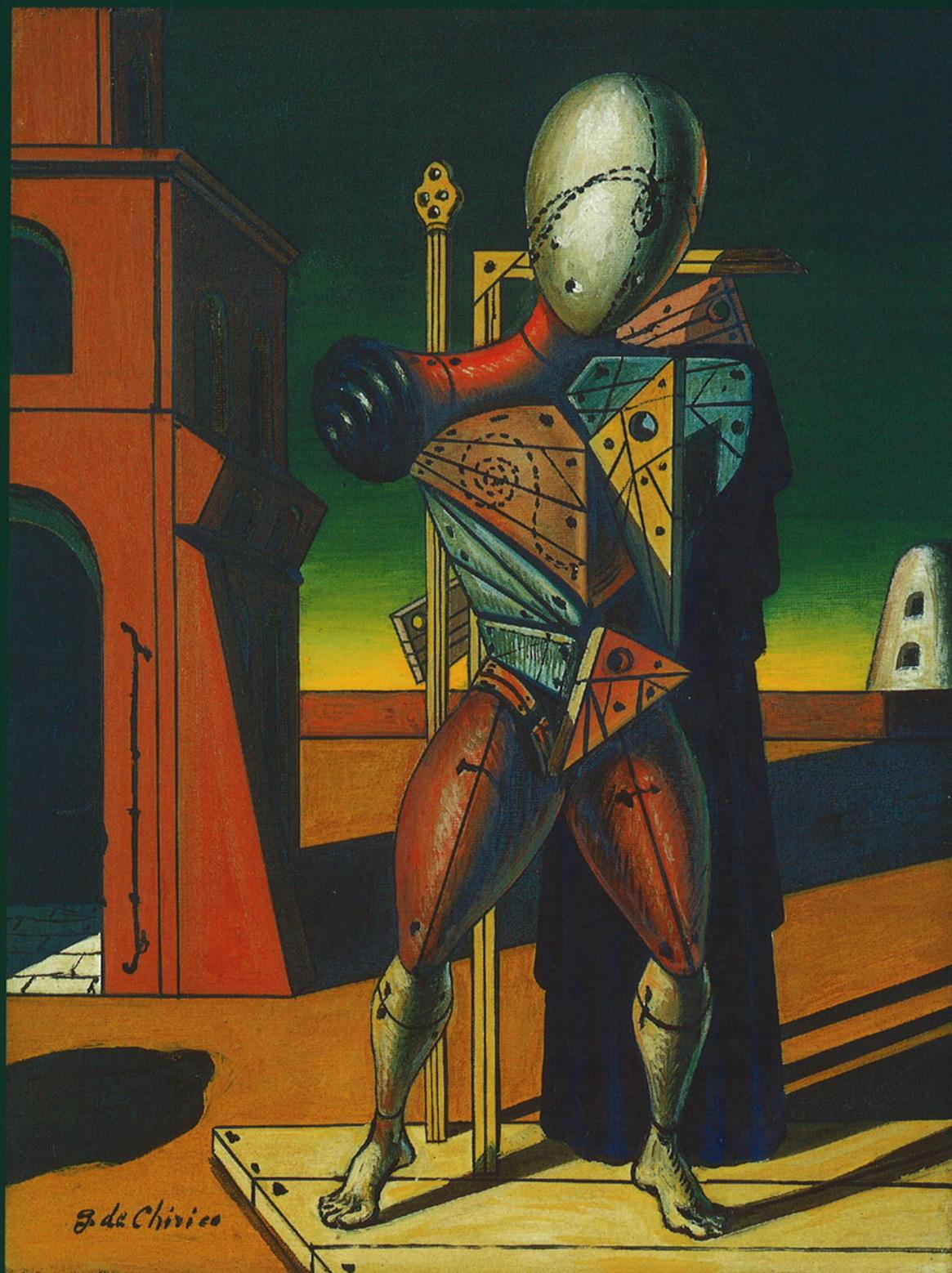


omaggio  
*de Chirico*



*Studio d'Arte  
Campaicola*

*Museo Nazionale Archeologico  
Rocca Albornoz*

# **OMAGGIO A DE CHIRICO**

**NOVE CAPITOLI DELLA SUA VITA ARTISTICA  
IN 46 CONFRONTI**

*a cura di*

**Gerd Roos**

**e**

**Alessandra Maria Sette**

**Roma, Studio d'Arte Campaiola  
2 – 29 maggio 2002**

**Viterbo, Museo Nazionale Archeologico, Rocca Albornoz  
31 maggio – 24 giugno 2002**

# *Studio d'Arte Campaiola*



Comune di  
Viterbo



Provincia di  
Viterbo

© 2002  
Studio d'Arte Campaiola  
Via Nicolò Porpora, 12  
Roma  
Tel. 06 85304622 - Fax 06 85304606

*Coordinamento*  
Emiliano Campaiola

*Coordinamento per il Comune di Viterbo*  
Ernesto D'Orsi

*Collaborazione all'organizzazione*  
Paola Magni

*Traduzioni*  
Julia Doga

*Fotografie*  
Alessandra Como, Matteo D'Eletto, Mechthild Leiser, Kiko Trivellato

*Assicurazioni*  
Vincenzo Sacconi

**ADT**

Gruppo AD Taverna  
INSURANCE BROKERS

*Ufficio Stampa*  
Cesare Nissirio

Realizzare iniziative di qualità e di alto prestigio nel campo della cultura, dell'arte, dello spettacolo, è uno degli obiettivi primari di questa Amministrazione Comunale. A questo dedichiamo, attraverso il costante lavoro degli assessorati e dei consiglieri delegati, un impegno quotidiano, attento, diretto al duplice obiettivo di offrire cittadinanza ad eventi qualitativamente elevati e di conseguire una visibilità a livello nazionale ed internazionale che indubbiamente è di grande giovamento allo sviluppo della nostra Città.

E credo di poter affermare che, con la mostra su de Chirico, abbiamo raggiunto questi obiettivi. Ancora una volta, la città dei Papi non si distingue soltanto per il suo splendido patrimonio architettonico, storico, artistico e culturale, ma diventa essa stessa contenitore d'arte, di un evento prestigioso ed unico.

Per questo, porgo il mio benvenuto a tutti coloro che visiteranno questa esposizione prestigiosa che, mi auguro, saranno molti, ed il mio più vivo ringraziamento ad ogni persona che, a vario titolo, ha lavorato ed ha profuso tutto il suo impegno perché questa iniziativa si concretizzasse.

Giancarlo Gabbianelli  
*Sindaco di Viterbo*

E' con particolare soddisfazione che saluto questo evento, al quale non nascondo di aver dedicato, insieme agli uffici competenti dell'Amministrazione, che ringrazio per il notevole impegno, particolare cura nel mio quotidiano lavoro di delegato alla Cultura. Un impegno particolare, motivato dalla consapevolezza di lavorare per una iniziativa di grande spessore, dedicata ad un personaggio come Giorgio de Chirico, pittore, teorico, scrittore, scenografo, di cui ognuno conosce, e non certo in un ambito ristretto, l'acrobatica energia creativa.

E l'esposizione di Viterbo costituisce una occasione imperdibile per conoscere pienamente ed approfonditamente questo genio creativo, spesso definito il padre della metafisica. Con la creazione dell'arte metafisica, Giorgio de Chirico attuò una delle più grandi rivoluzioni artistiche del XX secolo da cui trassero ispirazione non solo il surrealismo, ma anche numerose altre correnti artistiche fino ai tempi odierni. L'arte metafisica è nella sua totalità una forma del pensiero che cambia fundamentalmente il modo in cui guardiamo le cose che ci circondano, un modo creativo per considerare il mondo come un segreto che vale la pena di reinterpretare sempre in modo diverso.

Quella di Viterbo quindi non vuole essere solo una semplice mostra, ma una vera sfida ad attuare questa "rivoluzione" del modo in cui si guarda al mondo, per un indubbio arricchimento interiore al quale siete tutti invitati.

Aldo Bellocchio  
*Consigliere delegato alla Cultura  
Comune di Viterbo*

L'aspirazione di ciascun amministratore pubblico è quella di trasformare la propria iniziativa culturale in evento; non sempre la propria asperità diventa realtà, molto spesso semplicemente manca quella scintilla che tramuta tutto in una indimenticabile emozione.

Per questo quando ci è stato proposto di realizzare un incontro importante con le opere del Maestro Giorgio de Chirico abbiamo accolto questa offerta con grande entusiasmo consapevoli della immensa opportunità che sarebbe stata per tutti i viterbesi.

nel nome di questo grande artista, e non casualmente, il Comune e la provincia di Viterbo si sono unite sinergicamente alla ricerca del massimo sforzo per raggiungere il miglior risultato possibile; per rilanciare quel percorso di apertura verso l'esterno che oggi gli enti locali hanno intrapreso come principio ispiratore della propria azione amministrativa; per sviluppare la vocazione della Tuscia quale terra d'arte e cultura.

Alla Soprintendenza Archeologica per l'Etruria meridionale ed alla sua responsabile, la D.ssa Annamaria Moretti va il nostro doveroso ringraziamento per aver messo a disposizione la prestigiosa sede del Museo Nazionale della Rocca Albornoz quale degna cornice di un evento di rara bellezza per il nostro territorio.

Ma il principale augurio va ai tanti viterbesi che potranno ammirare le bellissime opere del Maestro de Chirico, a loro l'auspicio di trascorrere ore piacevolissime in compagnia di atmosfere indimenticabili e di emozioni da conservare per tutta la vita.

