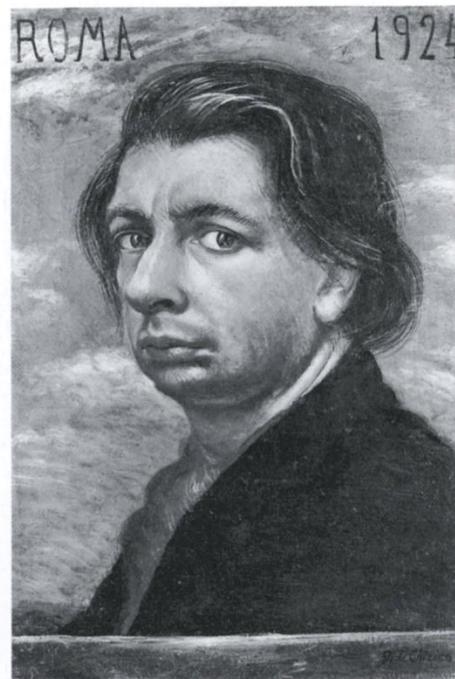


G. de Chirico, *Autoritratto "ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?"*, 1920. Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst.

Dipinto nel 1920, il quadro passa per contratto a Mario Broglio e alla società di "Valori Plastici" (nel 1922 appare tra i quadri esposti alla mostra Fiorentina primaverile); entra poi nella collezione del maestro Alfredo Casella che possiede altri quadri di de

Chirico, oltre al *Pino sul mare* di Carrà, paesaggi di Donghi, opere di Francalancia, Ferrazzi e Casorati, e insomma di quanti fanno in pittura il lavoro che lui svolge in musica. Quando nel 1919-20 si ritira a studiare nei musei, de Chirico non copia soltanto Michelangiolo e Raffaello: i tedeschi lo interessano altrettanto, forse per quella precisione analitica che raggiunge l'irrealtà (e lo dirà nei molti scritti di questi anni). Il dipinto sembra lo studio allo specchio per un più solenne programma allegorico, il ritratto oggi nel Museo di Monaco, nel quale sostiene l'epigrafe che in parte corregge quella del suo primo autoritratto: "ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?" Non a caso, per questo dipinto, sceglie come supporto (e pignolamente ricorda questo particolare nei contratti con Broglio) la tavola degli antichi maestri tedeschi.

Contro un fondo verdissimo (analogo al "verde Veronese" del mitico ritratto di Apollinaire) de Chirico imprime la sua effigie insieme con i caratteri a stampa dell'iscrizione, posta dietro la testa come in un antico ritratto tedesco. Della maniera di Holbein o di Dürer conserva la nettezza dei profili e l'attenzione rivolta al minimo particolare (la verruca, il filo di capelli in disordine...). "Più vero del vero", insomma. Anche in un ritratto del 1924 città e data appaiono scritte come per una celebrazione. De Chirico passa alla



G. de Chirico, *Autoritratto*, 1924. Collezione privata.

storia col suo volto di "pictor optimus" che scruterà eternamente il suo spettatore, come, da parte sua, ha interrogato spasmodicamente lo specchio.

Tempera su tela, cm 30 x 24.

Iscrizione in alto: *GEORGIUS de CHIRICO SE IPSUM*.

Collezione privata.

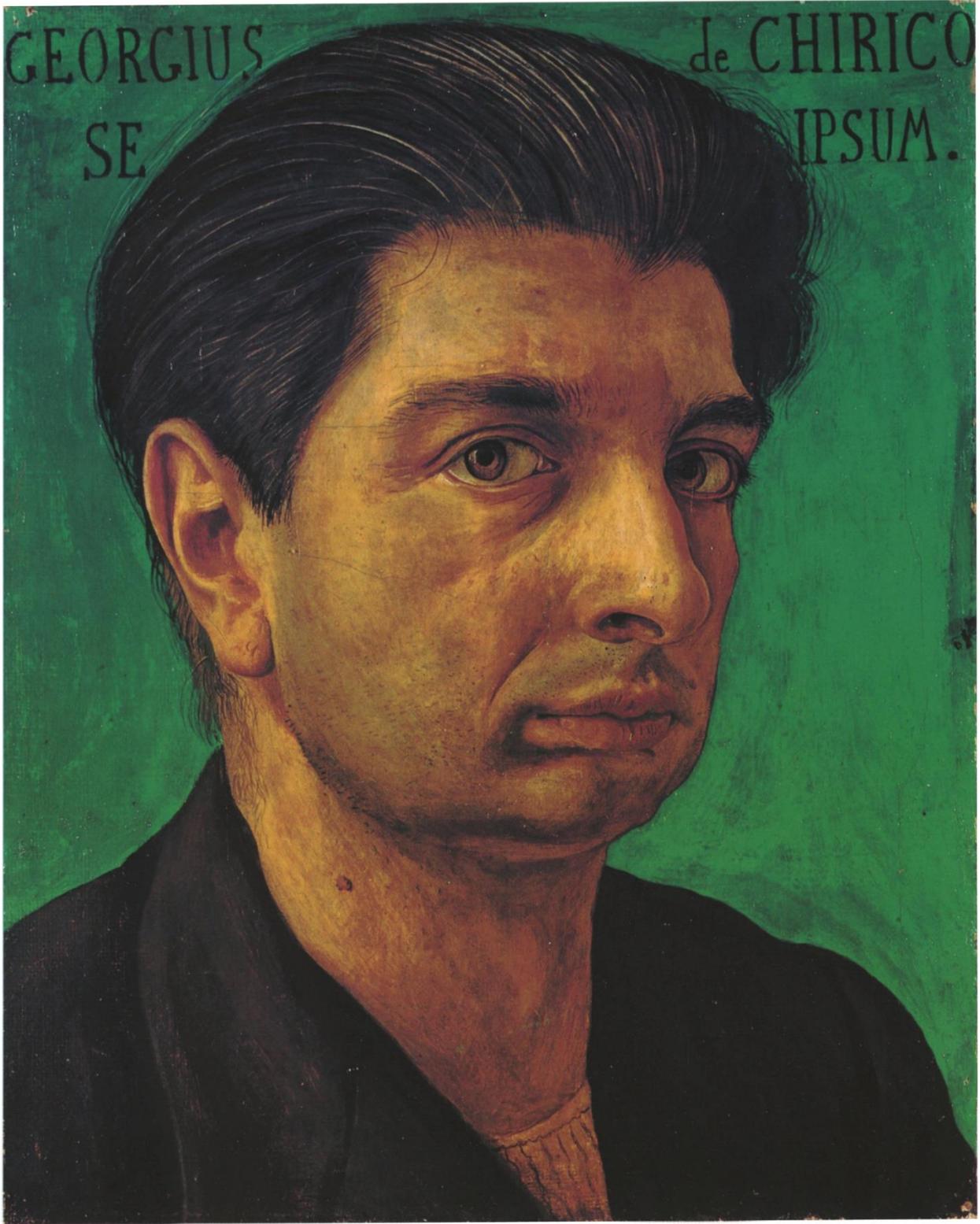
Provenienza: collezione Valori Plastici, Roma; collezione Alfredo Casella, Roma.

Esposizioni: Berlino, 1921 (poi Hannover, 1921,

n. 17; poi Amburgo, 1921); Firenze, 1922, n. 18; Milano, 1970, n. 41 (poi Hannover, 1970, n. 44); Parigi, 1975, tav. 6; Parigi, 1980-1981, p. 67 (poi Berlino, 1981, n. 53).

Bibliografia: "Sélection", n. 8, 1929, p. 33 (*Portrait du peintre*, dat. 1923); Bruni Sakraischik, 1971, vol. I, tomo I, n. 43; Legrand, 1975, p. 8; Far de

Chirico-Porzio, 1979, p. 180 e p. 289, n. 84; Fagiolo dell'Arco, 1980², p. 54, n. 72; Fossati, 1981, tra p. 194 e p. 195, n. 31; Fagiolo dell'Arco, "Bolaffi Arte", n. 118, aprile 1982, p. 38; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 105, 106, n. 147.





G. de Chirico, *Autoritratto in veste di Edbomeros*, 1925. Nel retro, copia dalla testa dell'*Apollo del Belvedere*. Collezione privata.

Dipinto nell'inverno 1924-25, al ritorno da Parigi (ma prossimo a quadri datati 1925), il quadro passa a Léonce Rosenberg, come si desume dalla pubblicazione nel 1927 e 1928 nei libri di Maurice Raynal (è sicuramente uno dei due *Portrait de l'artiste* esposti nella mostra personale del maggio 1925). Passa poi in Italia, e lo ritroviamo nella collezione Fiano (il famoso collezionista di Spadini); viene venduto in un'asta della Galleria Pesaro nel 1933. Nel 1927, è tra le opere che de Chirico sceglie per la sua prima monografia, quella scritta da Roger Vitrac per la collana prestigiosa "Peintres français nouveaux". Il quadro riappare nella collezione Deana di Venezia, che lo presta alle mostre del 1947 che propagandano l'arte italiana prima a Losanna e poi a Lucerna.

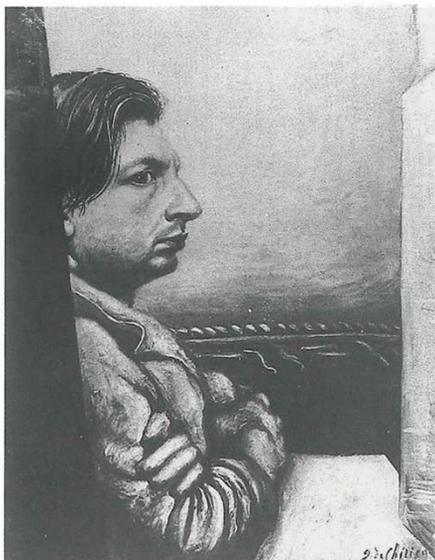
In questo sublime autoritratto raggiunge il culmine quella ricerca di somigliare a una

Olio e tempera su tela, cm 75 x 62.

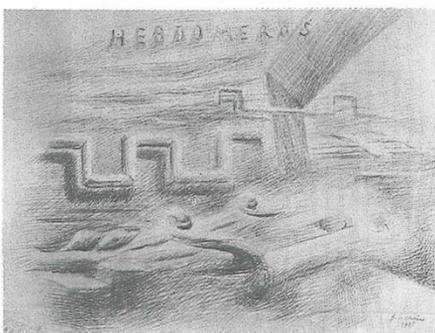
Firmato a destra al centro: G. de Chirico.
Venezia, collezione Deana.

Provenienza: collezione Léonce Rosenberg, Parigi; collezione Emanuele Fiano, Milano; collezione Lino Pesaro, Milano; Galleria del Milione, Milano, n. 1027.

Esposizioni: Parigi, 1925, n. 3 (o n. 21?); Milano, 1933, n. 4; Losanna, 1947, n. 32 [*Portrait du peintre*]; poi Lucerna, 1947, n. 32 (*idem*); Firenze, 1967, p. XXXIV, n. 945 e p. 189 (dat. 1925);



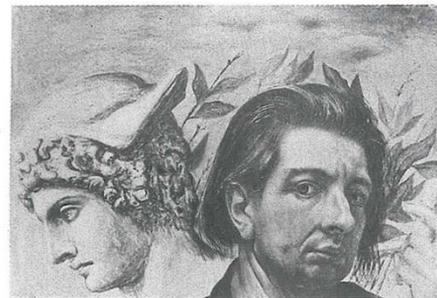
G. de Chirico, *Autoritratto*, 1925. Collezione privata.



G. de Chirico, *Ebdomeros*, 1925. Collezione privata.

Torino, 1967-1968, n. 150 (dat. 1925); Milano, 1970, n. 54 [(dat. 1922); poi Hannover, 1970, n. 54 (dat. 1922 ca.); Pordenone, 1971, n. 14 (dat. 1922); Berlino, 1977, pp. 4/74, 4/75, n. 4/32 (dat. 1922); Venezia, 1979, n. 33 (dat. 1922); Parigi, 1980-1981, p. 201 [(dat. 1922); poi Berlino, 1981, n. 11]; New York, 1982, tav. 84 [(dat. 1922); poi Londra, 1982, tav. 84]; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 65 [(dat. 1924); poi Parigi, 1983, n. 65]; Svizzera, s.d.

Bibliografia: Raynal, 1927, p. 103; Vitrac, 1927, p.



G. de Chirico, *Autoritratto con busto di Mercurio* (particolare), 1923.

statua iniziata nel 1920. Non si tratta d'una volontà casuale perché era Nietzsche, in *Aurora*, a proclamare "come dobbiamo statuficarci" (e de Chirico riprende il concetto in un testo del 1919 dove parla di "pietrificazione"). Dunque l'artista ci guarda mentre sta diventando una statua e il volto è ancora di carne, oppure al contrario viene da molto lontano e nasce statua (soltanto la sua arte comincia a umanizzarlo davanti ai nostri occhi). Poi il discorso si complica perché la strana forma che affiora sul fondo è presente anche in altri autoritratti dell'epoca e nel più tipico che è quello in veste di Hebdomeros. Quella forma ricorda la lira che Apollo ebbe da Hermes, e torna nel disegno del 1925. È questo uno degli enigmi più appassionanti degli anni Venti: il pittore si identifica con la figura di Apollo (nasce settimanale, i cigni fanno sette giri intorno all'isola dove Latona lo mette al mondo, ha sette corde la lira donata da Hermes...) e con la perfezione (il numero sette sinonimo di armonia).

31 (*Portrait de l'artiste*, dat. 1925); Raynal, 1928, p. 191; *Pittori italiani contemporanei*, 1950, tav. 20; Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 208 (dat. 1923); Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 181 e p. 290, n. 97 (dat. 1922); Fagiolo dell'Arco, "Bollaffi Arte", n. 118, aprile 1982, p. 42 (dat. 1925); Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 94 [*Autoritratto (con lira di Apollo)*, dat. 1924]; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 116, 117, n. 239 e tav. XLVII (dat. 1924).



Il quadro è stato dipinto nel 1920, come ho dimostrato nei miei studi su "Valori Plastici", perché appare già esposto nel gennaio 1921 a Milano. Esposto poi nella Fiorentina primaverile a Firenze nel 1922 (lo scioglimento del gruppo di "Valori Plastici"), riappare nel 1940 a Milano nella Galleria del Milione: entra in due collezioni milanesi. Sempre considerato (anche da Soby) programma della nuova pittura dechirichiana. È lo stesso artista a chiarire la volontà tecnica, nell'introduzione del 1921, che precisa anche un allegorico connubio tra Firenze e Tessaglia: "Negli ultimi miei quadri come l'*Edipo*, l'*Autoritratto*, il *Ritratto di signora*, la *Niobe*, il *Saluto degli Argonauti partenti* e le due versioni della *Statua di Mercurio che rivela ai metafisici i misteri degli dei*, si troverà quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo *olimpico* e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera di Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco. Però, come feci già osservare nel mio articolo: *Classicismo pittorico*, tale senso esisteva già nella pittura greca come provano le pitture parietali di Pompei e quelle meravigliose pitture greche fatte su sottilissime lastre di marmo che, scoperte recentemente alle falde del Pelio, e precisamente a Volo (Tessaglia), conservansi attualmente nel museo di quella città."



G. de Chirico, *La partenza degli Argonauti*, 1920. Collezione privata.

Programma del "classicismo pittorico", il dipinto si riallaccia ad antichi quadri e statue, riadattati a quel mito della "partenza degli Argonauti" che de Chirico (insieme a Savinio) intende come fatalmente connotato alla sua persona di apolide odissiaco. Quanto allo stile, da notare le sfilacciate nuvole belli-

niane, l'alternativa di Firenze e di Grecia. Quando il quadro è esposto a Milano nel 1940, Raffaele Carrieri lo presenta con una pagina memorabile: "È stata una partenza tranquilla, una vacanza. Sono gli argonauti di una antica domenica italiana, una domenica piena di angoli sensibili e di prospettive. Il silenzio è tirato a squadra e lo spazio è un'idea. Splendore e calma hanno lasciato su questa limpida riva dove l'ordine è una misura morale anche se son le pietre a rappresentarlo; queste pietre disposte in case e templi, questi quadrati rettangoli e trapezi composti in prospettive; e le prospettive in spartiti di colore, e il colore in luce. L'uomo è come una macchina d'architettura, un'anatomia di equilibri tranquilli. E il cielo è costruito a gradinata; sono nuvole ma sono anche parallele, dei gruppi di linee. E queste teorie di finestre distinte in pause, una dopo l'altra con spazi ritmati, ognuna con la sua filettatura di luce e ombra, quadrati e rettangoli, nero su rosso, e questi spigoli e angoli, e questi passaggi di toni trasparenti e solidissimi: la pietra, il marmo, il mattone; la stabilità delle figure, le figure nelle nicchie; il rapporto delle persone con le fabbriche, il drappeggio della donna, il drappeggio delle statue, il chiaroscuro di queste e di quelle, ogni elemento della composizione culmina in un perfetto rapporto di equilibri tra forma e colore, tra spazio e luce."

Tempera su tela, cm 54 x 73.

Inscrizione a destra in basso: G. de CHIRICO PINXIT.

Collezione privata.

Provenienza: collezione Valori Plastici, Roma; collezione Mario Feroldi, Brescia; Galleria del Milione, Milano; collezione Alberto Mondadori, Milano; collezione Oreste Cacciabue, Milano; Galleria Galatea, Torino.

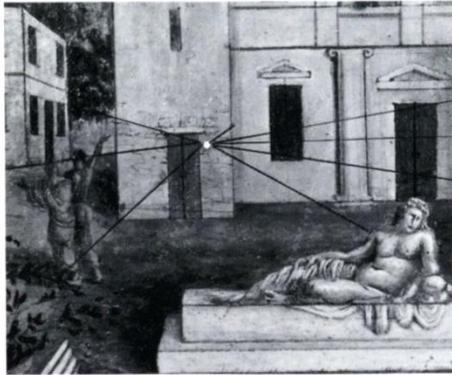
Esposizioni: Milano, 1921, n. 23 (*Il saluto agli Argonauti partenti*); Firenze, 1922, n. 15; Milano, 1940, copertina e n. 1 (dat. 1922); Verbania, 1954, n. 11 (dat. 1922); Torino, 1964, tav. 14 (dat. 1922); Ginevra, 1965, n. 5, p. 6 (*Le départ des*

Argonautes, dat. 1922); Firenze, 1967, p. XXXIV, n. 943 e p. 189 (*Partenza degli argonauti*, dat. 1922); Milano, 1970, n. 50 [dat. 1922; poi Hannover, 1970, n. 51 (*Die Abfahrt der Argonauten*, dat. 1922)]; Roma, 1981-1982, n. 30 (*Il saluto agli Argonauti partenti*); New York, 1982, tav. 81 [*The Departure of the Argonauts*, dat. 1922]; poi Londra, 1982, tav. 81 (*idem*, dat. 1922)]; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 62 [*Der Aufbruch der Argonauten*, dat. 1921; poi Parigi, 1983, n. 62 (*Le Départ des Argonautes*, dat. 1921)].

Bibliografia: Bonardi, "La Sera", 27 novembre 1940; Lo Duca, 1945, tav. XVI; Pica, 1952 (IV ed.), tav. 5 (dat. 1922); Soby, 1955, p. 140 (*The*

Departure of the Argonauts, dat. 1922); Jean-Mezzi, "Les Lettres Nouvelles", n. 28, giugno 1955, p. 865; Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 191 (dat. 1922); Barilli, 1974, p. 289; Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 187 e p. 290, n. 92 (dat. 1921 ca.); Fagiolo dell'Arco, 1980², pp. 60, 61, n. 90 (*Il saluto agli Argonauti partenti*, dat. 1920 ca.) e p. 76, n. 132 (dat. 1920 ca.); Fagiolo dell'Arco, "Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna", n. 15, 1980³, p. I (tra p. 83 e p. 84), n. 1 (*Il saluto agli Argonauti partenti*); Fossati, 1981, tra p. 194 e p. 195, n. 37 (dat. 1921 ?); Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 34; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 107, 108, n. 159 e tav. XLI.





Particolare del quadro: raggi prospettici e fuoco ottico. (Foto Morain, Parigi).

Dipinto nel 1920 ed esposto come il quadro precedente nella mostra di Milano nel gennaio 1921, il quadro entra quasi subito nella collezione del maestro Alfredo Casella, per diventare il simbolo del “classicismo” dechirichiano: quando la rivista “Civiltà” vuole esaltare l’Esposizione universale del 1942 (E ’42), pubblica il quadro in tutta la copertina: de Chirico è anche precursore di quell’architettura che oggi è considerata momento essenziale del “post-modern”.

Fino al mio ritrovamento nella mostra del 1921 il quadro era genericamente intitolato *Piazza d'Italia*. Il soggetto è invece chiarito dallo stesso artista: “Tra le ultime mie opere credo che certe immaginazioni come le due versioni di *Mercurio e i metafisici*, siano cose rare e destinate a pochi, quindi opere di grande destino; lo so, e ne sono tranquillo e felice.”

Tempera su tela, cm 56 x 76.

Firmato a sinistra in basso: G. de Chirico.

Collezione privata.

Provenienza: collezione Valori Plastici, Roma; collezione Alfredo Casella, Roma.

Esposizioni: Milano, 1921, n. 21; New York, 1949, p. 129 (*Roman landscape*, dat. 1922); Firenze, 1967, p. XXXIV, n. 941 e p. 276 (*Villa Romana*, dat. 1922); Torino, 1967-1968, n. 148 (*Piazza romana*, dat. 1922); Bochum, 1968, tav. 17 [(*Römischer Platz*); poi Berlino, s.d., idem; poi Colonia, s.d., idem]; Roma, 1968-1969, n. 17 (*Piazza romana*); Milano, 1970, n. 44 [(*Piazza d'Italia*, dat. 1921);

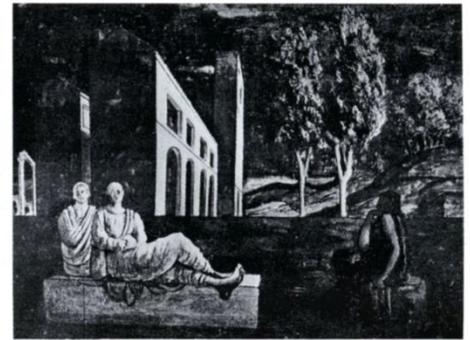


G. de Chirico, *Mercurio e i metafisici* (La statua che si è mossa), 1921 (1920). Collezione privata.

Dunque, quella figura drappeggiata sulla destra è Mercurio e le due figure lontane sono i “metafisici” che si allontanano, nello spazio d’una piazza classica e romantica a un tempo, dove gli edifici riprendono gli schemi del 1913 ma con toni rinascimentali, tra una statua antica reclinata sul piedistallo e un frammento di trabeazione sul quale cresce la natura. All’antiprospectiva della ricerca metafisica sembra sostituirsi una perfetta prospettiva con fuoco centrale (si vede il centro

poi Hannover, 1970, n. 46 (*Römischer Platz*, dat. 1921)); Parigi, 1975, tav. 8 (*Place d'Italie*, dat. 1921); Parigi, 1980-1981, p. 67 [(*Place romaine*, dat. 1921)]; poi Berlino, 1981, n. 54 (*Römischer Platz*, dat. 1921)]; New York, 1982, tav. 80 [(*Italian square*, dat. 1921)]; poi Londra, 1982, tav. 80 (idem, dat. 1921)]; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 60 [(*Italienischer Platz*, dat. 1921)]; poi Parigi, 1983, n. 60 (*Place italienne*, dat. 1921)].

Bibliografia: “Sélection”, n. 8, 1929, p. 55 (*Paysage italien*, dat. 1922); “Civiltà”, n. 3, 21 ottobre 1940, copertina; Far, 1968 (II ed. 1974), tav. 45 (*Piazza romana*, dat. 1922); Bruni Sakraichik, 1971, vol.



G. de Chirico, *Paysage romain* (*Paesaggio lunare; Le sarcophago*), 1922. Collezione privata. (Per cortesia di André François Petit).

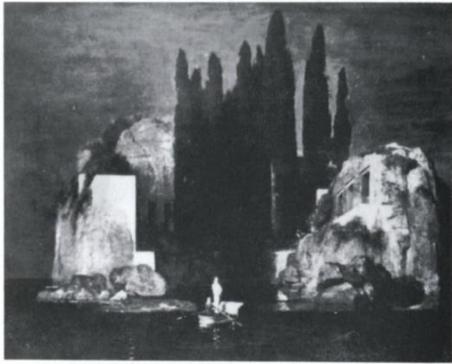
sulla destra della porta della torre, con tutti i raggi prospettici).

E l’enigma non manca. Come questo quadro perde immediatamente il suo titolo “ermetico”, così l’altro della serie, soltanto pochi mesi dopo, in un contratto rivolto a Mario Broglio, acquista il titolo generico *La statua che si è mossa*, mentre è presente e attiva la figura di Ermete come oracolo.

Un altro grande quadro dipinto poco tempo dopo appare nella rivista dei surrealisti perché è stato acquistato a Roma da Paul Eluard. È il meno noto della serie (da poco riapparso a Parigi) e si può identificare con quel *Paesaggio lunare* che appare in uno schema grafico di Mario Broglio. Due figure su un sarcofago etrusco, la prospettiva d’un antico palazzo somigliante a quello nel centro del quadro di Casella, la figura di un malinconico.

I, tomo I, n. 46 (*Piazza d'Italia*, dat. 1921); Legrand, 1975, p. 32 (*Place d'Italie*, dat. 1921); “I classici della pittura”, 1978, n. 18, tav. 10; Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 177 (*Piazza romana*, dat. 1921 ca.) e p. 290, n. 91 (*Piazza romana*, dat. 1920-1921); Fagiolo dell’Arco, 1980¹, p. 46, n. 41 (dat. 1919-1920); Fagiolo dell’Arco, 1980², pp. 60, 61, n. 91 (dat. 1920 ca.); Fagiolo dell’Arco, “Catalogo Nazionale Bolaffi d’Arte Moderna”, n. 15, 1980³, p. I (tra p. 83 e p. 84), n. 2; Fagiolo dell’Arco, 1984², pp. 107, 108, n. 160; Valsecchi, s.d., tav. 5 (*Piazza d'Italia*, dat. 1921).





A. Böcklin, *Die Toteninsel*, 1880.

Dipinto all'inizio del 1923, il quadro è esposto in novembre nella Biennale romana insieme ad altri quadri del gruppo (è riprodotto in catalogo come *Oreste e Elettra*: il titolo va mantenuto, fino a nuove ricerche). Entra nella collezione di Giorgio Castelfranco che lo espone nel 1926 nella mostra della Galleria Pesaro, dove de Chirico è accanto a Carrà e Merello. Intanto il quadro (passato a un parente di Giorgio Castelfranco) è più volte pubblicato: dallo stesso Castelfranco su "La Bilancia", da Cecchi su "L'Esame" (stroncatura della mostra), fino alla monografia di Ternovetz (1928) e a quella belga di "Sélec-

tion" (1929). Riappare nella mostra personale, organizzata in parte da Castelfranco presso la Casa antiquaria Bellini (1932).

Si tratta di uno dei quadri più raggiunti (e quindi più fortunati storicamente) dell'epoca. Case, vegetazione e personaggi si aggregano nel segno filante d'una pittura che ha raggiunto il massimo del virtuosismo permesso dalla tempera. Un quarto di luna vigila l'allusiva "isola dei morti" che appare in alto, come sigillo böckliniano.