Giovanni Maria Santucci  
*Assessore alla Cultura e Turismo*  
*Provincia di Viterbo*

E' con enorme soddisfazione che ospitiamo a Viterbo la prestigiosa esposizione di opere di un grande Maestro del '900 come de Chirico. Un evento culturale che abbiamo voluto estendere a tutto il territorio di questa provincia, promuovendo adeguatamente la Mostra che in questi 30 giorni permetterà ad un vasto pubblico di poterne fruire. Un omaggio alla popolazione della Tuscia che, grazie alle sinergie messe in atto, Comune, Provincia e privato, potrà godere di un evento culturale di enorme valenza e di sicura crescita culturale del territorio.

Giulio Marini  
*Presidente Amministrazione*  
*Provinciale di Viterbo*

Poter organizzare una mostra dedicata a Giorgio de Chirico è stato per me motivo di grande orgoglio.

Non nascondo l'emozione che ho provato quando l'idea di realizzare un omaggio al grande Maestro è divenuta realtà.

Quotidianamente mi trovo a contatto con dipinti eseguiti dai grandi Maestri del Novecento, ho la fortuna di poter osservare e respirare costantemente l'atmosfera del particolare, fattore importante di un'opera d'arte; ho la fortuna di poter vedere attraverso le tele, il cambiamento, la sofferenza, la passione e l'emozione che il secolo passato ha provocato negli animi delle persone che ci hanno preceduto.

È nella riflessione sull'essere umano, sui suoi stati d'animo e sulle cose che ci circondano e che tali stati cambiano, che l'opera di Giorgio de Chirico entra a far parte della mia vita.

Le grandi invenzioni che il Maestro ci ha fatto osservare denotano sicuramente un personaggio dotato di grande sensibilità, pronto a cogliere le sfumature che compongono ogni cosa.

Una mente che non ha paura di pensare!

E' questo il cardine di ogni vita, ed è anche questo che mi fa riflettere su come sia possibile che alcuni personaggi storici possano tracciare, ognuno per vie diverse, piccoli sentieri che aiutano a pensare e a capire "l'uomo".

Questo, per me, è essere artista e saper trasmettere emozioni, e Giorgio de Chirico, in tal senso, è sicuramente uno dei più grandi di tutti i tempi.

Concluderei ringraziando tutte le persone che con i loro sforzi hanno reso possibile questo evento, soprattutto mio padre ed uno dei miei più cari amici senza il quale tutto questo non avrebbe potuto prender forma.

Emiliano Campaiola

Con il voltar pagina tra l'Ottocento ed il Novecento ci si dovette confrontare con la precisa consapevolezza della scomparsa del Mito. L'Ottocento ne aveva celebrato i funerali. La forma, la figura classica, avevano lasciato attorno a se tutta una serie di testimonianze che emotivamente ne implicavano il ricordo. Ma di fatto il Novecento incombeva e niente poteva fermarne il corso. Ai cavalli subentrarono le automobili, agli artigiani le industrie, all'arte la fotografia, la televisione, il cinema. E fu così che il Mito, esaltazione della forma umana della classicità fu deposto da protagonista. Al soggetto tradizionale scomparso si sostituirono gli elementi complementari determinanti a rintracciare ruolo e identità perduti. A volte il fascino niente affatto discreto di certe operazioni artistiche, quali il Futurismo, manifestavano un'assoluta indifferenza per la perdita, prese com'erano dall'affascinante avventura degli oggetti, nella novità delle macchine in corsa verso il futuro. Eppoi i Dadaisti: sembravano bambini a vederli così presi e sedotti da quegli oggetti simili a giocattoli. Per alcuni invece la perdita appariva incolumabile. Riempire il vuoto, un'operazione impossibile. Anche se purtroppo i conti con la realtà andavano fatti. Ormai qualcuno come Argan l'andava dicendo forte, senza peli sulla lingua, che l'Arte, ovvero l'originale simbolo della Forma per eccellenza, era morta; non restava che celebrarne la ricorrenza. Ma un mondo, privo della presenza umana insostituibile, appariva inutile, vuoto, orfano. Del resto il fascino della tecnologia stritolava tutto e cancellava qualsiasi rimpianto. Non così la pensava Giorgio de Chirico. Anzi, quella presenza-assenza l'ossessionava, era diventata addirittura invadente. Le piazze vuote, un tempo animati luoghi d'incontro, ora così deserte, malinconiche. Eppoi quelle macchine futuriste, così chiassose, veloci e pericolose andavano fermate, neutralizzate. Del resto si sa dove ci hanno portato le frenesie dell'ideologia del progresso futurista: la guerra, "igiene del mondo" e quindi il massacro, il fanatismo ideologico, lo sterminio dell'umanità. Era necessaria a quel punto una pausa, una riflessione. Occorreva fermare quel moto in accelerazione, privo di freni. E riflettere, meditare, soprattutto, anche sul tragico destino di alcuni protagonisti di questo gruppo.

Lui, il Nostro, era nato a Volos, in Grecia, tempio della cultura e della classicità e tutto questo non poteva non dare corpo all'autorevolezza di una voce esemplare quale monito della storia.

Opportuno sarebbe stato frenare senza indugi la corsa verso il precipizio, zittire l'invettiva anticlassica, antimuseale, di Marinetti e C. E non era il solo ad averlo capito. Per l'appunto, tutti coloro che avevano aderito ai "Valori Plastici": Morandi, De Pisis, Soffici, lo stesso de Chirico, eppoi Carrà, Martini, ecc. (1918-1921).

A fronte dell'evanescenza e inafferrabilità della forma in fuga e dell'inconsistenza del segno e del colore ecco il nitore delle tinte e l'esattezza delle proposizioni, che si trovano agli antipodi nel segno "dechirichiano", rispetto ad ogni nebulosità, ad ogni confusione. Solide materializzazioni di forme immobili, le "Torri" evocano la manifestazione costruttiva, un pilastro sorretto dalla materia del colore. Le "Muse inquietanti" simili a statue di piombo gravano con tutto il loro peso solenne e fisico. Inamovibili. Insieme ai monumenti di forme umane sostituiscono le sembianze del corpo, della figura, quale presenza storica nelle piazze vuote, contenitori simili a mummie che eternificano la forma nel tempo, senza fine. I "Cavalli antichi", anch'essi fossilizzati come la statua di Lot, assumono il significato di esemplari oggetti scultorei e simboli incancellabili della forma che ricevono dall'arte un'afflato di vita eterna.

I treni delle "Piazze d'Italia", emblematici referenti del progresso e della velocità, hanno inserito il freno perenne della pittura metafisica che ne impedisce l'azione motoria. Inesorabilmente bloccati nelle stazioni. Gli incastri geometrici determinano lo statico "automa" del "Trovatore" mentre nei "Manichini" l'intenzione di sostituire l'originale scomparso, evoca, simile alle statuine immobili, il movimento dei gesti neutralizzato.

Persino nei "Bagni misteriosi" il movimento delle onde e lo sciabordio stesso dell'acqua ed il suo rumore appaiono pressoché inesistenti. Quella che dovrebbe essere la testimonianza viva, pittorica, di un mare agitato nell'arte tradizionale, rimane, nella versione esemplare di una visione diversa, riferimento materico che potremmo interpretare come una sorta di tappeto a spina di pesce o un pavimento ondulato di legno, a parquet. Sostanzialmente ci suggerisce, il tutto, l'idea di immobilità. Precisi segnali della fine di un'attività motoria irresponsabile. Con il rumore ed il chiasso provocati dall'agitazione, ormai sovrastati dal silenzio (Vite silenziose) che regna sovrano. E che genera, nella calma apparente, nell'inquietante "quiete" dei suoi spazi vuoti la paura dell'inatteso pericolo. Forme mute, ferme, con le ombre della storia proiettate nell'estraneità dei luoghi, nella prospettiva del dubbio, nella intesa come opportunità di voltarsi indietro e riappropriarsi del proprio passato.

Nel supporto dell'archeologia (gli Archeologi), corpo della storia che spiega le ragioni della vita e del mondo e che dà forma e volto alla presenza umana, si individuano tasselli e scadenze dei tempi di crescita dell'umanità. Occorreva soprattutto tornare alle esigenze di una vita normale. L'avventura finita imponeva il richiamo all'ordine, attestazione dei valori umani nei ritmi tranquillizzanti che consentono l'affermazione della vita. Riprendere, insomma, il contatto con il piccolo mondo delle cose semplici, quotidiane ed indispensabili, come bicchieri, bottiglie e caraffe ben allineate, collocati in una rappresentazione pittorica che vuole simboleggiare "l'ordine" ritrovato, nell'armonia cromatica densa e palpabile come quella delle forme e dei colori, per lo più monocromi, di un Morandi. A cui si può aggiungere l'intimismo degli interni, dei vasi di fiori, delle nature morte di De Pisis oppure temi che sottolineano il pentimento di un ex futurista, quale Carrà, che investono il bisogno di un ritorno a casa, nell'alcova dei sentimenti caldi e familiari. Immersi nella natura, verso il mare fonte di vita. Soprattutto si afferma la necessità di vivere e, quindi, di essere protetti da stabili case accoglienti, con le radici fisse nella terra. Insomma, gli elementi primari nel garantire la normalità del ritmo dell'esistenza, nel contiguo storico di solide forme di impronta masacesca.