Giorgio Castelfranco possiede già molti quadri metafisici e successivi (*Le muse inquietanti*, *Autoritratto*, *Il ritorno del figliol prodigo*, *Ritratto con Savinio*) e ora acquista i quadri delle "ville romane". Una sua testimonianza (da me richiesta per la mostra di Savinio, Roma, 1978) dice molte cose su questo proficuo rapporto: "Di de Chirico ho comprato molti quadri (trentacinque, forse): anzi per un certo periodo gli davo una specie di stipendio. Anche negli anni seguenti erano quadri difficili da vendere; mi ricordo che a un avvocato, un certo Tempestini, riuscimmo a dare per 200 lire un bellissimo de Chirico, un *Paesaggio romano* del '21 (un quadro che ricorda il Bellini degli Uffizi): ebbene, fui costretto a ricomprarlo io per 300 lire perché girava per tutta Firenze dicendo che l'avevamo rovinato. [...] L'unica cosa di cui



G. de Chirico, *Paysage avec chevaliers*, 1923. Collezione privata. (Foto Archivio "Valori Plastici", Roma). Esposto alla Galerie Rosenberg, Parigi, 1925.

sono il miglior testimone è l'ostilità verso questi due uomini, che c'è stata in ogni momento, e non può facilmente essere immaginata."

Tempera su tavola, cm 50,3 x 68,5.

Firmato al centro verso il basso: G. de Chirico. Roma, collezione privata.

Provenienza: collezione Giorgio Castelfranco, Firenze; collezione Giulio Forti, Firenze; Galleria Russo, Roma.

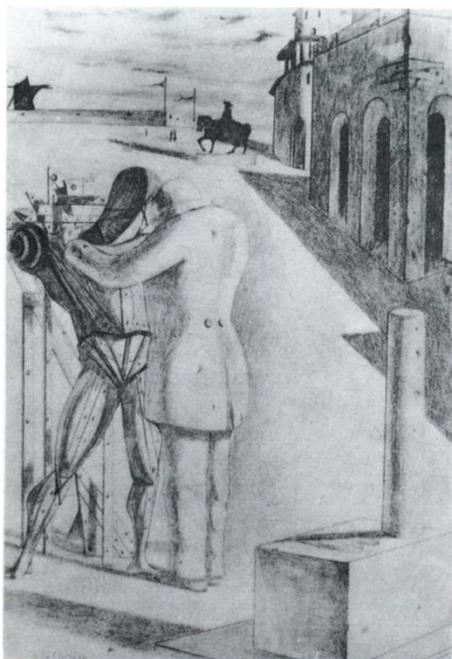
Esposizioni: Roma, 1923, n. 4 e p. 104; Milano, 1926¹, n. 8 (*La partenza del cavaliere*) e p. 23 (*La partenza dell'avventuriero*); Monaco di Baviera, 1927, n. 61 (*La partenza del cavaliere errante*); Firenze, 1932 (*La partenza dell'avventuriero*); Monaco di Baviera, 1957, n. 61 (*La partenza del cavaliere errante*); Firenze, 1967, p. XXXIII, n. 936 e p. 188 (*Partenza del cavaliere*, dat. 1921-1924); Venezia, 1979, n. 34 (*Partenza del cavaliere*); Roma, 1981-1982, n. 44; New York, 1982, tav. 85 [*The Departure of the Cavalier*]; poi Londra, 1982, tav. 85 (*idem*); Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 61 [*Der Ausbruch des Ritters*]; poi Parigi, 1983, n. 61 (*Le Départ du*

Chevalier).

Bibliografia: Castelfranco, "La Bilancia", n. 6, dicembre 1923 (pubbl. marzo 1924), dopo p. 204 (*Partenza del Cavaliere*); Lancellotti, s.d. (1923), p. 26 e p. 110 (*La partenza dell'avventuriero*); Cecchi, "L'Esame", 29 febbraio 1924, p. 120 (*La partenza dell'avventuriero*); Castelfranco, "Der Cicerone", n. 10, maggio 1924, p. 455; Ternovetz, 1928, tav. 16 (*La partenza del cavaliere errante*, dat. 1922); "Sélection", n. 8, 1929, p. 53 (*Le départ du chevalier errant*, dat. 1922); Quilici Buzzacchi, ?, aprile 1932 (*La partenza dell'avventuriero*); "Il Giornale d'Italia", 8 aprile 1932 (*La partenza dell'avventuriero*); Marchig, "Rassegna dell'Istruzione Artistica", n. 3, maggio 1932, p. 161 (*La partenza dell'avventuriero*); Del Massa, "La Nazione", s.d. 1932 (*La partenza dell'avventuriero*); Tinti, "Giornale di Genova", 23 aprile 1932 (*La partenza dell'avventuriero*); Costan-

tini, 1934², p. 215 (*La partenza del cavaliere errante*); Lo Duca, 1936, tav. XVI (*La partenza del cavaliere errante*, dat. 1922); Costantini, 1940, p. 363 (*La partenza del cavaliere errante*, dat. 1922); Bellonzi, 1963, p. 167 (*La partenza dell'avventuriero*); "L'Arte Moderna", 1967, vol. 19, p. 78 (*Partenza del cavaliere*, dat. 1921-1924); Far, 1968 (II ed. 1974), tav. 107 (*Partenza del cavaliere*, dat. 1921-1924); Bruni Sakraichik, 1974, vol. IV, tomo I, n. 283 (*La partenza del cavaliere*); Far de Chirico-Porzio, 1979, pp. 34, 35, n. 5 (*Oreste e Elettra*) e pp. 188, 189 e p. 290, n. 104 (*La partenza del cavaliere*); Fagiolo dell'Arco, "Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna", n. 15, 1980³, p. V (tra p. 83 e p. 84), n. 1; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 114, 115, n. 225 (*La partenza dell'avventuriero*).





G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1917. New York, collezione Rothschild.

Dipinto all'inizio del 1922, forse in vista delle mostre di "Valori Plastici" (è datato in numeri romani come molti quadri esposti), il quadro dovette passare in una collezione che per ora non conosciamo (Castelfranco?) e riappare pubblicato dall'artista nel 1929 nella monografia di "Sélection". Il quadro approda al museo che lo ospita nel 1951.

Dipinto con campiture "classiche" che nel colore si avviano al "romantico" del 1923, il quadro presenta colori brillanti: emerge soprattutto il rosso del manichino, echeggiato

Tempera su tela, cm 87 x 59.

Firmato e datato a destra in basso: M. CM. XXII G. de Chirico.

Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea. Provenienza: collezione Carlo Frua de Angeli, Milano; collezione Gustavo Bacchi, Milano.

Esposizioni: Milano, 1970, copertina e n. 52 (poi Hannover, 1970, n. 52); Ginevra, 1977-1978, p. 58, n. 41 (*Le fils prodigue*); Milano, 1979, p. 33 e p. 190; Parigi, 1980-1981, p. 57 [*Le Fils prodigue*]; poi Berlino, 1981, n. 32 (*Der verlorene Sohn, Il figlio*



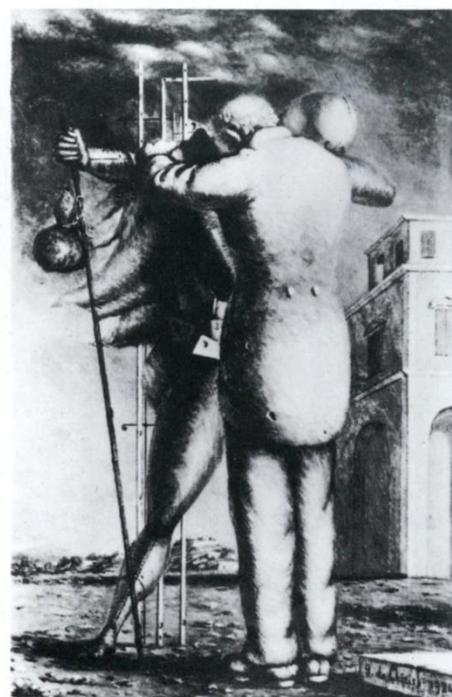
G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1919. Collezione privata.

dall'edificio ad arcate. Il cielo a folate di nuvole, simile in altri quadri del periodo, è quello dei fondi di Giovanni Bellini o di Mantegna.

Il tema è desunto da un disegno del 1917. Il soggetto affiora più volte negli scritti del periodo di Ferrara e nei quadri: il tema del "ritornante" indica anche il ritorno del manichino tra le braccia del museo (il padre è una statua di pietra, come si vedrà più tardi in Magritte). Nel 1919, in un quadro strepitoso che appartenne a Giorgio Castelfranco, de Chirico segna l'epilogo della metafisica mentre annuncia la nuova ricerca: il tema si dilata in una composizione molto serrata (e antichissima), dove Carpaccio si coniuga con l'ellenismo e la natura morta si affianca all'architettura visionaria.

Il tema è ancora ripreso in un quadro del 1924, dello stesso formato del nostro, in cui assistiamo al passaggio a vista dal classicismo al romanticismo: i colori e le figure si

prodigo]; New York, 1982, tav. 83 [*The Prodigal Son*]; poi Londra, 1982, tav. 83 (*idem*); Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 64 [*Der verlorene Sohn, Il figliuolo prodigo*]; poi Parigi, 1983, n. 64 (*L'Enfant prodigue*); Francoforte, 1985, copertina (part.) e pp. 52, 53 [*Der verlorene Sohn (Il figliol prodigo)*]. Bibliografia: "Sélection", n. 8, 1929, p. 56 (*Le retour de l'enfant prodigue*); Pica, 1944 (II ed. 1946, III ed. 1947), tav. 5 (*Il ritorno del figliuolo prodigo*); Lo Duca, 1945, tav. XV; Soby, 1955, p. 142 (*The Return of the Prodigal*); Valsecchi, 1958, tav. 14 (*Il*

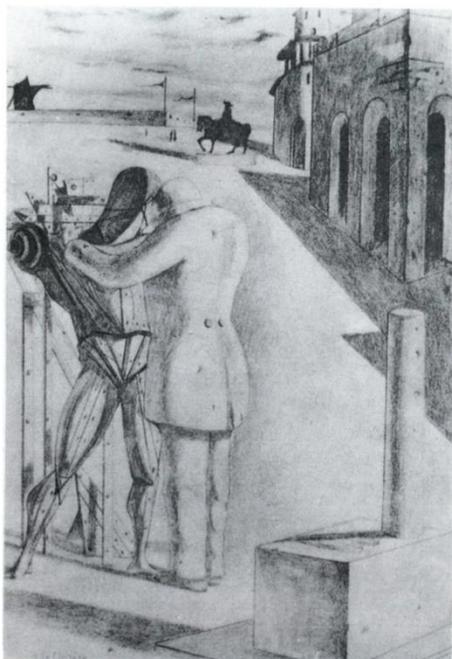


G. de Chirico, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1924. Collezione privata.

stemperano contro un cielo böckliniano, nell'enigma del crepuscolo.

Quanto alla mitografia dechirichiana, bisogna notare che i veri temi sono due: la partenza degli Argonauti e il ritorno del figliol prodigo. La partenza è il distacco traumatico, con riferimenti autobiografici (da Volos in Tessaglia, e cioè dalla sua città, partirono gli Argonauti alla ricerca del Vello d'oro), ma anche con un destino di viaggi e delusioni, avventure e depressioni, fino alla eventuale conquista (come l'oro per l'alchimista).

ritorno del figliuolo prodigo); Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 190; Caramel-Pirovano, 1973, p. 18, n. 97 e tav. 62; "I classici della pittura", 1978, n. 18, tav. 12 (*Figliuolo prodigo*); Far de Chirico-Portio, 1979, p. 69 e p. 186 e p. 290, n. 98; Fagiolo dell'Arco, 1980¹, pp. 40, 41, n. 26; Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 50; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 113, 114, n. 214 e tav. XLIV.



G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1917. New York, collezione Rothschild.

Dipinto all'inizio del 1922, forse in vista delle mostre di "Valori Plastici" (è datato in numeri romani come molti quadri esposti), il quadro dovette passare in una collezione che per ora non conosciamo (Castelfranco?) e riappare pubblicato dall'artista nel 1929 nella monografia di "Sélection". Il quadro approda al museo che lo ospita nel 1951.

Dipinto con campiture "classiche" che nel colore si avviano al "romantico" del 1923, il quadro presenta colori brillanti: emerge soprattutto il rosso del manichino, echeggiato

Tempera su tela, cm 87 x 59.

Firmato e datato a destra in basso: M. CM. XXII G. de Chirico.

Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea. Provenienza: collezione Carlo Frua de Angeli, Milano; collezione Gustavo Bacchi, Milano.

Esposizioni: Milano, 1970, copertina e n. 52 (poi Hannover, 1970, n. 52); Ginevra, 1977-1978, p. 58, n. 41 (*Le fils prodigue*); Milano, 1979, p. 33 e p. 190; Parigi, 1980-1981, p. 57 [*Le Fils prodigue*]; poi Berlino, 1981, n. 32 (*Der verlorene Sohn, Il figlio*



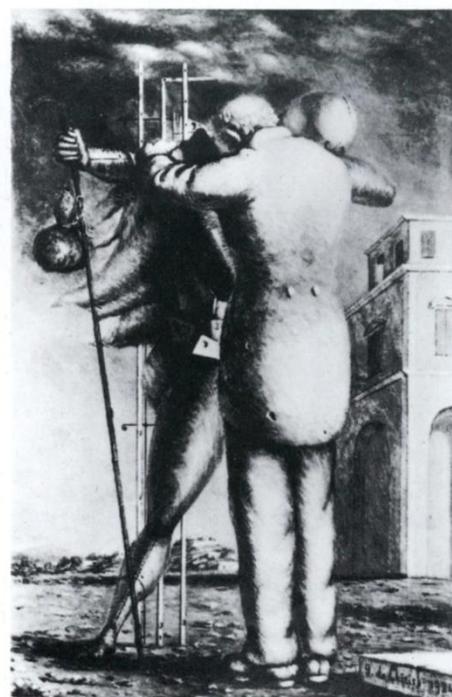
G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1919. Collezione privata.

dall'edificio ad arcate. Il cielo a folate di nuvole, simile in altri quadri del periodo, è quello dei fondi di Giovanni Bellini o di Mantegna.