Con Carrà, figliuol prodigo, eccoci poi significativamente nel "Novecento" di Sironi, in un famoso quadro dell'operaio con la bicicletta della serie delle "periferie urbane" (1914), che fa gravare su quell'esausto "Ciclista" tutto il peso ingombrante, monumentale, nel colore denso come cemento, della mole di un edificio, montagna metaforica che frena e rende impossibile l'azione prodotta dallo sforzo del movimento. Una paralisi che non dava più scampo, la corsa poteva considerarsi irreversibilmente finita. Per lo più la ricostruzione imponeva di riordinare il percorso. Scavare le radici e le fondamenta della storia. Sbeffeggiare l'approssimazione culturale e professionale delle cosiddette avanguardie storiche con le loro "trovatine", la mancanza di conoscenza della storia, causa fondamentale della disfatta.

Questa la riflessione maturata, malgrado le rampogne di Breton nel '25, da un ex avanguardista per eccellenza, inventore della Metafisica, Giorgio De Chirico, ma aggiungendovi una nota di leggerezza, opportuna in questo caso, "cancerino" di nascita, ed i bene informati sanno che costoro hanno sempre lo sguardo rivolto indietro e, quindi, sempre ad inseguire tra sogno e realtà la ricerca di un passato ideale, indimenticabile.

E dunque il mito plastico, dell'eroe classico, che fine aveva fatto? Tutti ormai erano convinti in buona pace, che fosse morto. Ma può morire un immortale? Un unto dagli dei? L'arte divina di Ettore, Andromaca o Pilade? Come può un'avanguardia così incosciente permettersi di umiliare, ignorare, il mito eterno dell'arte, ovvero della forma, uguale a equazione di vita?

No, de Chirico non ci stava. E non si rassegnava affatto. E giù tutta una serie enigmatica, ma mica tanto, di ipotesi quali prove testimoniali per affermare che quell'Originale esisteva ancora. Indubbiamente si sarà nascosto, esiliato volontariamente nel tempo, emigrato chissà dove, forse volato in cielo come Cristo ma, prima o poi, sarebbe tornato. Ma morto, no. Neanche a pensarlo. E così, ostinatamente, eccolo a ricomporre il quadro storico e riproporre i protagonisti con i capolavori incancellabili: Raffaello, Rembrandt, Tiziano, Rubens.....insomma i volti precisi del corpo immortale dell'arte. Del resto l'arte greca lo ha sempre sostenuto, il mito dell'immortalità della forma e lui, Pictor Optimus, figlio di quegli stessi dei, non si stancò mai di ripeterlo. Il Nostro recupera intanto quegli oggetti, esemplari testimonianze archeologiche umane ed oggettistiche, autorevoli referenti che consentono di rintracciare l'identità smarrita. La lezione freudiana offriva una chiave di lettura, la spiegazione di un rebus, di un sogno, in quegli elementi dissonanti e, tuttavia, prove oggettuali che conducono all'autore. Il complemento oggetto si sostituisce al soggetto; eppure, legatovi emotivamente, ci consente il ritrovamento dell'identità perduta. Mobili, poltrone, strumenti da disegno, tavoli, attrezzi da lavoro e le opere con i cavalletti ci parlano del soggetto, affermano indiscutibilmente la certificazione della sua identità. Una lezione di matrice surrealista, che supporta con gli oggetti il momento di smarrimento dell'Originale. Per cui, simile alla magia del sogno, de Chirico "estrae dal vuoto qualcosa che prima non esisteva". Oggetti orfani del soggetto, collocati nella dimensione "metafisica" al di là dello spazio e del tempo, creano nuove emozioni, danno luogo a visioni inedite. Interazioni enigmatiche al di fuori dei consueti ed ovvii schemi di lettura e rappresentazione tradizionali. Una figurazione che a volte rivela il disagio di oggetti collocati in contesti inusuali e che, privi della bussola del soggetto, appaiono nella loro illogicità, fuori luogo ("Mobili in una valle" e "Interni metafisici"). Eppure, in essi è presente l'eredità della lezione metafisica di Nietzsche, ovvero del concetto di "volontà di potenza creatrice", che anima quella presenza enigmatica ed incancellabile del Mito.

La stessa potenza creatrice, evocata dalle parole di Jean Cocteau il quale disse di de Chirico nel '27, "un pittore religioso senza fede!...gli occorrono miracoli.....a produrne collocando oggetti e personaggi in circostanze fortuite . Ma il "miracolo" di de Chirico, forse rassegnato dalla lunga attesa, è stato quello di rigenerare la vita, di ricreare la "Forma Nuova". Trasformare, simile alla storia di Pinocchio, gli oggetti inanimati in esseri viventi (la statua che si è mossa, del '21), soprattutto rispetto al "cubismo" che seziona e ricompone il "corpo" della figura in un'audace rappresentazione, violentemente anticlassica nella volumetria della forma e nelle sue molteplici potenzialità di angolazione visiva. Nel collage, il corpo di un progetto visivo strutturato nel cui ventre, simboli classici ed archeologici bene in vista, evocano stemmi e titoli della nobiltà del suo passato come, ad esempio, nei "Manichini Araldici" o nel "Grande Metafisico", in cui la struttura meccanica della forma stessa appare emblematica. Una sorta di grande chirurgo che trapianta, coordina e collega organi artificiali, inserti geometrici, reperti allusivi e simboli storici nella ricostruzione della forma umana androgina: prodotto della storia. Inaugura sostanzialmente, suo malgrado, la sostituzione del mito umano con quello meccanico (nelle illustrazioni di drammi fantastici, pensiamo a "Siepe a Nord-Ovest" edito da "Valori Plastici" nel '22, testo del Bontempelli nel quale, a volte, le marionette appaiono indiscutibili protagoniste). Pretesto che dà luogo ad una premessa di clonazione, creazione di replicanti alla "Blade Runner" per intenderci, che in qualche misura dà l'avvio, non so quanto inconsapevole, all'industria della serialità e della "riproducibilità dell'opera d'arte". Quel "Manichino", elegante ed austera forma del richiamo alla bellezza classica, eppur moderno nel design, "involucro di un eroe antico o futuro non ancora identificato" (Raffaele Carrieri, 1942), con gli ingranaggi funzionanti che metaforicamente tengono in vita il supplente storico della perduta classicità, diventa sia pretesto che occasione ghiotta per tutta la cultura artistica, soprattutto d'oltreoceano. Quelli della Pop Art, che hanno dato corpo ad ogni sua paura per loro stessa ammissione: Warhol, che realizzò a Roma (chi non lo ricorda?) una grande mostra insieme al Nostro, in Campidoglio, verso la fine degli anni Ottanta, nonché Rauschenberg e compagni. Forti di simile avallo, a questo punto, gli stessi si fanno latori di un messaggio di massificazione, omologazione e riproducibilità dell'arte popolare e, quindi, per tutti. Dando luogo all'industria consumistica dell'operazione artistica senza più freni. A dispetto di quella che doveva essere, a sentir loro, una denuncia sociale della degenerazione industriale di massa. Tema tuttora scottante ai nostri giorni. Certamente de Chirico non sospettava minimamente di incappare in esiti così devianti rispetto alla sua creazione. Egli, poi, intendeva indubbiamente riproporre la cultura del Mito nelle sembianze incancellabili dei suoi eroi. E lui stesso, simbolo rappresentativo, si collocava con i suoi frequenti autoritratti, vero ultimo gigante, vestito con l'abito degli dei dell'Olimpo artistico. Insomma, il suo genio intendeva esaltare l'idea straordinaria, l'unicità della creazione, la fantasia, l'invenzione, l'alto mestiere degli antichi ed il potere metafisico dell'arte di recuperare, ridare forma all'Originale, che firma l'aristocrazia dell'Estetica, onde arginare le devianze incumbenti della modernità. Purtroppo le cose sono andate in modo diverso ed il percorso della storia ha deviato su altre strade. L'arte per tutti ha consentito, complice la tecnologia, di far prosperare pseudo artisti, senza basi umanistiche, senza idee, senza mestiere e, soprattutto, senza scrupoli. Un obiettivo di massa che inevitabilmente contribuisce all'abbassamento del livello qualitativo del progetto artistico creativo al servizio dei più. Dei tanti. Per contro un'élite di "operatori estetici" che si nutre di eccessi gestuali, performances, installazioni, effetti virtuali e visivi clamorosi fatti per "shockare", sbalordire, per cui non si riesce più a capire dove vadano a parare e quale utilità culturale possano portare all'arte ed al suo futuro. Ma quel che è più grave è il rammarico della consapevolezza che la diga, l'argine che avrebbe potuto fermare la corsa verso la tracimazione nel degrado, non c'è più. E l'onda in piena appare più furiosa e devastante che mai.

Ernesto D'Orsi



***Rose e garofani***, 1964  
olio su tela, cm. 30x45  
Collezione privata

**OPERE IN MOSTRA**

OMAGGIO A DE CHIRICO.  
NOVE CAPITOLI DELLA SUA VITA ARTISTICA IN 46 CONFRONTI.

Giorgio de Chirico è uno dei più grandi ma al contempo più controversi artisti del ventesimo secolo. L'opera di nessun altro protagonista dell'era moderna divide in modo così netto le opinioni dei critici e degli storici dell'arte, che uniscono l'apoteosi alla condanna. Nessuno contesta però che de Chirico, con la pittura metafisica degli anni 1909-1918, abbia dato inizio alla più grande rivoluzione della modernità, i cui effetti si ripercuotono anche sull'arte contemporanea.

Tale aspetto della sua opera, le cui basi intellettuali sono state sviluppate in un intenso scambio spirituale con suo fratello Alberto Savinio attorno al 1909, è stato recentemente delineato in una grande retrospettiva a Düsseldorf e a Monaco. Con il titolo *De Chirico - Savinio. L'altra modernità*, questa retrospettiva ha contemporaneamente evidenziato lo sviluppo e il dispiegamento di temi e concetti "metafisici" nell'opera pittorica dei "Dioscuri" nei decenni successivi. Sono stati necessariamente esclusi alcuni ambiti e generi, quali il disegno, così come alcune fasi lavorative, come per esempio il realismo degli anni trenta.