Il tema è desunto da un disegno del 1917. Il soggetto affiora più volte negli scritti del periodo di Ferrara e nei quadri: il tema del "ritornante" indica anche il ritorno del manichino tra le braccia del museo (il padre è una statua di pietra, come si vedrà più tardi in Magritte). Nel 1919, in un quadro strepitoso che appartenne a Giorgio Castelfranco, de Chirico segna l'epilogo della metafisica mentre annuncia la nuova ricerca: il tema si dilata in una composizione molto serrata (e antichissima), dove Carpaccio si coniuga con l'ellenismo e la natura morta si affianca all'architettura visionaria.

Il tema è ancora ripreso in un quadro del 1924, dello stesso formato del nostro, in cui assistiamo al passaggio a vista dal classicismo al romanticismo: i colori e le figure si

prodigo]; New York, 1982, tav. 83 [*The Prodigal Son*]; poi Londra, 1982, tav. 83 (*idem*); Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 64 [*Der verlorene Sohn, Il figliuolo prodigo*]; poi Parigi, 1983, n. 64 (*L'Enfant prodigue*); Francoforte, 1985, copertina (part.) e pp. 52, 53 [*Der verlorene Sohn (Il figliol prodigo)*]. Bibliografia: "Sélection", n. 8, 1929, p. 56 (*Le retour de l'enfant prodigue*); Pica, 1944 (II ed. 1946, III ed. 1947), tav. 5 (*Il ritorno del figliuolo prodigo*); Lo Duca, 1945, tav. XV; Soby, 1955, p. 142 (*The Return of the Prodigal*); Valsecchi, 1958, tav. 14 (*Il*

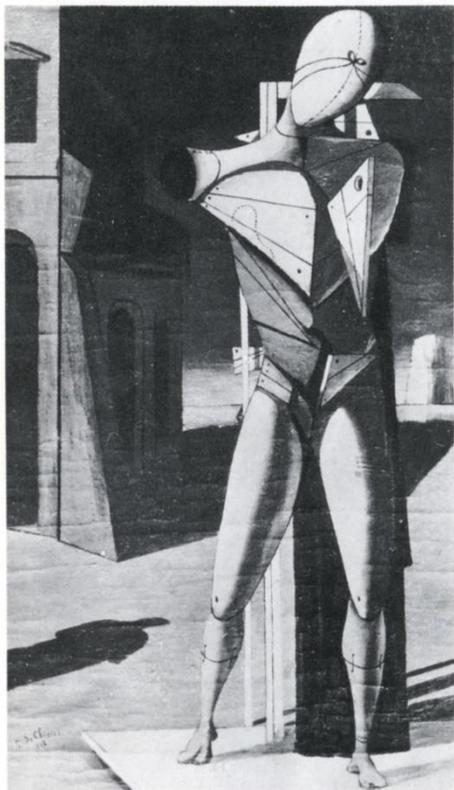


G. de Chirico, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1924. Collezione privata.

stemperano contro un cielo böckliniano, nell'enigma del crepuscolo.

Quanto alla mitografia dechirichiana, bisogna notare che i veri temi sono due: la partenza degli Argonauti e il ritorno del figliol prodigo. La partenza è il distacco traumatico, con riferimenti autobiografici (da Volos in Tessaglia, e cioè dalla sua città, partirono gli Argonauti alla ricerca del Vello d'oro), ma anche con un destino di viaggi e delusioni, avventure e depressioni, fino alla eventuale conquista (come l'oro per l'alchimista).

ritorno del figliuolo prodigo); Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 190; Caramel-Pirovano, 1973, p. 18, n. 97 e tav. 62; "I classici della pittura", 1978, n. 18, tav. 12 (*Figliuolo prodigo*); Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 69 e p. 186 e p. 290, n. 98; Fagiolo dell'Arco, 1980¹, pp. 40, 41, n. 26; Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 50; Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 113, 114, n. 214 e tav. XLIV.



G. de Chirico, *Il trovatore*, 1917. Milano, collezione Jucker.

Dipinto alla fine del 1922, il quadro passa nella collezione di uno dei tre membri della società di "Valori Plastici", il sarto Flaminio Martellotti. Col suo nome è esposto in una mostra curata da Dario Sabatello nella Galle-

Tempera su tela, cm 85 x 60.
Firmato e datato verso sinistra in basso: G. de Chirico 1922.
Collezione privata.
Provenienza: collezione Flaminio Martellotti, Roma; collezione Rino Valdameri, Milano; collezio-

ria di Roma nel 1937. Nel 1942 è nella mostra della collezione di Rino Valdameri a Roma, esposto nella stessa sala in cui si vede *Il trovatore* dipinto a Ferrara nel 1917, dal quale discende. Nel 1942 lo troviamo riprodotto a colori nella monografia di Raffaele Carrieri e in un articolo di Gio Ponti nella sua rivista "Stile". Riappare a Torino negli anni Sessanta.

Stavolta si tinge di romanticismo la memoria della metafisica: l'arcata in rovina e il cielo compatto inquadrano un manichino dal volto ripiegato, romantico come l'opera verdiana dalla quale deriva il soggetto. Ma, subito, ecco un accavallamento: c'è il calco di una testa femminile (di tipo scopadeo) appoggiata al pavimento, nella stessa visione prospettica di alcuni quadri dipinti a Parigi nel 1914, che sovrappone il tema classico a quello romantico da Medioevo ferrarese.

Scriva de Chirico in un saggio su Previati nel 1920: "Tra il simbolo del Medioevo e il simbolo della Grecia vi è affinità ed essi sono uniti dai legami occulti d'una misteriosa parentela. [...] Quel meraviglioso disegno della *Serenata* ove si vedono tre menestrelli che suonano e cantano sotto le mura di un castello (il castello estense di Ferrara), mentre su in alto in mezzo a un lungo balcone rischiarato dalla luna appare, come un minuscolo fantasma, una piccola figura femminile; solo l'aria del *Trovatore* verdiano: *Deserto sulla terra...*, potrebbe essere paragonata a questo disegno, per patetismo puramente italiano e per potenza lirica."

Lo stesso soggetto appare in un dipinto che

ne Carlo Frua de Angeli, Milano; Galleria Gissi, Torino.

Esposizioni: Roma, 1937, tav. IX (dat. 1920); Roma, 1942, n. 85 (dat. 1924); Torino, 1964, tav. 9 (dat. 1924); Milano, 1985², n. 24.

Bibliografia: Carrieri, 1942, tav. XVII (dat. 1924);



G. de Chirico, *Il trovatore*, 1924. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.

appartene a Paul Eluard, comprato dall'artista a Roma all'inizio del 1924. Più volte tornerà il tema nella neometafisica, dal 1938 al 1978.

Ponti, "Stile", n. 18, giugno 1942; Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 196 e p. 291, n. 117 (dat. 1924); Fagiolo dell'Arco, 1984², pp. 113, 114, n. 215 (fig. 216) e tav. XLV dat. 1922-1923.





G. de Chirico, *Il condottiero*, 1917. Ubicazione ignota. (Da "Valori Plastici", 1920).

Alla fine del 1924 de Chirico è ospite di René Berger a Parigi (il primo proprietario del dipinto). È il periodo in cui è pressato dalle richieste di quadri metafisici da parte dei surrealisti che hanno appena fondato il loro movimento, ponendo Giorgio de Chirico in carne e ossa al centro del loro gruppo sulla copertina de "La Révolution Surréaliste". È più probabile però (per fatti stilistici) che il quadro appartenga al ritorno di de Chirico a

Parigi alla fine dell'anno seguente.

René Berger ospita nella sua casa, 32 rue Pergolèse, de Chirico (risulta da una cartolina inviata al pittore Bertolotti) ma anche Alberto Savinio lo ricorda nella prima pagina del suo libro *Casa "La Vita"* (Milano, 1943), dove lo definisce affettuosamente "Renato Pastore". Berger viveva tra Parigi e Berlino e possedeva altri due quadri di Giorgio de Chirico: un *Ettore e Andromaca* del 1918 ripreso in parte nel 1924 (Soby, p. 232) e *Tibullo e Messalla*, un quadro del periodo romantico. Il quadro resta nel giro di Berger fino a un'asta a Londra nel 1981.

È straordinaria la felicità pittorica del "rinnovato" Giorgio de Chirico: la figura composta di squadre e giocattoli colorati, che preludono alla pittura franca del 1926, si accampa contro un cielo all'alba o al crepuscolo, mentre la tonalità del quadro è chiara e trasparente.

Il quadro è in rapporto con un disegno eseguito a Ferrara nel 1917, mai tramutato in quadro, riprodotto sulla rivista "Valori Plastici" (n. VII-VIII, 1920). Il disegno figura anche nel volume curato da Broglio, *Le néo-classicisme dans l'art contemporain*, pubblicato nel 1923: questo libro potrebbe essere la fonte per la traduzione in quadro.

Quanto al colore e alle forme allegre e geometriche, ancora una volta possono celare un significato. Si legge per esempio nello scritto *Sull'arte metafisica* del 1919: "Si sono spesso veduti, nelle figure geometriche, dei simboli di una realtà superiore. Per esempio il triangolo servì ab antico, ed oggi ancora serve nella dottrina teosofica come simbolo mistico e magico, e certo sveglia spesso in



G. de Chirico, *Le grand automate* (*Le contemplateur de l'infini*), 1925. Honolulu, Academy of Arts.

chi lo guarda, anche se non conosce questa tradizione, un senso d'inquietudine e quasi di paura. (Così le squadre ossessionarono ed ossessionano ancora la mia mente; le vedevo sempre spuntare come astri misteriosi dietro ogni mia raffigurazione pittorica)."

Olio su tela, cm 80,4 x 62,7.

Firmato a destra verso il basso: G. de Chirico.

Collezione privata.

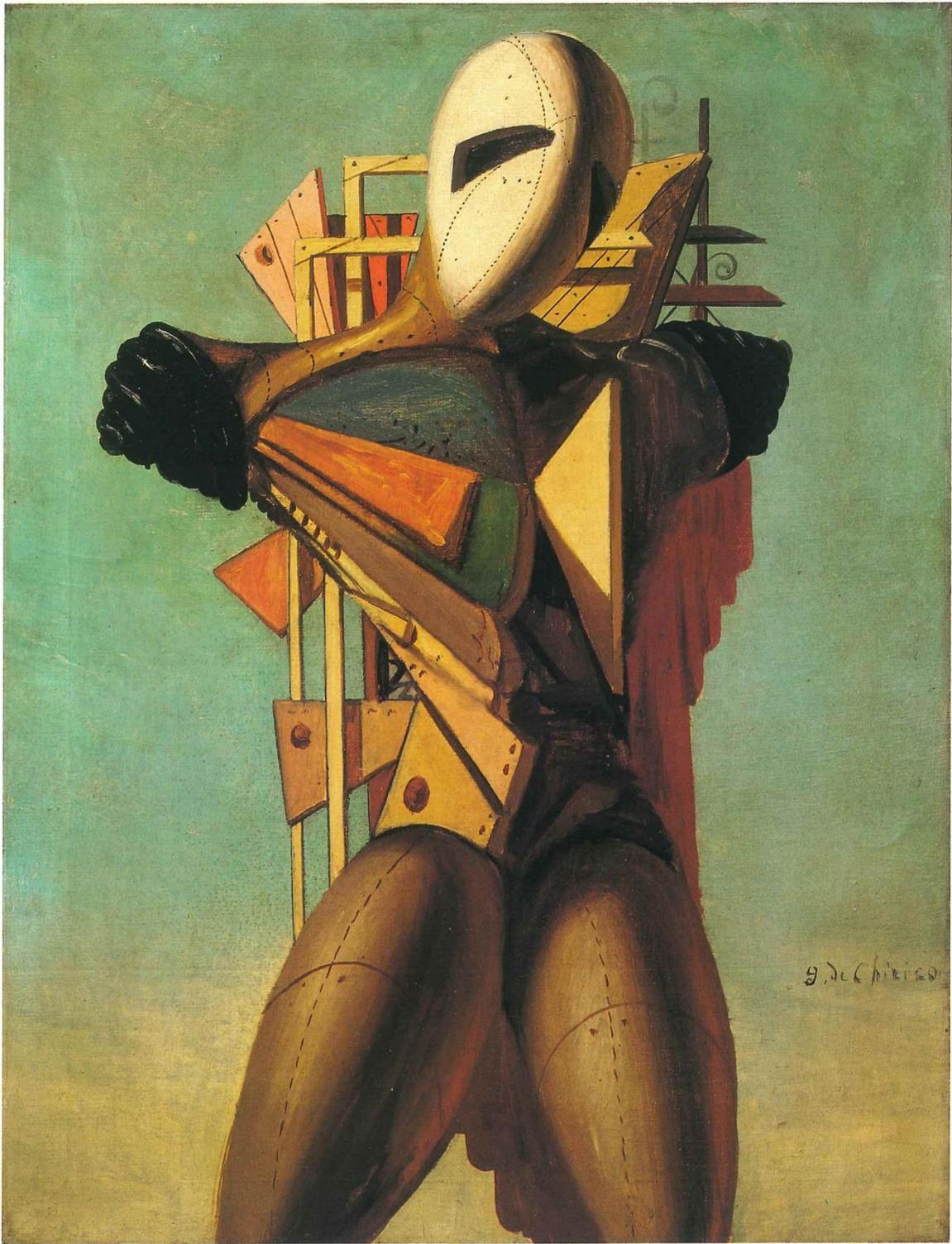
Provenienza: collezione René Berger, Parigi-Berli-

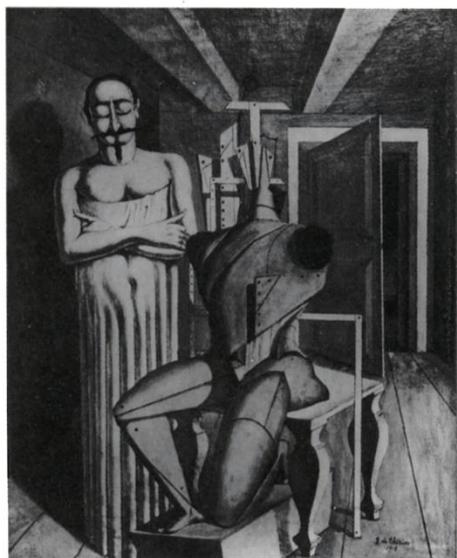
no-Buenos Aires (temporaneamente in deposito a Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Esposizioni: Milano, 1985², n. 25.