Finora qualsiasi retrospettiva ha dovuto subire delle simili riduzioni, dovute soprattutto all'esuberante vastità e pluralità della produzione artistica di de Chirico. In quasi settant'anni di attività creativa, de Chirico ha prodotto una tale quantità di lavori, da non poter essere accertata con precisione, e forse non lo sarà mai. Il *Catalogo generale*, egregiamente approntato da Claudio Bruni Sakraischik in collaborazione con de Chirico verso la fine degli anni sessanta, era previsto in 12-15 volumi contenenti dipinti, ma anche grafiche e sculture. Gli otto volumi effettivamente pubblicati tra il 1971 e 1987 contengono complessivamente 543 numeri riguardanti gli anni dal 1908 al 1930, esattamente 797 riguardo agli anni 1931-1950 e non meno di 1298 numeri riguardo agli anni dal 1951 al 1974. Queste cifre lasciano immaginare l'innumerabile quantità di opere di de Chirico.

Da questo lavoro, abbiamo scelto circa 90 opere per poter gettare uno sguardo diverso dal solito su de Chirico. La selezione è stata fatta con il proposito di presentare alcuni aspetti significativi della sua opera eterogenea senza rimanere ancorati all'accostamento tradizionale di tipo cronologico. Al contrario: proprio la tensione tra la ricorrenza di determinati temi e motivi da una parte, e la palese mutazione del loro trattamento stilistico-formale dall'altra, è una delle caratteristiche essenziali della lunga vita artistica di de Chirico.

Per rispettare tale peculiarità, la mostra è suddivisa in nove sezioni a sfondo tematico, ciascuna delle quali è introdotta da un breve commento. Al centro della retrospettiva, che non ha la pretesa di essere esaustiva, troviamo la figura dell'uomo nelle declinazioni più diverse. Tale soggetto principale è affiancato dal paesaggio e dal grande tema dei cavalli. In base a questa scelta altri temi, come per esempio la "natura morta" sono stati omessi. Grazie alla generosità di molti collezionisti privati, per questo progetto siamo riusciti a riunire una serie di opere, di cui alcune non erano mai state esposte oppure non venivano esposte pubblicamente da molti anni se non addirittura da decenni. Ci reputiamo particolarmente fortunati di poter presentare per la prima volta al pubblico italiano il primo dipinto ad olio di de Chirico conservatosi, nonché due autoritratti rinvenuti solo di recente.

In questo *Omaggio a de Chirico* abbiamo intenzionalmente rinunciato alla tradizionale distinzione tra i diversi generi, di modo che, in tutte le sezioni, i dipinti, i disegni, le gouaches e le stampe vengono presentate allo stesso livello. Ogni sezione è strutturata sul confronto diretto tra due lavori, che hanno un'affinità tematica, ma che invece, dal punto di vista stilistico o cronologico, possono divergere.

In questo modo speriamo di poter creare un dialogo tra le opere, ma anche tra ciascuna delle coppie di quadri e lo spettatore. Ci auguriamo che la tensione emotiva che ne scaturirà possa costituire un arricchimento per il visitatore, nonché contribuire ad una più profonda conoscenza della ricchezza dell'arte di Giorgio de Chirico.

Gerd Roos e Alessandra Maria Sette



Giorgio de Chirico fotografato da Sanford Roth, Venezia, metà anni '50.

### *Ringraziamenti*

Una mostra di tale importanza non sarebbe stata possibile senza il generoso aiuto di amici e collaboratori. Tra di essi desideriamo ringraziare Aurelio Bulzatti, Paolo Baldacci, Francesca Brambilla, Franco Calarota, Famiglia Cangioli, Ivan e Flavia Cerrato, Giorgio Chierici, Massimo Di Carlo, Julia Doga, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Frediano Farsetti, Alberto Gallippi, Claudia Gian Ferrari, Piergiacomo Jucci, Mechthild Leiser, Laura Lorenzoni, Giovanni Maglie, Giovanni Mazzoleni, Filippo Pananti, Irene Pantano, Matteo Perduca, Amedeo Porro, Letizia Ragaglia, Wieland Schmied, Giulio Tega, Antonio Vastano e tutti i prestatori che desiderano rimanere anonimi.

Il nostro particolare ringraziamento è inoltre rivolto a Luigi Cavallo e a Carmine Siniscalco per il loro prezioso aiuto.

*In occasione della ristampa del catalogo, i curatori desiderano dedicare  
questa mostra alla memoria di Maurizio Fagiolo Dell'Arco*

## I. Il volto dell'uomo ovvero le prime esperienze del giovane ritrattista.

*“Vivevo una vita grigia e noiosa. Di giorno lavoravo all'Accademia, la sera andavo al caffè a giocare a biliardo o a scacchi con l'amico Gartz”*. Nella sua autobiografia de Chirico descrive con parole molto scarse la vita quotidiana di quei due anni e mezzo abbondanti che ha passato nella capitale bavarese tra l'autunno 1906 e la primavera 1909. All'inizio del suo soggiorno si concentra negli studi all'Accademia Reale delle Belle Arti dove frequenta prima le lezioni di disegno di Gabriel von Hackel, per poi passare alla classe di pittura di Carl von Marr. Due tipici esponenti della “Scuola di Monaco” di impronta artigianal-conservativa. Una fotografia (cap.III, fig.1) dello studio di de Chirico scattata nel 1907 mostra quanto i suoi dipinti di allora sono influenzati dal realismo accademico dei suoi insegnanti. Nell'autunno 1908, rientrato dalle vacanze in Italia, crea i primi quadri con un'impronta personale come Tritone e Nereide (fig.1) e per la prima volta mostra di essere stato irretito dal fascino del neoromantico Arnold Böcklin che resterà il suo maestro ideale per tutta la vita.

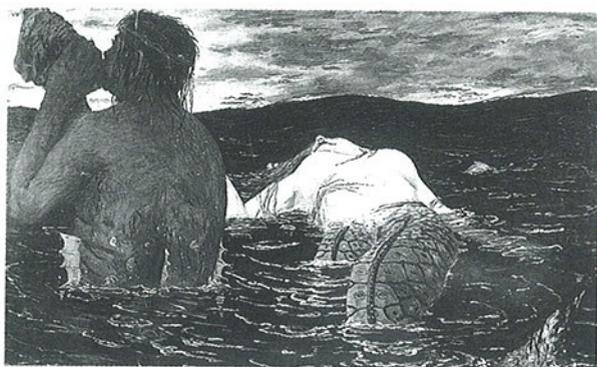
De Chirico trascorse il periodo monacense frequentando un gruppo ristretto di amici, tutti aspiranti pittori. Particolarmente intenso era il suo rapporto con Fritz Gartz (Berlino, 1883 – Söcking, 1960) e con Georg Busianis (Atene, 1883- Atene, 1959) nonché con Fritz Pfeiffer (Fulda, 1878 – Fulda, 1953), il quale si era già laureato in Ingegneria. Questo circolo di amici poco a poco si dissolse, soprattutto dopo che alcuni lasciarono Monaco, e i saltuari contatti epistolari tra loro terminarono definitivamente con lo scoppio della guerra nel 1914. A quei tempi, e non solo a Monaco, era comune che gli studenti d'arte si scambiassero l'un l'altro autoritratti o ritratti in segno di amicizia o per ricordo. Questa usanza è documentata da tre opere della cerchia di de Chirico che si sono conservate. Nella primavera 1909 regalò a Busianis il primo *Autoritratto* (fig.2) che conosciamo. E' un lavoro a carboncino che l'amico conservò per tutta la vita. De Chirico *“appare molto più vecchio di quanto non sia, avvolto in cappotto dai larghi revers e con un cappello a bombetta, lo stesso che il fratello porta nelle fotografie fatte a Milano alla fine del 1910 (fig.3). Una traccia di baffi e barba scurisce la parte inferiore del viso facendo apparire ancora più prepotente il grandissimo naso”* (Paolo Baldacci). Rappresentandosi in questo modo Giorgio si dimostra ancora del tutto legato all'ideale della posatezza borghese vigente nella sua epoca: un giovanotto deve avere le sembianze gravi e serie di un signore maturo. È significativa la differenza rispetto all'*Autoritratto* del 1911 (cap.II, fig.1), caratterizzato invece dal culto della giovinezza eterna che anche Friedrich Nietzsche non si stancò mai di esaltare.

Rispetto all'*Autoritratto* regalato da Giorgio a Busianis appare in netto contrasto il *Ritratto di Giorgio de Chirico* (fig.4) disegnato a carboncino da Fritz Gartz attorno al 1908/09 eppoi da lui gelosamente conservato. In quest'ultimo è molto più giovanile e l'intensità espressiva è aumentata dalla forza gestuale della mano.