Bibliografia: Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II

ed. 1983), pp. 376, 377, tav. I e p. 480, n. 5; Bruni Sakraischik, 1983, vol. VII, tomo I, n. 417.





G. de Chirico, *Il ritornante*, 1918. Collezione privata.

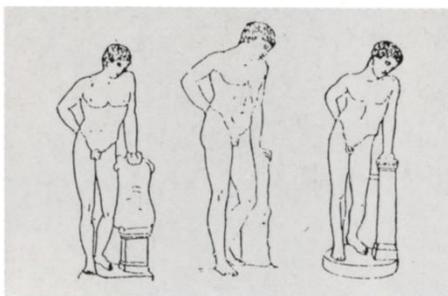
Dipinto nel 1926, il quadro è uno dei capolavori del periodo francese, sia per la ritrovata felicità pittorica che per la limpida operazione tematica. Entra in possesso di Léonce Rosenberg il quale nel 1928 lo invia alla mostra personale in Inghilterra (Tooth and Sons Gallery): appare riprodotto nell'importante recensione del poeta Osbert Sitwell. Il quadro resta a Londra perché riappare in una mostra nella stessa galleria nel 1931. Dovrebbe essere stato recuperato dall'artista stesso che lo consegna a Giorgio Castelfranco: appare infatti d'ora in poi in occasioni connesse con l'amico fiorentino, dalla mostra di Firenze del 1932, alla pubblicazione del bel libro del Castelfranco nel 1934, alla presentazione nella mostra milanese (Galleria del Milione, 1941) composta quasi interamente di quadri appartenenti a Giorgio Ca-

Olio su tela, cm 100 x 80.

Firmato e datato a destra verso l'alto: *G. de Chirico 1926*.

Collezione privata.

Provenienza: Galerie l'Effort Moderne, Parigi (archivio Rosenberg, n. 1052); collezione Giorgio Castelfranco, Firenze; Galleria del Milione, Milano, n. 1697; Galleria Gissi, Torino, n. 1377; Galleria Notizie, Torino; Studio d'Arte Condotti 85, Roma.



Narciso in tre tipologie: da S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Parigi, 1897.

stelfranco (costretto a vendere la collezione per motivi connessi alla persecuzione razziale).

Il tema è quello proposto al tempo di Ferrara. Prima celato nell'enigma biblico del memorabile *Le rêve de Tobie* dipinto nei primi mesi del 1917, e apprezzato da Carrà, poi sempre più affiorante negli scritti e nei disegni. Torna in un quadro del 1918 che entrerà nella collezione di Jacques Doucet con le figure all'interno della stanza. Ma l'iconografia è molto cambiata: ormai il padre è borghesemente identificato con la sua poltrona di cuoio rossiccio, mentre il figlio è una statua, derivante da un classico *Narciso*. Li accomuna un fatto: sono entrambi disegnati come una foto solarizzata, vere apparizioni fantasmiche del tipo che di Chirico e Savinio sognavano intorno al 1919. E anche l'ambiente, disegnato più che dipinto, mantiene il carattere di apparizione, rievocando nella tecnica alcuni quadri metafisici del 1914 in cui c'era sempre una parte soltanto disegnata sulla preparazione della tela. Ultimo particolare, la deformazione di tipo picassiano (la mano gigantesca del figlio-Narciso) che ha un preciso valore simbolico:

Esposizioni: Londra, 1928, n. 22; Londra, 1931, n. 19 (*Fils consolateur*); Firenze, 1932; Milano, 1941, n. 17; Torino, 1964, tav. 11; Torino, 1967-1968, n. 151; Milano, 1970, n. 73 (poi Hannover, 1970, n. 74).

Bibliografia: Sitwell, "Drawing and Design", n. 28, ottobre 1928, p. 270; "Il Lavoro Fascista", 5 aprile 1932; Franchi, "L'Italia Letteraria", 10 aprile 1932; Castelfranco, 1934, tav. LVII; Lo Duca, 1945, tav. XVII; Bruni Sakraischik, 1972,

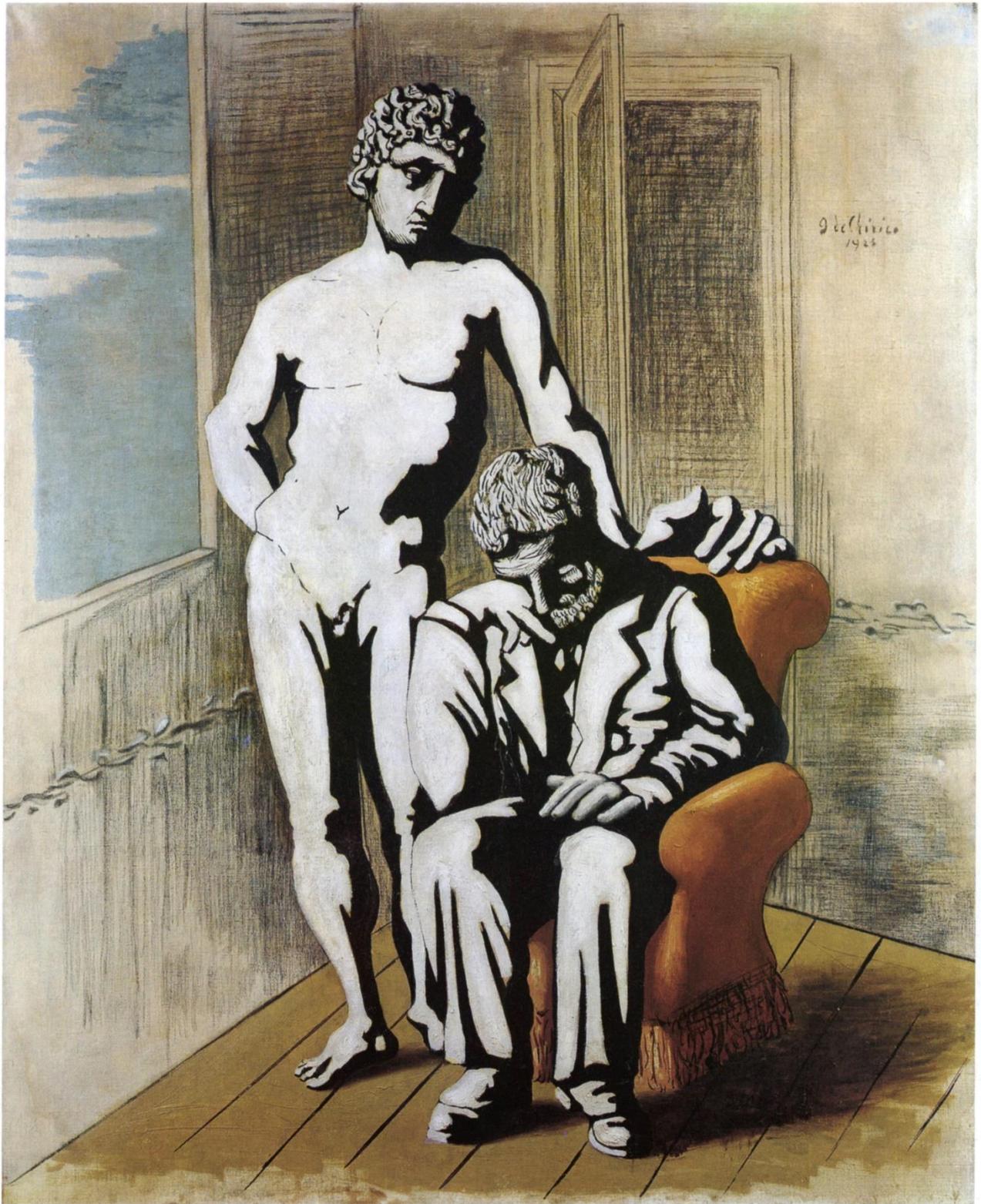


G. de Chirico, *Les tragédiens d'Eschyle*, 1925. Ubicazione ignota. (Dalla monografia di W. George, 1928).

come la mano di Oreste, gigantesca perché colpevole.

È straordinario, per una lettura parallela, un testo dell'artista, *Statues meubles généraux*, apparso sul bollettino di Rosenberg: "Nel museo l'aspetto della statua è diverso: è il suo aspetto fantasmico che allora ci colpisce. Questo aspetto è pari a quello che hanno per noi delle persone che ci appaiono in una stanza che pensavamo vuota. [...] La statua in una camera, sola o in compagnia di persone viventi, potrebbe darci un'emozione nuova, soprattutto se si ha la precauzione di far sì che i suoi piedi, invece di posare su un piedistallo, poggino direttamente sull'impiantito. Pensate anche all'impressione prodotta da una statua seduta in una VERA POLTRONA"

vol. II, tomo I, n. 135; Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 40, n. 1 e p. 209 e p. 292, n. 129; Fagiolo dell'Arco, 1980¹, pp. 40, 41, n. 28 (*Le fils prodigue*); Fagiolo dell'Arco, "Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna", n. 15, 1980³, p. VI (tra p. 83 e p. 84), n. 5; Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 48 e p. 90 e pp. 384, 385, tav. V e p. 489, n. 37





G. de Chirico, *Manichino*, 1927. Collezione privata. Già proprietà Rino Valdameri.

Dipinto nell'inverno 1925-26, il quadro passa a Paul Guillaume che lo espone nella sua galleria nel 1926, in una mostra personale di de Chirico introdotta dal miliardario americano Albert C. Barnes, un testo che suscitò

Pironia e il disprezzo di André Breton e dei surrealisti. Il titolo, attribuito da Paul Guillaume come ai tempi antichi, unisce il senso dei giocattoli e della malinconia che l'artista esprime in un dipinto enigmatico (la figura potrebbe anche far pensare a una donna, e in questo caso il tema potrebbe identificarsi con quello caro a de Chirico di "Cassandra"). Il quadro è poi esposto ad Amburgo nel 1927 (de Chirico figura accanto a Campigli e Modigliani) insieme a *La joie soudaine*. Poi figura nella mostra personale a New York (Valentine Gallery, 1928). In questo momento entra nella casa dell'industriale automobilistico Walter P. Chrysler: con la sua collezione è esposto dal 1937 al 1941, da Chicago a Detroit, da Richmond a Filadelfia. Dopo la guerra fa ritorno in Europa.

Quanto al clima di questi manichini, soffusi di irrealistico colore, è esemplare un brano di Siegfried Giedion (1927): "De Chirico, che vive a Parigi nel circolo dei surrealisti, è senza dubbio il più capace degli italiani odierni. Egli appassirà più rapidamente di Carrà, ma opera con leggerezza danzante e fragile poiché la sua tavolozza — da che vive in Francia — è diventata straordinariamente ricca da un punto di vista spirituale, oltre che piena di luminosità. Si videro appunto quadri dell'ultimo periodo: figure trasparenti di dei con teste astratte e forme di cartone che



G. de Chirico, *Le poète et la clairvoyance*, 1926. Collezione privata. (Foto per cortesia di Marisa Del Re).

sorgono cubisticamente nel loro grembo, figure di dei con teste naturalistiche dall'aspetto solenne e paffute, che improvvisamente vengono immerse nella scala cromatica di un luna-park."

Olio su tela, cm 81 x 65.

Firmato e datato a sinistra in basso: *G. de Chirico 1925*.

Collezione privata.

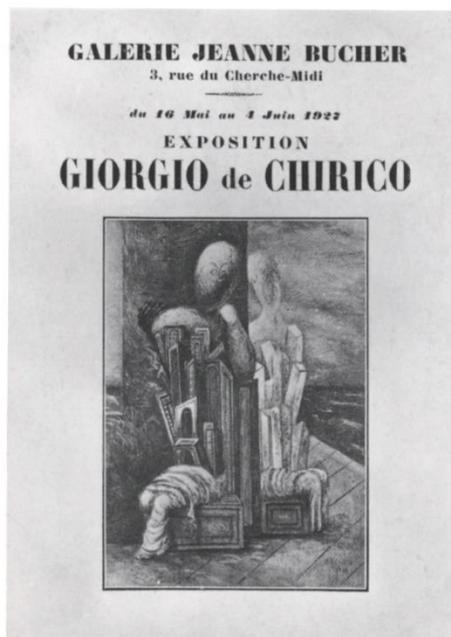
Provenienza: collezione Paul Guillaume, Parigi; Chester H. Johnson Galleries, Chicago; collezio-

ne Walter P. Chrysler Jr., New York.

Esposizioni: Parigi, 1926, n. 17; Amburgo, 1927, n. 259; New York, 1928, n. 2 (dat. 1926); Wallingford (Connecticut-USA), 1936; Chicago, 1937, n. 6 (poi Detroit, 1937, n. 34); Richmond (Virginia-USA), 1941, n. 38 [(*Woman with cubistic toys*); poi

Filadelfia, 1941, idem]; Verona, 1975-1976, pp. 16, 17 (*Il filosofo o I giochi terribili*); Monza, 1979, tav. 25 (*Il filosofo*); Milano, 1982, n. 5; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 71 (poi Parigi, 1982, n. 70). *Bibliografia*: Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), pp. 382, 383, tav. IV e p. 501, n. 75.





Un quadro di manichini del 1926 nella copertina del catalogo della mostra da Jeanne Bucher, Parigi, 1927

Dipinto nell'inverno 1925-26, e consegnato a Paul Guillaume (il titolo potrebbe essere di quelli da lui attribuiti ai quadri dechirichiani dal 1914 al 1928), il quadro è esposto per la prima volta da Paul Guillaume nella mostra personale di de Chirico nel 1926. Nel 1927 è tra i quadri della mostra personale organizzata da Jeanne Bucher, segretaria di Paul Guillaume (nella copertina del catalogo appare un quadro analogo).