Un uomo maturo è quello che ci presenta nel *Ritratto di Fritz Pfeiffer* (cat.1/a) eseguito da de Chirico nel 1906. Pfeiffer non solo conservò l'opera per tutta la vita, ma addirittura ne utilizzò il retro (cat.1/b) per approntarvi un piccolo “archivio”. Nel corso degli anni vi incollò infatti riproduzioni e testi da libri e riviste tedesche che parlavano di de Chirico e vi aggiunse poi, tra gli altri ricordi, una copia originale della fotografia dell'atelier di Giorgio a Monaco e un foglio con la seguente scritta in tedesco: *“Questo studio a olio rappresenta il pittore Fritz Pfeiffer di Fulda ritratto dal suo amico de Chirico nell'anno 1906 quando entrambi erano studenti all'Accademia delle Belle Arti di Monaco.”*

Se si escludono alcuni frammenti infantili, questo ritratto è il primo quadro dipinto da de Chirico che ci è pervenuto. Lontano da qualsiasi stilizzazione bohemienne è completamente intriso dell'atmosfera borghese dell'Accademia Reale. Volendo essenzialmente cogliere l'aspetto esteriore del modello, de Chirico non si sofferma sui dettagli ma si concentra sulla resa rapida e sommaria dei tratti fisionomici, fortemente accentuata dall'abile impiego degli effetti chiaroscurali. La testa è dipinta con il virtuosismo proprio della maniera accademica del tempo che si distingue per la – apparente - velocità e leggerezza della pennellata. In realtà però il quadro è stato accuratamente costruito a strati, con una preparazione che ha fatto da base alle successive aggiunte di particolari.

Notevole è infine la solida impalcatura tecnica di questo lavoro fatto a olio. Nonostante il supporto pittorico di poco pregio e scadente – un semplice cartone i cui angoli si sono notevolmente piegati durante gli anni – e nonostante la materia pittorica a tratti molto spessa, quasi non si riscontrano tracce di fratture o scheggiature dell'impasto. Ciò dipende certamente dall'altissimo livello dell'insegnamento tecnico-artigianale impartito all'epoca nell'Accademia di Monaco (come anche in quella di Atene). A questi insegnamenti tecnici de Chirico poté riallacciarsi senza incongruenze quando nel 1919 dichiarò programmaticamente: *"Il ritorno al mestiere"*.



1. Giorgio de Chirico, *Tritone e Nereide*,  
autunno/inverno 1908-09, olio su tela, cm. 86,5x141.  
Collezione privata.



2. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*,  
1909, carbone su carta, cm. 33,4x21,6.  
Collezione privata.



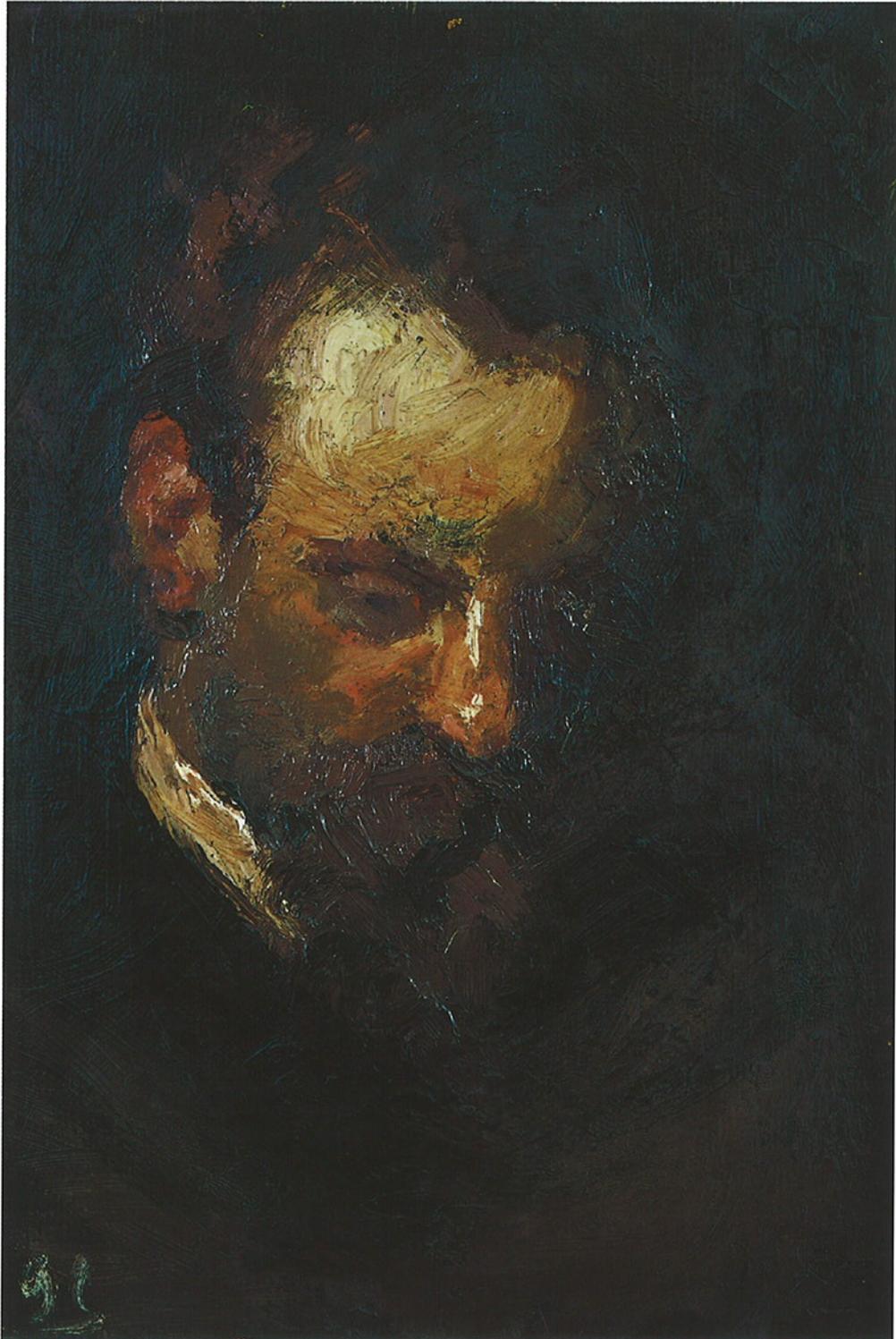
3. Alberto Savinio in una fotografia  
della fine del 1910, con dedica all'amico  
Gartz e sua moglie.



4. Fritz Gartz, *Ritratto di Giorgio de Chirico*,  
1908-09, carboncino su carta, cm. 48x63.  
Collezione privata.

**Bibliografia:**

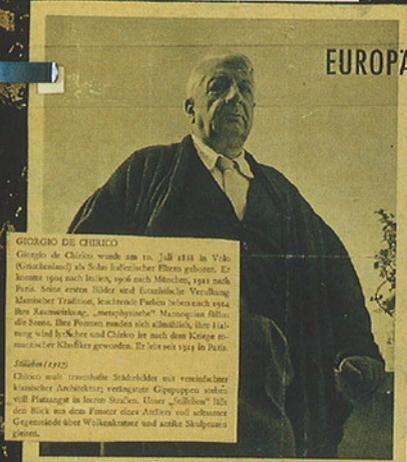
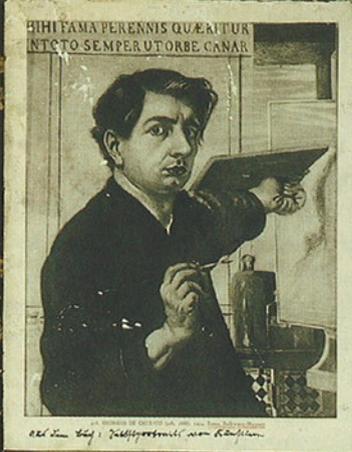
Schmied, Wieland / Roos, Gerd; *Giorgio de Chirico – Monaco 1906-1909*, Accademia delle Belle Arti, Monaco, 1994.  
Roos, Gerd. *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano – Firenze 1906-1911*, Edizione Bora, Bologna 1999.



1/a. *Ritratto di Fritz Pfeiffer*, 1906  
olio su cartone, cm. 34,5x50,5  
Collezione privata



Kunstsammlung NRW, Düsseldorf  
 Die andere Moderne, die  
 Chirico (1891-1965)  
 15. September - 2. Dezember 2001  
 Giorgio de Chirico Katalog, BR  
 Porträt Fritz Welfer, 1906  
 Müller



**GIORGIO DE CHIRICO**  
 Giorgio de Chirico wurde am 11. Juli 1891 in Volo (Griechenland) als Sohn italienischer Eltern geboren. Er lebte von 1904 nach Berlin, 1906 nach München, 1911 nach Paris. Seine ersten Bilder sind Essentielle Verkörperung klassischer Tradition, realistische Porträts neben nach 1914. Ihre Formen werden sich schließlich, ihre Haltung wird sich über und über nach dem Krieg einmündigen über die Jahre gewandelt. Er starb 1978 in Paris.

**Stilmerkmal**  
 Chirico malte traumhafte Landschaften mit veränderten klassischer Architektur, verengte Gassen und viel Platz in leeren Straßen. Dieser „Stilleben“ bildete den Kern des futuristischen Ästhetik und schloss Gegenstände über Wirklichkeit und soziale Strukturen ein.

**Stilmerkmal**  
 Giorgio de Chirico, 1911, Öl auf Leinwand, nicht über dem polnischen Porträt, das Chirico auf ein Bild, in dem ein Mann eine typische architektonische Struktur zeigt. Die Komposition und die Verwendung von Licht und Schatten sind die Hauptmerkmale der Kunst. Die Komposition ist die Hauptmerkmale der Kunst. Die Komposition ist die Hauptmerkmale der Kunst.

*Handwritten note:*  
 Giuseppe Penone: Chirico stellt den Maler Luigi  
 Schifano als Vater dar, der von seinem Freund  
 Giuseppe de Chirico im Jahr 1906 gemalt wurde.  
 Das Bild ist in der Münchner Wandmalerei-Kunst  
 zu sehen. Die Fotografie (oben rechts) ist ein Foto von  
 Giuseppe Penone.



**Chirico gegen Chirico**  
 Die seltsame Umkehr eines Malers



**Portrait-Gegenstand, ein Mann in einem dunklen Anzug**  
 Ein Mann in einem dunklen Anzug, der ein Buch hält, ist ein zentrales Element der Kunst. Die Komposition ist die Hauptmerkmale der Kunst.



**Portrait-Gegenstand, ein Mann in einem dunklen Anzug**  
 Ein Mann in einem dunklen Anzug, der ein Buch hält, ist ein zentrales Element der Kunst. Die Komposition ist die Hauptmerkmale der Kunst.

1/b. Retro del dipinto cat. 1/a

## II. La melanconia ovvero il sentimento che “accompagna il pensiero quando termina di pensare”.

“*ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?*”. De Chirico appose questa epigrafe all’Autoritratto in posa malinconica del 1911 (fig.1): “*Cosa amerò se non l’enigma?*”. In questo quadro si intrecciano emblematicamente le esperienze esistenziali e intellettuali dell’anno 1909, che costituiscono il punto di partenza della sua opera e si possono riassumere nel termine malinconia.

“*Decisi di tornare in Italia*”. Riguardo ai mesi passati a Milano dal giugno 1909 al gennaio 1910 de Chirico riferisce: “*Io dipingevo quadri di sapore boeckliniano. Anche mio fratello disegnava e dipingeva; inoltre leggevamo e studiavamo molto*”. Dietro a queste scarse parole si nasconde una delle più grandi rivoluzioni artistiche del ventesimo secolo: la nascita di una “poesia metafisica” estesa a diverse forme di espressione artistica. Questa prese forma dalla collaborazione spirituale tra i due fratelli de Chirico, Giorgio e Alberto, che trassero il principale impulso dal confronto con il bivalente nichilismo di Friedrich Nietzsche. In sintesi si tratta di fondare teoricamente un rapporto completamente nuovo con la realtà visibile e di tradurlo in pratica: “*Il mondo delle cose non è un universo di forme che appaiono, bensì di significati che si rivelano*” (Paolo Baldacci).

Il passaggio alla pittura metafisica avvenne per de Chirico in condizioni particolari dovute a una grave malattia. “*Ero molto depresso fisicamente (...); eran dolori cronici accompagnati da una grande debolezza; leggevo, più che non dipingessi; leggevo soprattutto libri di filosofia ed ero colto da forti crisi di nera malinconia*”.

Un viaggio a Roma e Firenze nell’ottobre 1909 costituisce il punto di svolta: in Piazza S. Croce sperimenta per la prima volta la famosa “rivelazione”, che troviamo tradotta nel dipinto *L’enigma di un pomeriggio d’autunno*. “*Il periodo boeckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche; la malinconia delle belle giornate d’autunno, di pomeriggio, nelle città italiane*”. In Nietzsche de Chirico scopre dunque uno “stato d’animo” corrispondente alla propria condizione emotiva e che per lui è contraddistinto dal termine “malinconia”.

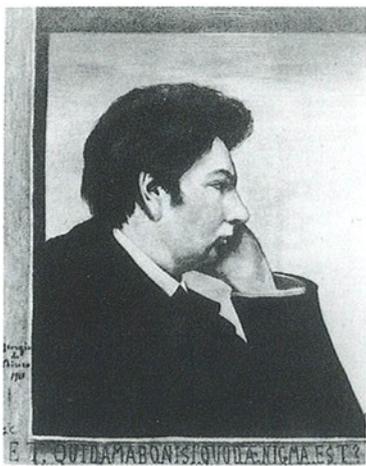
Una figura della mitologia antica diventa l’immagine simbolo del melanconico: quella di Arianna. In una serie di dipinti (fig.2), in parte preparata da disegni molto suggestivi (cat.2/a), Arianna viene posta come statua isolata nelle *Piazze d’Italia* contornate da alte arcate e solitamente vuote. Contrariamente a ciò che avviene nel mito, la meditabonda e solitaria Arianna con i suoi proverbiali fili non conduce de Chirico fuori dal labirinto, ma lo guida ad addentrarsi sempre più negli enigmi del mondo. Questa Arianna (fig.3) diventa la versione moderna della *Melanconia I* (fig.4), con la quale Albrecht Dürer mise in scena un *Leitmotiv* della storia spirituale e culturale europea: quel sentimento che “*accompagna il pensiero quando termina di pensare*” (Hermann Schweppenhäuser).

Le *Piazze d’Italia* che de Chirico ha poi sviluppato sono corredate da statue equestri o appiedate, i cui originali si trovano a Torino e rinviano al Risorgimento. L’impianto delle piazze evoca ripetutamente un’Italia idealizzata, vista come un oggetto amato, ma perduto, o meglio mai posseduto, dal quale fu attratto come da una calamita fin dalla sua infanzia passata in Grecia. Tutte queste *Piazze d’Italia* sono avvolte in una “*Stimmung*” particolare, un’espressione che de Chirico utilizzò sempre in tedesco e definì come “*atmosfera nel senso morale*”. Questa profonda malinconia si trasmette anche attraverso l’inserimento di frammenti, come per esempio nell’ *Interno metafisico* in cui una parte di una piazza appare come “un quadro nel quadro” (cat.3/a). Dagli anni Trenta le *Piazze d’Italia* riscossero molto successo tra il pubblico e furono realizzate da de Chirico in infinite e sempre nuove variazioni (cat.3/b).

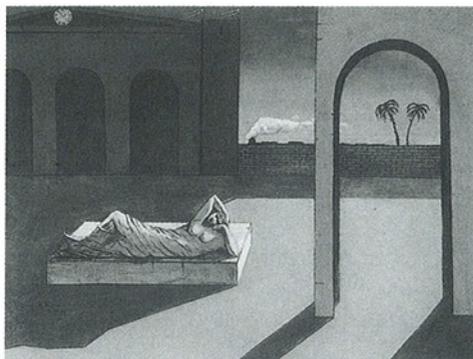
La malinconia è anche riscontrabile in un secondo gruppo di opere, i cui protagonisti sono personaggi di poemi epici come *Le Argonautiche* o l’*Odissea*, di parabole bibliche come il ritorno del figliol prodigo o derivati dal tema del *cavaliere errante* (cat.2/b). Tutti questi personaggi si muovono tra tematiche dell’addio e dell’inizio di nuove avventure dall’esito

incerto, le quali sono però sempre indissolubilmente legate alla nostalgia del ritorno nell'amata patria. Questi temi si concentrano simbolicamente nella sagoma multiforme di una figura di spalle, i cui tratti fondamentali erano già stati sviluppati nel 1909. Dalla statua ne *La partenza degli Argonauti* (cat.1/b) fino a *L'enigma dell'oracolo*, in cui avviene l'adattamento del protagonista dell'*Odysseus und Kalypso* (1882) di Arnold Böcklin, de Chirico continuerà a sviluppare per tutta la vita la figura di spalle fino all'*Estasi* del 1968 (cat.1/a). Si tratta sempre di una rappresentazione metaforica dell'atteggiamento malinconico dell'artista-poeta al cospetto del cosmo.

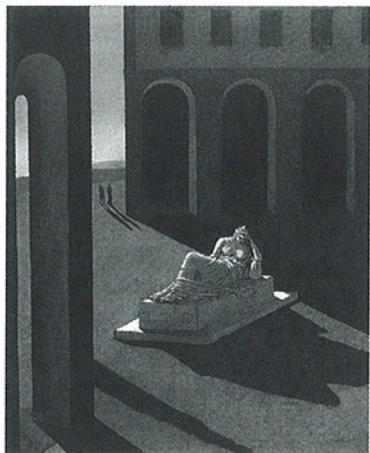
La sindrome della malinconia come radice dell'esistenza intellettuale pervade l'intera opera di de Chirico. Si concretizza nelle parole chiave antitetiche "segreto" e "rivelazione" con le quali affronta l'incomprensibilità e imperscrutabilità dell'universo. "*Dedicava tutta la sua attenzione ad esperire il mondo in quanto enigma ed esemplificare la profondità dell'enigma, la cui soluzione non ci è data*" (Wieland Schmied).



1. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1911, olio su tela, cm. 72,5x55. Collezione privata.



2. Giorgio de Chirico, *La ricompensa dell'indovino*, 1913, olio su tela, cm. 135,5x180,5. The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



3. Giorgio de Chirico, *Solitude (Melanconia)*, 1912, olio su tela, cm. 78,8x63,5. Estorick-Foundation, Londra.



4. Albrecht Dürer, *Melanconia*, 1514, incisione.

#### Bibliografia:

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

Düsseldorf. *Die andere Moderne. De Chirico – Savinio*. [Katalog, hrsg. Von Paolo Baldacci und Wieland Schmied]. Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 2001.