Paul Guillaume lo invia poi alle mostre personali nel 1929 a Bruxelles (Galerie L'Époque) e a Londra (Tooth and Sons Gallery). Il quadro appare nell'importante *Storia della pittura moderna* di Margherita Sarfatti, pubblicata a Milano nel 1930: appartiene ancora a Paul Guillaume (presso la vedova del mercante appare nella monografia di Lo Duca edita da Scheiwiller nel 1945).

Il quadro è impostato su una quinta che divide due personaggi, verosimilmente uomo e donna, sul tavolato che penetra nel mare (tanto simile a quello tra palcoscenico e tolda di nave de *Le muse inquietanti*). Nel braccio reclinato sull'appoggio c'è il ricordo di statue antiche come l'*Ercole Farnese*.



G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1924 ca. Collezione privata. Già proprietà Paul Eluard e René Gaffé.

Olio su tela, cm 92 x 73.

Firmato e datato a destra in basso: G. de Chirico 1926.

Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.

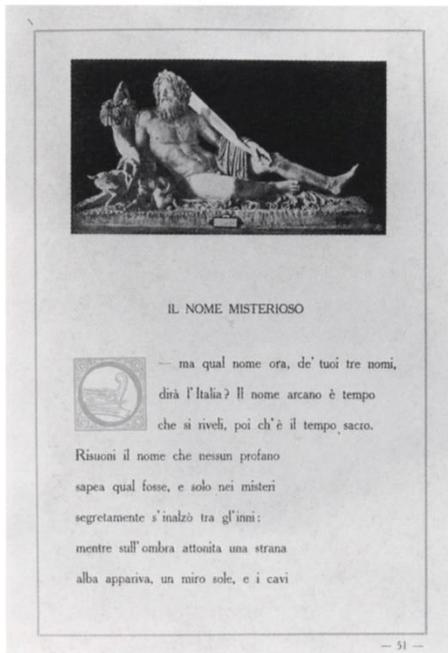
Provenienza: collezione Paul Guillaume, Parigi; collezione Bernard Poissonnier, Parigi.

Esposizioni: Parigi, 1926, n. 18; Parigi, 1927, n. 8 [o n. 9? (*Mannequins au bord de la mer*)]; Amsterdam, 1927, p. 45 [(*Mannequins aan bet strand*); poi

L'Aja, 1927, idem]; Bruxelles, 1928, n. 14; Londra, 1928, n. 17 (*Mannequins assis*); Ginevra, 1977-1978, p. 58, n. 42 (*Le trouble du philosophe*); Milano, 1979, p. 23 e p. 190 (*Le trouble du Philosophe*); Roma, 1981-1982, n. 55 (*Manichini sulla spiaggia*). Bibliografia: Barnes, "Der Querschnitt", n. 12, dicembre 1927, p. 907; Einstein, "Deutsche Kunst und Dekoration", gennaio 1928, vol. 61, tra p. 260 e p. 265 (*Die Theologen*); Sarfatti, 1930, p.

153 (*Il riposo del filosofo*); Lo Duca, 1945, tav. XXVI (*Manichini seduti*); Maltese, 1960, p. 325 e n. 182; Bellonzi, 1963, p. 171; Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 222 (*Il turbamento del filosofo*); Mascherpa-Valsecchi, 1976, p. 123; Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 504, n. 89.





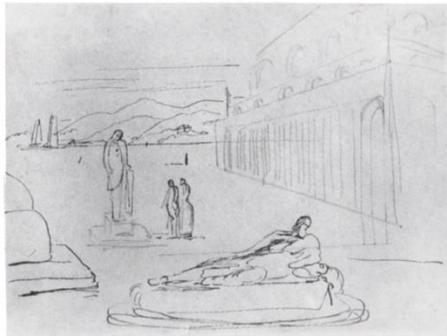
La statua classica di un fiume, da G. Pascoli, *Inno a Roma*, Bologna, 1911

Per l'iconografia e lo stile, è da accostare ai primi *Gladiatori in una stanza* dipinti alla fine del 1927. È uno dei quadri più notevoli, del periodo di Parigi, sia per l'impegno pittorico che per la tenuta su una grande dimensione. Il ritrovamento del cartellino sul telaio permette di seguire la sua prima storia. Il quadro deve essere restato in possesso dell'artista (non figura comunque nell'archivio Rosenberg) perché lo invia nel 1930 alla "Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi"

Olio su tela, cm 96 x 128.

Firmato a sinistra verso il centro: G. de Chirico. Collezione privata.

Provenienza: collezione Vittorio Emanuele Barbaroux, Milano; collezione Raffaele Carrieri, Milano.



G. de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913 ca. Collezione privata.

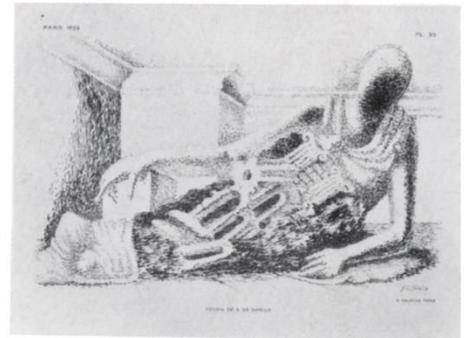
(Galleria Milano), dove figura per la prima volta un dipinto premetafisico accanto a due quadri recenti. È il primo importante rientro di opere dechirichiane recenti in Italia. Il grande quadro resterà nella collezione di Barbaroux, per passare poi al poeta Raffaele Carrieri.

Da notare la tematica dell'interno con il soffitto troppo basso o il personaggio troppo grande (il gioco di proporzioni mentali che tra poco porterà al successo il giovane Magritte). Quanto all'iconografia, è ancora una volta un riferimento greco: de Chirico allude a quelle statue di fiumi sdraiate che poteva trovare anche nell'*Inno a Roma* di Giovanni Pascoli (un libro citato nei suoi scritti giovanili) e che ha dipinto nei primi quadri e disegni.

Dimenticati i toni pastello del 1926, abbandonata la tonalità generale del quadro allusivo a un muro di età greca, de Chirico dipinge ora con toni brillanti e con una pennellata che non è più sicura e veloce come nei quadri

Esposizioni: Milano, 1930, n. 1; Torino, 1967-1968, n. 153 (dat. 1927); Milano, 1970, n. 78 (dat. 1926-1927); Berlino, 1977, pp. 4/77, 4/78, n. 4/35; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 80 (poi Parigi, 1983, n. 78).

Bibliografia: "L'Arte Moderna", 1967, vol. 19, p.



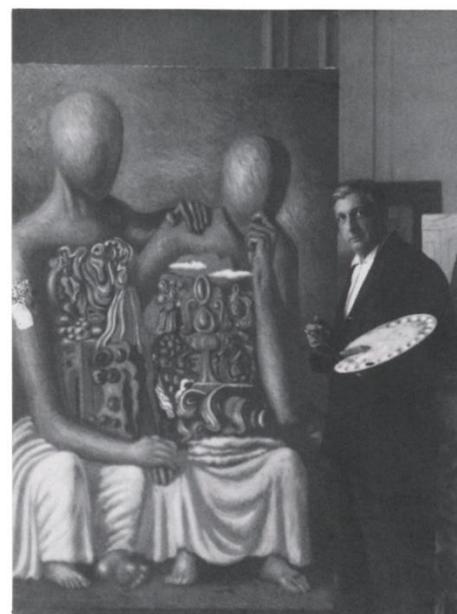
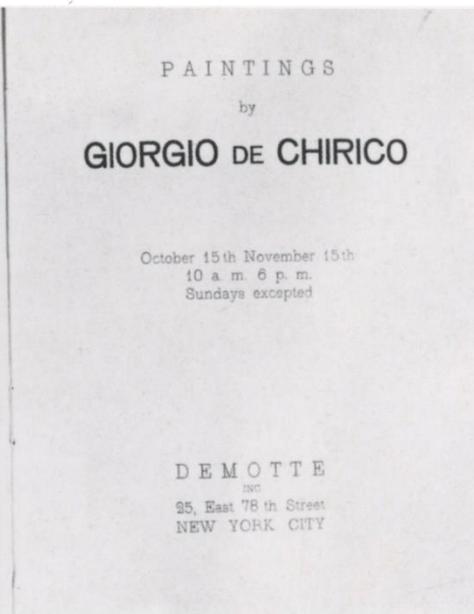
G. de Chirico, *Archeologo*, disegno da Parigi, 1928, Editions Calavas, 1929.

del 1927 ma che si attorciglia e sfarfalla in un nuovo gusto che ancora una volta si richiama all'antico.

È straordinaria la lettura parallela di un brano di *Hebdomeros*: esplica l'irrisolto rapporto statua-fiume, nonché l'antico mistero della "statuificazione". "Coricato bocconi sulla piattaforma, immobile come un ceppo, egli non aveva più nulla di umano. Non faceva neppure pensare alle statue. Nulla nel suo atteggiamento, anche quando si voltava per riposarsi qualche minuto, ricordava quei personaggi coricati sopra i sarcofaghi, sia che si tratti di sposi etruschi, sia di langravi armati da capo a piede. Nulla nemmeno che ricordasse quei vegliardi dalla barba fluente e dallo sguardo dolcissimo, indecentemente nudi, e regalmente distesi, il gomito poggiato sopra una brocca rovesciata, e che nella statuaria antica rappresentano i fiumi, ricchezza dei paesi... quell'uomo singolare anziché un aspetto scultorio aveva piuttosto l'aspetto pietrificato..."

69 (dat. 1926-1927); Far, 1968 (II ed. 1974), tav. 40 (dat. 1926-1927); Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo I, n. 233; Far de Chirico-Porzio, 1979, pp. 210 e 292, n. 140 (dat. 1927 ca.); Baldacci - Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), pp. 438, 439, tav. XXXII e p. 507, n. 98.





Frontespizio del catalogo della mostra "Paintings by Giorgio de Chirico", New York, Demotte Gallery, 1930.

De Chirico accanto a *Il consolatore*. (Foto Lipnitzky, Parigi).

Dovrebbe essere stato dipinto prima del maggio 1929 (quando va in scena a Montecarlo *Le bal*), questo quadro, il più grande dell'epoca. Caso forse unico nella storia de-chirichiana, ha la ventura di essere ripreso in un intero rullino fotografico (l'ho ricostruito negli anni, tra Parigi, New York e Casa de Chirico) dovuto a Lipnitzky, il fotografo dei Balletti russi.

Il quadro entra nella galleria di Rosenberg, ma non risulta esposto, dati anche i tempi calamitosi per l'arte. Lo Duca lo pubblica nella piccola monografia di Scheiwiller (1936); Rino Valdameri lo include nella sua collezione che conta una cinquantina di opere de-chirichiane. Nel 1938 è pubblicato su "Valori Primordiali", la rivista in cui Franco Ciliberti tenta un accordo tra razionalismo,

astrattismo e metafisica.

Quadro di grande tenuta pittorica, nonostante le notevoli dimensioni (nasce sull'onda delle vaste decorazioni per Casa Rosenberg), si presenta come il punto d'arrivo di questa antica tematica. Mano sul polso, posa malinconica, mano sulla spalla, i due manichini fondono le diverse tematiche (Oreste e Elettra, il poeta e la sua musa, il figliol prodigo) e accavallano gli stati d'animo (dal "soliloquio incantato" alle "tenerezze crudeli").

Dieci anni dopo, quando rievoca la sensazione metafisica che gli ha provocato l'America, de Chirico non sa fare a meno di paragonare il senso eclettico dell'accavallamento ai suoi manichini seduti: "Negli edifici, nelle case di Nuova York ho trovato ciò che io

stesso ho sentito ed espresso in una parte della mia opera di pittore: l'omogeneità e la monumentalità armonica, formata da elementi disparati ed eterogenei. Come nei miei *Manichini seduti* salgono e s'abbarbicano lungo il tronco dei personaggi sprofondati nelle poltrone o riposanti sopra i plinti e gli sgabelli, marosi immobili, turchini ed incappucciati di schiuma solidificata, acquedotti rovinati, templi chiusi ad ogni liturgia, frammenti di colonne antichissime accoppiati come amici inseparabili in mezzo a terreni spazzati da tanti e poi tanti eventi storici che l'auriga Destino ha guidati con polso fermo ed a briglia tesa, pini marittimi in uno salubri e malefici, alte ogive di tristissimi ospizi e figure araldiche, custodi inesorabili di vecchie fedeltà e di vecchie nostalgie."

Olio su tela cm. 190 x 130.

Firmato a destra in alto: *G. de Chirico*.

Collezione privata.

Provenienza: Galerie l'Effort Moderne, Parigi (archivio Rosenberg, n. 1241); collezione Rino Valdameri, Milano; Galleria del Milione, Milano, n.

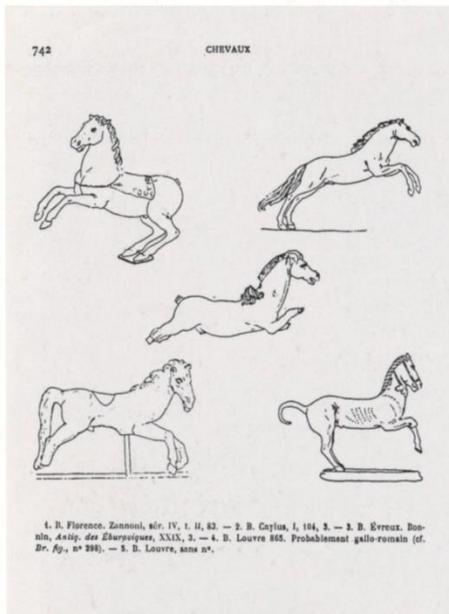
3753; collezione Carlo De Angeli Frua, Milano; Galleria Gissi, Torino.

Esposizioni: Roma, 1942, n. 64 (dat. 1927); Torino, 1964, tav. 12 (*Grandi figure*, dat. 1926); Svizzera, s.d..

Bibliografia: Lo Duca, 1936, tav. XXVI; "Valori

Primordiali", vol. I, tav. XIV, 1938; Lo Duca, 1945, tav. XXXVI; Bruni Sakraichik, 1972, vol. II, tomo I, n. 137 (*Grandi figure*, dat. 1926); Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), copertina e pp. 302, 303 e p. 509, n. 106 (*Le Consolateur*).