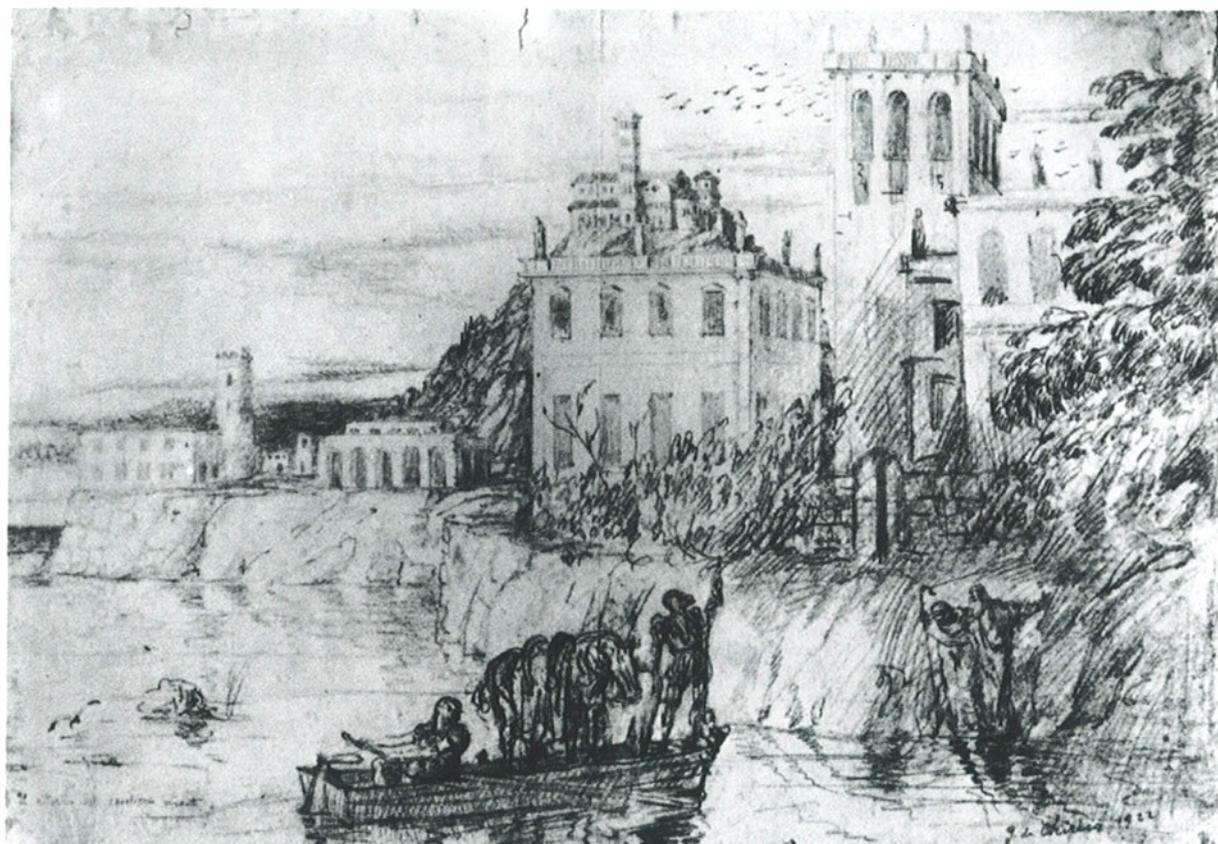
1/a. *L'Estasi*, 1968  
tempera su cartone, cm. 35x45  
Collezione privata



1/b. *La partenza degli Argonauti*, 1909  
olio su tela, cm. 92x73  
Collezione privata



2/a. **Senza titolo** (disegno preparatorio per *La récompense du dévin*), 1913  
matita e penna su carta da lettera, cm. 13,7x18,1  
Collezione privata



2/b. *Il ritorno del cavaliere errante*, 1922  
matita su carta, cm. 33x47,7  
Collezione privata, Roma



3/a. *Interno metafisico*, 1926  
olio su tela, cm. 92x73  
Collezione privata, Seveso



3/b. *Piazza d'Italia. Torre rossa*, anni '60  
olio su tela, cm 40x 50  
Collezione privata

### III. La figura umana ovvero il nudo come eterno modello del pittore.

*“Un ritorno alla tradizione in fatto di pittura non può effettuarsi che mediante un ritorno alla grammatica dell’arte plastica, cioè alla figura umana”.* In sintonia con un contesto europeo che esigeva il *retour à l’ordre*, de Chirico nel 1920 così si esprime in forma programmatica: *“Tale ritorno non può avvenire che con una ripresa della figura umana, disegnata, modellata e dipinta senza nessun preconcetto d’espressione, di movimento, di luminosità e di cromatismo. Ottimo mezzo per abituarsi a tali aspetti è di copiare molte statue (...). Quando l’occhio è abituato a guardare le statue allora anche trovandosi davanti a un modello vivente evita senza sforzo le banalità del naturalismo corrente. Inoltre le statue insegnano l’esattezza delle proporzioni e del disegno, la logica delle forme e degli aspetti, il lirismo della immobilità”.*

Un disegno come il *Laocoonte* del 1920, oppure la statua dipinta nell’*Autoritratto con Euripide* del 1922/23 (cap.V, fig.2), mostrano come l’artista cercasse di concretizzare tali esigenze. Soprattutto i dipinti illustrano in modo quasi didattico il suo programma volto a superare le deformazioni della figura umana del Cubismo, dell’Espressionismo e del Futurismo. Si tratta di tornare integralmente alla figura umana come misura di ogni cosa e di conseguenza a un soggetto che non a caso era fin dalle origini al centro dell’arte europea.

De Chirico si era confrontato col nudo fin dal 1906, quando aveva iniziato gli studi alla Reale Accademia di Belle Arti di Monaco. *“In quell’ accademia si è ammessi dopo un saggio pratico che consiste nel copiare a carboncino o a lapis una testa o un nudo di piccole dimensioni. Tale copia è fatta fare direttamente dalla natura.”* De Chirico nota di aver *“superato felicemente il non facile esame d’ammissione”.* Un orgoglio comprensibile perché, come d’altronde i suoi amici greci, non aveva nessuna esperienza in quel genere. Al Politecnico di Atene vigevano infatti *“dei metodi d’insegnamento di vedute assolutamente limitate”.* In un ambiente caratterizzato dalle pitture vascolari greche e dalle antiche sculture incentrate sul tema della figura umana, agli studenti era proibito, *“all’epoca in cui vi studiava Bousianis, lo studio del nudo”* (Karin Aridas). Il lavoro intrapreso da de Chirico a Monaco si riflette in un dipinto (vedi fig.1), che mostra, nella medesima posizione, lo stesso nudo che il suo professore Carl von Marr aveva dipinto in un quadro intitolato *Lux in tenebris* (fig.2). La dipendenza stilistica e formale dell’allievo è evidente.

Nel 1913, a Parigi, de Chirico affrontò nuovamente il nudo in due dipinti che, fino al 1919, rappresentano gli unici suoi lavori di questo genere rimasti (fig.3). Egli cerca d’ora in avanti di applicare anche alla figura umana – nudo o ritratti – i gelidi e “cosificanti” metodi stilistici della pittura metafisica. Nel 1919 de Chirico stesso annota in un’autobiografia redatta in terza persona: *“Numerosi ritratti e studi di nudo esposti da lui alle mostre del Salon d’Automne, riscossero perfino l’approvazione del vecchio Bonnat che davanti a un suo ritratto appeso tra dipinti più o meno scomposti disse grattandosi la barbetta bianca: et voilà un qui sait au moins dessiner! (eccome uno che almeno sa disegnare). E infatti ciò che costituisce la superiorità di de Chirico sulla maggior parte dei pittori d’avanguardia è di essere egli uno che possiede un lungo tirocinio di accademia e di museo (...).”*

La dimostrazione di superiorità nei confronti dei contemporanei, diventa per de Chirico il ricorrente *Leitmotiv* del suo misurarsi con il nudo dal 1919 in poi. Di pari passo con l’evoluzione tecnica e stilistica, nei decenni seguenti cambiano anche i modi di rappresentare l’uomo nudo. *“Un quadro raffigurante un nudo era per l’artista la migliore esperienza per verificare i suoi progressi o per sperimentare una nuova tecnica”* (de Chirico).

I modelli estetici vengono sempre tratti dalla storia dell’arte e cambiano di volta in volta in modo significativo. Nei primi anni Venti sono privilegiati i maestri del Rinascimento che poco dopo vengono sostituiti da un Gustave Courbet intriso di tinte marcatamente neoromantiche. Alla fine degli anni Venti il nudo maschile domina nella serie dei “Gladiatori”. Le scene di lotta, spesso dense di figure, erano nate nel clima di quel “Neo-humanisme” parigino teorizzato allora da Waldemar George. All’inizio degli anni Trenta si sviluppa l’ampia serie dei nudi femminili sulla spiaggia, ispirata alla tavolozza di Auguste Renoir (cat.1/b). Verso la metà del decennio, invece, de Chirico produce dei nudi lisci come porcellane che

ricordano i dipinti di Jean Auguste Dominique Ingres. Dagli anni Quaranta in poi domina infine una concezione neobarocca del nudo, sia come lavoro autonomo, sia inserito in contesti narrativi del tipo "Ruggero e Angelica" (fig.4). Ormai la fonte d'ispirazione è data dall'opulenza e dalla sfarzosità cromatica di un Peter Paul Rubens. Un ultimo cambiamento avviene alla fine degli anni Sessanta, quando de Chirico, nei lavori neometafisici, mescola in modo "visionario" le sue diverse esperienze nella rappresentazione del nudo.