La tipologia del cavallo impennato, da S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*: il cavallo impennato, in controparte.

Dipinto all'inizio del 1926, il quadro passa a Paul Guillaume che lo espone subito con uno dei suoi abituali titoli ermetici. Considerando la successiva storia documentaria, appare tra le opere ritenute più importanti dal mercante. Nello stesso 1927 Guillaume lo invia alla mostra "Italienische Maler" a Zurigo e alla mostra "Europäische Kunst der Gegenwart" a Amburgo. Siegfried Giedion

Olio su tela, cm 81 x 100.

Firmato e datato a destra in basso: G. de Chirico 1926.

Collezione privata.

Provenienza: collezione Paul Guillaume, Parigi; Galleria del Milione, Milano, n. 10004; Galleria Gissi, Torino, n. 2156; collezione Silvio Bonetti, Milano.

Esposizioni: Parigi, 1926, n. 40; Zurigo, 1927, n. 48 (*Pferde am Strand I*); Amburgo, 1927, n. 260;

lo riproduce in un suo articolo: è l'autore di *Space Time Architecture* e possiede nella sua collezione un capolavoro di Carrà, *Solitudine*. Nel 1928 Paul Guillaume invia il quadro alla mostra personale della Valentine Gallery a New York. Giovanni Scheiwiller lo riproduce nel suo libro *L'art italien moderne*, pubblicato nel 1930 a Parigi. Ancora nel 1945 il quadro appartiene agli eredi di Paul Guillaume, come si vede nella monografia di Lo Duca. Una nuova apparizione pubblica è in un'asta del 1957

Anche in questo quadro stile e iconografia appaiono di una novità sorprendente. L'esecuzione pittorica è veloce, tanto che si vede ancora la preparazione in bruno, lasciata in vista ad arte (costruisce simultaneamente mare, terra, cielo), per ottenere profondità. Una esplicazione sorprendente del quadro e dei suoi colori (anzi della "magia del colore") si ritrova in una pagina dello scritto *Vale Lutetia* che annuncia il nuovo periodo pittorico: "La magia del colore era tanto più sorprendente in quanto essa appariva dopo lunghe scene grigie e marronastre. L'arcobaleno delle armature dei guerrieri e delle grotte dei cavalli s'affacciava allora in tutto il suo magico mistero e, nel tempo stesso, per effetto del contrasto, rivelava il mistero del colore neutro che l'aveva preceduto."

Quanto all'iconografia, ho dimostrato come il cavallo impennato sia il calco perfetto (abitudine nota anche per il fratello Savinio) di una illustrazione dal *Répertoire de la statuaire antique* di Salomon Reinach. Il calco perfetto indica l'esigenza di tornare all'amata

New York, 1928, n. 12; Torino, 1968¹, p. 31 e p. 207 (*Cavalli sulla spiaggia*); Milano, 1971, tav. 5 (*Cavalli al mare*); Verona, 1975-1976, p. 17 (*Cavalli attici* o *Cavalli al mare*); Roma, 1981-1982, n. 58; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 78 (poi Parigi, 1983, n. 76); Torino, s.d.¹ (*Cavalli al mare*).

Bibliografia: Giedion, "Der Cicerone", 1927, vol. XIX, p. 419; Schürer, "Deutsche Kunst und Dekoration", novembre 1927, p. 125 (*Springende Pferde*); Goodrich, "The Arts", gennaio 1929, p.

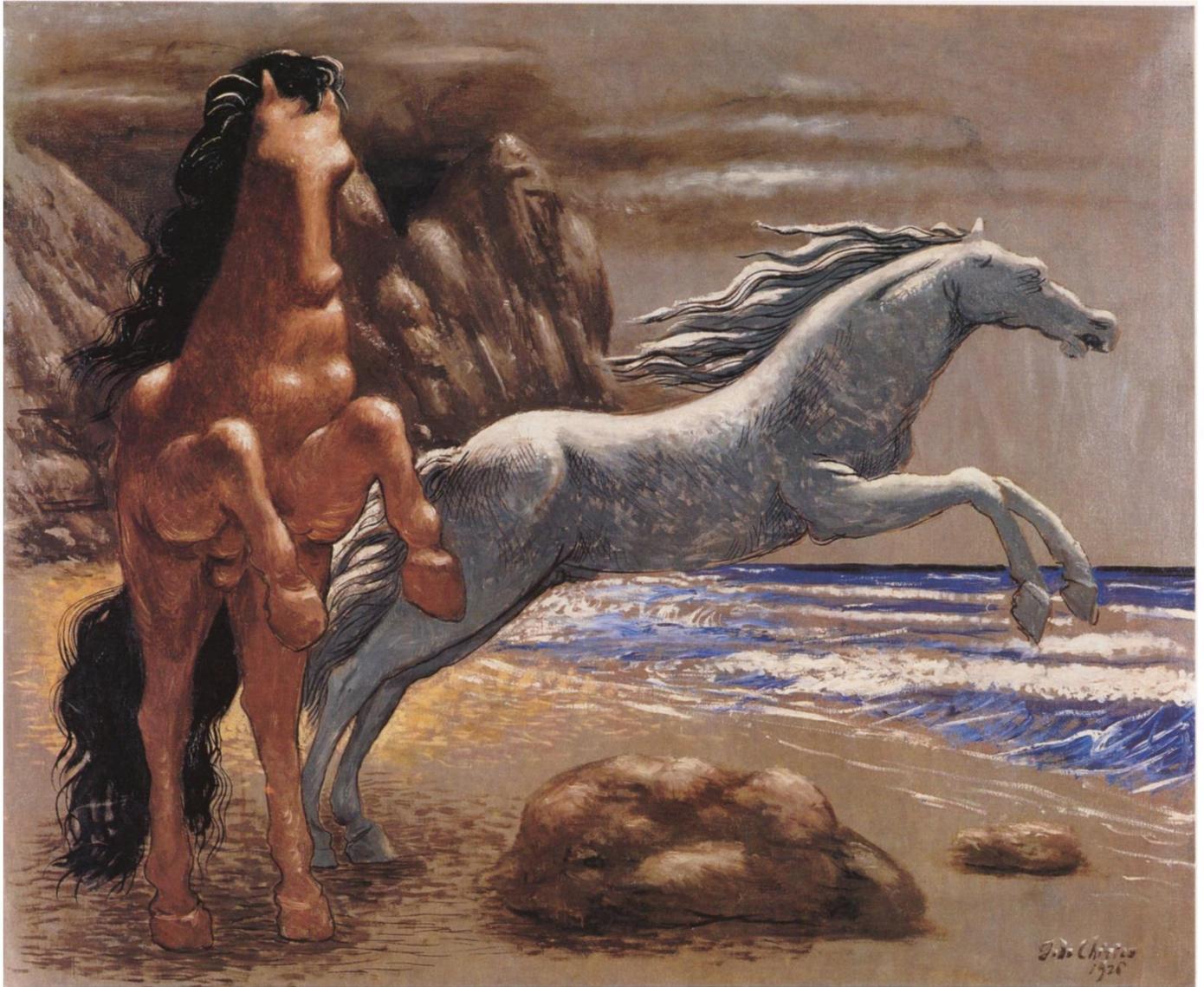


G. de Chirico, *Chevaux effrayés par le bruit des vagues*, 1926. Ubicazione ignota. (Dalla monografia di W. George, 1928).

Grecia, ma con un filtro, con una immagine "doppiata" e indiretta.

Dopo la scelta iconografica c'è la variazione sul tema. Un identico cavallo frontale impennato si ritrova, ma riportato in controparte, una prima volta ambientato in riva al Mare Egeo e una seconda volta (in un quadro che appartenne a de Pisis) all'interno d'una stanza.

10 (*Horses on the seashore*); Scheiwiller, 1930, p. 39; Sérouya, 1931, tav. XV (*Les Chevaux*); Giolli, "L'Ambrosiano", 18 gennaio 1934; Lo Duca, 1945, tav. XXIV (*Cavalli al mare*); Carrieri, "Epoca", n. 442, 22 marzo 1959 (*Cavalli in riva al mare*); Bruni Sakraichik, 1973, vol. III, tomo I, n. 223 (*I cavalli attici*); Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 126 e pp. 402, 403, tav. XIV e p. 513, n. 120.





G. de Chirico, *Ritratto di Raissa*, 1929. Collezione privata. (Da "Domus", 1940).

Dipinto nel 1927, il quadro diventa proprietà di Paul Guillaume (nel retro è la sua firma e il titolo, del tipo "abracadabrant"). Esiste un disegno preparatorio ancora in casa de Chirico (esposto a Ferrara nel 1985, n. 154). Pur essendo di notevoli dimensioni, il quadro non appare nella storia delle mostre. Proveniente da una collezione austriaca, ricompare in asta nel 1981

Lo stile pittorico è quello spavaldo del 1927: pennellate sicure, colori accesi. La mammella sembra accostare come tubi fluorescenti il rosso e il giallo, l'azzurro e il rosa; nel viso (che appare come una foto solarizzata) il

Olio su tela, cm 89 x 116.

Firmato e datato a destra al centro: *G. de Chirico 1927*

Collezione privata.

Provenienza: collezione Paul Guillaume, Parigi;



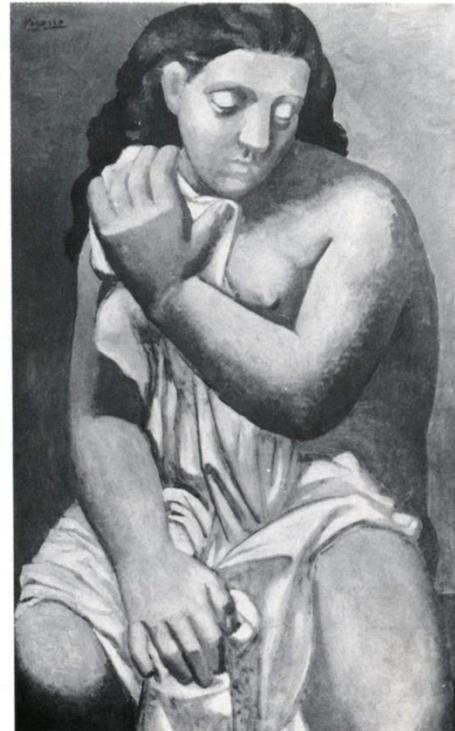
G. de Chirico, *Nus antiques*, 1927. Collezione privata.

rosso pompeiano si alterna al verde. Viene alla mente un passo dal *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, scritto nel 1928: "Per conto mio, pur riconoscendo che si possano fare dei capolavori con quattro colori e anche con meno, ho l'abitudine di mettere sempre un gran numero di colori sulla tavolozza; nulla mi sembra in pittura così emozionante come cercare sempre nuove combinazioni con nuovi colori."

Questo quadro appartiene a una piccola serie (cinque dipinti tra il 1926 e il '27) di "donne in un interno" che potrebbero anche essere un omaggio all'amato-odiato Picasso e alle sue donne fintamente neoclassiche. In realtà i veri modelli dechirichiani sono da cercare nel mondo antico: Parrasio famoso per le sue "libidines" e Plinio che additava l'uso dei quattro colori contrapposti. Rosso e blu accesi sono a confronto con frammenti templari, con toni così stridenti da far pensare alla solita idea dechirichiana: contemplare l'anti-

collezione E. & A. Silberman, New York; Perls Galleries, New York; Galleria Philippe Daverio, Milano.

Esposizioni: Milano, 1982, n. 4; Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 83 [(*Der Geist des Beherrschens*);



P. Picasso, *Femme à la toilette*, 1923. Collezione privata. (Da "Les Arts à Paris", 1927).

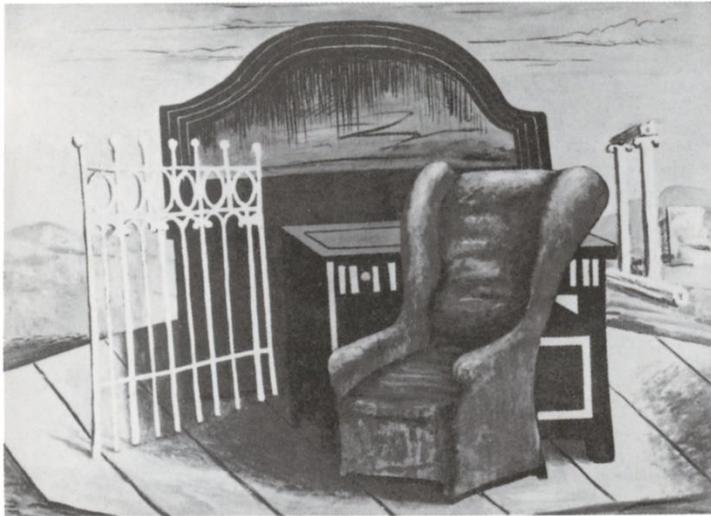
co mentre l'occhio è sollecitato dalle réclames abbaglianti delle metropoli.

Il modello impiegato è d'eccezione: nei tratti non gradevoli del volto si riconosce la moglie Raissa, studiosa di archeologia e ispiratrice in questo particolare momento. Ma lo pseudoritratto diventa irreali nella posa scorbatica e in quella stanza troppo stretta, con la porta aperta sul mistero.

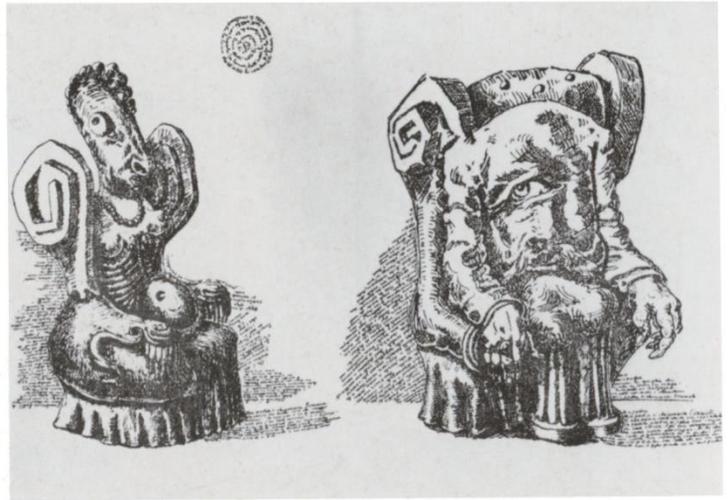
poi Parigi, 1983, n. 81].

Bibliografia: Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 109 (part.), pp. 416, 417, tav. XXI e p. 497, n. 65; Bruni Sakraichik, 1983, vol. VII, tomo I, n. 433.





G. de Chirico, *Meubles dans une vallée*, 1927 Colonia, Museum Ludwig.



A. Savinio, *I miei genitori*, 1945, litografia.

Il prototipo di questo quadro appartiene a Léonce Rosenberg e segue la storia delle pubblicazioni e mostre del proprietario de L'Effort Moderne. Questa seconda versione, recentemente riapparsa e approvata dall'artista, differisce dalla prima per il formato, i colori, l'intonazione generale (più sombre). Il quadro proviene dalle Demotte Galleries di New York, la galleria nella quale de Chirico tiene una mostra personale nell'ottobre 1930 (potrebbe identificarsi con una delle due opere esposte col titolo generico *Surrealistic House*). Risulta acquistato all'epoca da Sidney Janis e riappare in asta negli Stati Uniti.

Rispetto alla prima tela, che conserva nume-

rosi pentimenti a vista e registra l'attimo dell'invenzione, questo quadro è dipinto con maggior sicurezza: il colore è più tranquillo e rosato soprattutto nei due frammenti di paesaggio, qualche particolarità dell'originale (per esempio il cassetto sulla destra) del tutto dimenticata.

L'iconografia appare la più complicata all'interno di questo gruppo di quadri: la piattaforma somiglia molto a quell'isola che de Chirico immaginò di vedere in un angolo di mobili a Parigi, sulla quale accavallò la visione di Oreste perseguitato dalle Furie. I mobili sono la testata di un letto, un comò, un'altra testata in ferro, una poltrona con le orecchie, accogliente e materna. Sullo sfon-

do, un tempio greco ruinante.

Appare nel 1927 un curioso libro, *Les lunettes de l'amateur* di C. Oulmont, nel quale si legge una lunga intervista nella galleria di Rosenberg all'artista: parla anche dei "mobili nella valle": "Chirico a voulu, explique-t-il, opposer au malaise extérieur, au chaos, le banal et inconscient confort intérieur; il a choisi le siège le plus bourgeois, le meuble le plus anodin pour synthétiser toute cette médiocrité humaine en face du pathétique des éléments; il a presque fait en sorte que l'on pût deviner la psychologie des habitants."

Olio su tela, cm 81,5 x 100.

Firmato a destra in basso: G. de Chirico.
Collezione privata.

Provenienza: Demotte Galleries, New York; colle-

zione Samuel M. Kootz, New York; collezione Sidney Janis, New York; collezione Martin Janis, Encino (California-USA).

Esposizioni: New York, 1930², n. 5 [o n. 6? (*Sur-*

realistic house I o *Surrealistic house II*)]; Venezia, 1984², n. 24.

Bibliografia: Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 530, n. 177





G. de Chirico, *Gladiatori*, 1931 ca. Collezione privata. Esposto alla Galleria Milano, Milano, novembre 1932.

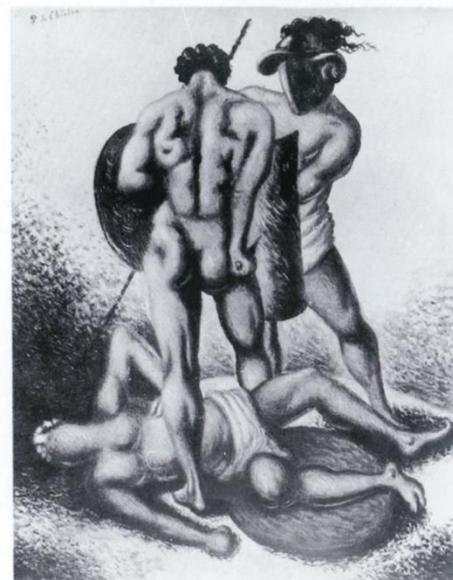
Dipinto nell'inverno 1927, è uno dei primi quadri della serie. Léonce Rosenberg lo pubblica sul suo bollettino e nel volume monografico di Waldemar George (1928). Considerato uno dei capolavori del periodo, entra

in collezione privata e riappare in un'asta a New York soltanto nel 1980.

Lo stile è sicuro e sprezzante: lo sfondo chiaroscurale appare dipinto secondo una tecnica nota di de Chirico, quella del colore poggiato sulla tela direttamente col polpastrello. Il fondo resta chiaro, mentre emerge la preparazione quadrettata (come nella tradizione antica).

Il tema è semplice. Due gladiatori si affrontano, schiena e faccia, mentre un terzo si accascia su uno scudo a terra. È del tutto "spaesato" il colore (arancione) del caduto contro il fondo grigio dello scudo.

Il soggetto dovette avere particolare fortuna, se l'artista arriva a proporne due repliche tra il 1930 e il 1932, quando gli vengono chiesti quadri per le esposizioni in Italia. È molto chiaro, dal confronto stilistico, il passare del tempo tra il momento sorgivo dell'invenzione (1927) e la sua rielaborazione (inizio 1930), quando ormai, scontata la tematica, lo stile si sfalda. Il tragico confronto sembra mutarsi in pacato passo di balletto. Si può aggiungere un nuovo elemento di pensiero. Esiste una poesia pubblicata da de Chirico in appendice alla monografia edita da "Sélection", proprio al tempo i cui dipinge i *Gladiatori*, in cui il tema si complica con quello perenne (strettamente connesso alla



G. de Chirico, *Gladiatori*, 1932 ca. San Paolo del Brasile, Museu de Arte Contemporaneo.

propria automitografia) di Odisseo: "O-DYSSEÛS - Les contremâitres courent aux sirènes, / Charmant Ulysse, que me veux-tu?... / Vois ces athlètes debout dans l'arène / Qui n'ont pour cuirasse que leur vertu."

Olio su tela, cm 90 x 70.

Firmato a sinistra in alto: G. de Chirico.

Collezione privata.

Provenienza: Galerie l'Effort Moderne, Parigi (archivio Rosenberg, n. 956); Galleria Philippe Da-

verio, Milano.

Esposizioni: Milano, 1980, n. 9; Milano, 1982, n. 11, Monaco di Baviera, 1982-1983, n. 87 [(*Ende des Kampfes*); poi Parigi, 1983, n. 84].

Bibliografia: "Bulletin de l'Effort Moderne", n.

37, settembre 1927; George, 1928, tav XX (*Gladiateurs*); Baldacci-Fagiolo dell'Arco, 1982 (II ed. 1983), p. 108 (part.), pp. 432, 433, tav XXIX e p. 534, n. 192.



Natura morta con pesci e niobide sullo sfondo del mare (Nature morte avec poissons),
1921-1922



G. de Chirico, *Natura morta lepore*, 1923.
Collezione privata.



G. de Chirico, *Le verre de vin*, 1923. Collezione
privata. (Foto Archivio fotografico Fondazione
Giorgio e Isa de Chirico, Roma).



G. de Chirico, *Natura morta con pomodoro*, 1920
ca. Collezione privata. Dedicata "A Oppo con
stima e riconoscenza" (Per cortesia di Duilio
Affanni).

Dipinto nell'inverno 1921-22, il quadro resta di proprietà dell'artista (ed è forse esposto nelle mostre del 1923). Sul telaio appare, autografo, il titolo in francese. Passa poi a Léonce Rosenberg (come conferma il cartellino nel retro) che lo espone nella mostra personale di de Chirico nel maggio 1925 col titolo *Poissons* (proprio come un quadro mitico come *Il tempio d'Apollo* è esposto col titolo semplificato *Violon*). In epoca imprecisata passa a Venezia, nella collezione Pospisil (risulta da una foto Giacomelli), dove raggiunge un altro quadro proveniente da Rosenberg, *Le confiseur de Péricle's*. Lo stile classico dell'epoca "Valori Plastici"

si avvia al largo romanticismo del 1923-24 (ma ci sono anche ricordi nell'impostazione di composizioni metafisiche).

Molti gli elementi della composizione. Tra due abbozzi di quinte diagonali (ricordo dell'ultima stagione metafisica) si bilancia un tavolato sul quale un drappo mollemente posato raccoglie un astice e pesce azzurro. Una testa di niobide dal pathos scopadeo dà un senso antico alla scena, valore mitico che sembra rafforzato da quella barca con la vela greca rappezzata degna dell'errante Odisseo. All'orizzonte un molo con il faro (già presente nelle tele metafisiche di Parigi). Cielo e mare in tempesta contrastano il senso

apollineo dell'antichità.

Si intitoleranno *I frutti di Nettuno* quadri di questo tipo all'inizio del 1930, si chiamano *I frutti dell'autunno* i quadri con uva, melograno e vino, e nascono insieme i quadri con soggetti di caccia. In un quadro già appartenuto a Paul Eluard i tre mondi addirittura si fondono presentando alla ribalta (in senso proprio, visto che c'è un velario) frutta, pesce, uccello. Visto che nulla nasce per caso nel cosmo della metafisica, si potrà vedere anche in queste normali composizioni un senso più largo (gli elementi, le stagioni).

Olio su tela, cm 77 x 99.

Firmato e datato a destra in basso: *G. de Chirico*
1922.

Collezione privata.

Provenienza: Galerie l'Effort Moderne, Parigi, n. 2.5000; collezione Pospisil, Venezia; Galleria La Bussola, Torino, n. 60756; Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, n. 4020.

Esposizioni: Parigi, 1925, n. 6 (*Poissons*); Cortina d'Ampezzo, 1978-1979, tav. 3 (*Natura morta*).
Bibliografia: Fagiolo dell'Arco, 1984², p. 111, n. 186.





G. de Chirico, *Bozzetto per Puritano*. Collezione privata.

Dipinto su una spessa tela di arazzo (di provenienza antiquaria) poco dopo la rappresentazione al Maggio musicale fiorentino. Il quadro fa parte d'una serie di dieci quadri sul soggetto, insieme romantico e scenografico, dei *Puritani*. De Chirico porta con sé il quadro a Parigi, dove è alla fine dell'anno, e lo espone nella primavera 1934 in una mostra nella Galerie Billiet-Worms. Alla fine del 1934 è in quelle casse che portano alla Qua-

Olio su tela da arazzo, cm 116 x 90.

Firmato a destra in basso: G. de Chirico.

Collezione privata.

Provenienza: Studio d'Arte Palma, Roma, n. 117; collezione Cesare Tosi, Milano.

Esposizioni: Parigi, 1933; Roma, 1935, n. 16; New York, 1936, n. 18 (*The Noble and the Shop-keeper*);

driennale di Roma i quarantacinque quadri da esporre: così de Chirico scrive il 6 gennaio 1935 all'amico Bertoletti: "La ringrazio molto per aver accettato di occuparsi dei miei quadri e della mia sala. Ho scritto a Oppo pregandolo di lasciarla agire liberamente e spiegandogli le ragioni del suo intervento. [...] Per la vernice la prego di guardare specialmente nei quattro quadri grandi: le donne nude sulla spiaggia n. 18, l'altro di eguale grandezza con uomini nudi e cavalli, il mio grande autoritratto e il quadro n. 16 (nobili e borghesi). [...] Riguardo al collocamento desidererei avere in centro di parete ed a destra entrando il grande quadro delle bagnanti (n. 18), a sinistra in centro di parete il grande quadro con gli uomini nudi e i cavalli; nel centro delle altre due pareti il mio grande autoritratto ed il quadro n. 16 (nobili e borghesi); guardi un po' se per l'effetto e per evitare riflessi sia necessario mettere i grandi quadri un po' chinati in avanti."

Poi il quadro fa parte del rotolo che l'aristocratico emigrante imbarca a Genova sul transatlantico "Roma", destinazione New York. Nell'ottobre 1936 è esposto nella mostra personale da Julien Levy presentata dal suo vecchio amico Albert C. Barnes: il quadro cambia titolo: *Il nobile e il commerciante* (la mostra prosegue nelle Boyer Galleries di Filadelfia a fine anno). Il quadro resta di proprietà dell'artista, che lo invia nel luglio 1938 in una mostra personale a Londra (Lefèvre Galleries). In seguito il quadro passa alla galleria Palma di Pier Maria Bardi. Il resto è storia recente.

Nobili e borghesi è forse il quadro più raggiunto della serie. In uno spazio immateriale si accampano i due personaggi in costume discesi dalla scena del teatro comunale che

Filadelfia, 1936-1937, n. 2 (*The Noble and the Shopkeeper*); Londra, 1938; Torino, 1959, p. 53, n. 12 (*Il nobile e il borghese*, dat. 1928); Milano, 1970, n. 104 [(*Il borghese e il gentiluomo*); poi Hannover, 1970, n. 92 (*Der Bürger und der Edelmann*, dat. 1935 ca.)].

Bibliografia: Carrieri, 1942, tav. XXIX (*I nobili e i*



G. de Chirico, *Sir Bruno Robertson*, bozzetto per *I puritani*. Collezione privata.

sorvegliano due grandi manichini seduti che albergano nel ventre comò anonimi e poltroncine impero, sedie Thonet e controbuffet. Sul fondo si impenna un cavallo, si allontana uno scudiero inglese. Il quadro segna la ripresa dell'invenzione, mentre chiude (provvisoriamente) il periodo di Parigi. È la sintesi grande e colorata allegramente dei manichini e dei mobili nella valle, dei trofei e dei cavalli in riva al mare.

borghesi, dat. 1934); Bruni Sakraischik, 1973, vol. III, tomo II, n. 198 (*Il borghese e il gentiluomo*); Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 56, n. 1 e p. 294, n. 170 (*Il borghese e il gentiluomo*); Fagiolo dell'Arco, 1981⁴, p. 9, n. 35 (*Il borghese e il gentiluomo*).