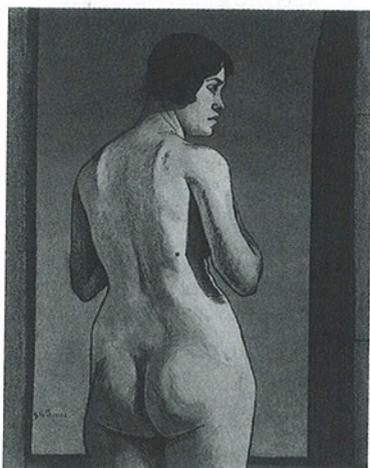
L'artista stesso, nel 1942, descrive così la ragione principale che lo spinse ad affrontare durante tutta la vita il nudo umano: *"L'uomo di talento, pieno d'intelligenza ed anche di genialità, insomma l'uomo che possiede uno spirito, è molto solo, lo ripeto; vive solo, isolato, pieno di amarezza e di profondo disgusto per il resto dell'umanità ed è il gran pittore e il gran scultore che è destinato, dipingendo o scolpendo il nudo, a conciliare l'uomo superiore con la sua origine, idealizzando il corpo appartenente alla specie da cui detto uomo superiore proviene. I pittori e gli scultori geniali hanno realizzato il corpo perfetto e gli hanno dato il loro spirito, che era pieno di grandezza."*



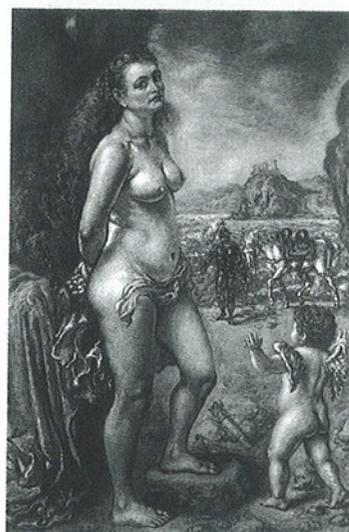
1. Fotografia di de Chirico nel suo studio a Monaco, 1907.



2. Carl von Marr, *Lux in tenebris*, 1907 ca. Misure e ubicazione ignote.



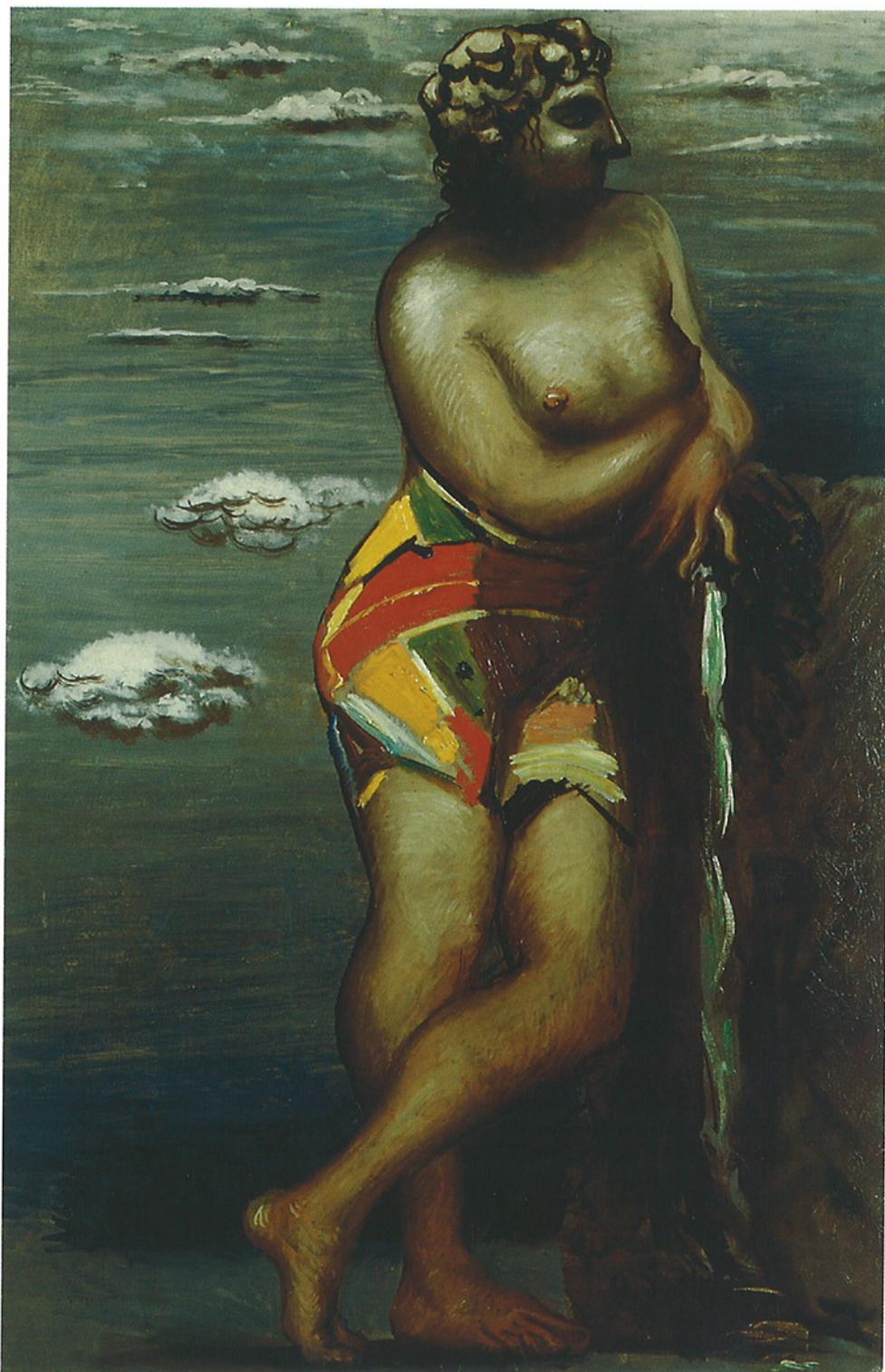
3. Giorgio de Chirico, *Studio di nudo (Etude)*, 1913, olio su tela, cm. 90,5x72,5. Collezione privata.



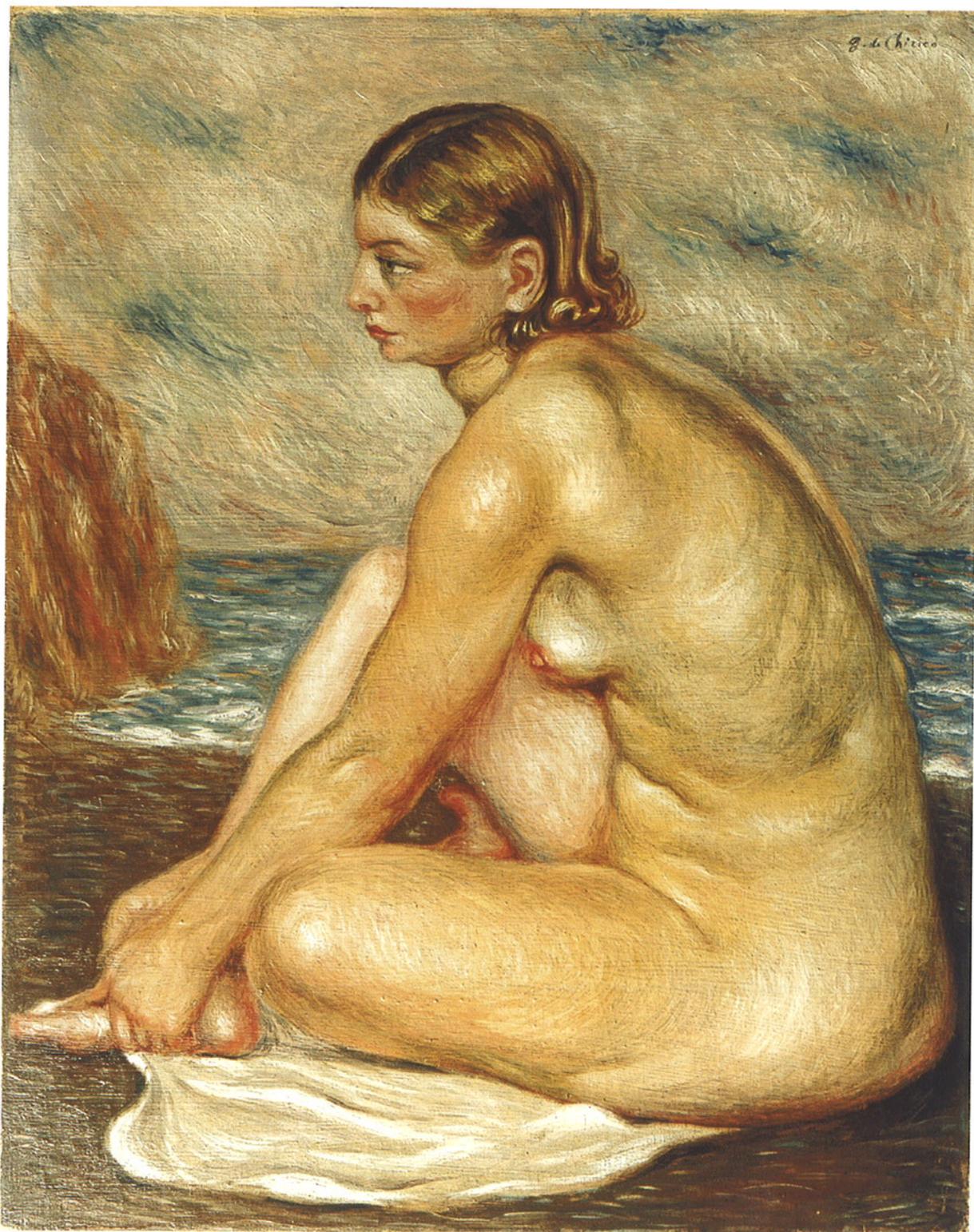
4. Giorgio de Chirico, *Ruggero e Angelica*, 1946, olio su tela, cm. 150x100. Collezione privata.

#### Bibliografia:

De Chirico, Giorgio, "Discorso sul nudo in pittura", in: *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA*, Milano, 11 ottobre 1942, p.390. Non esiste uno studio serio su questo soggetto così importante nell'arte di de Chirico.



1/a. *Hermafrodito*, 1927  
olio su tela, cm. 90x58  
Collezione privata, Firenze



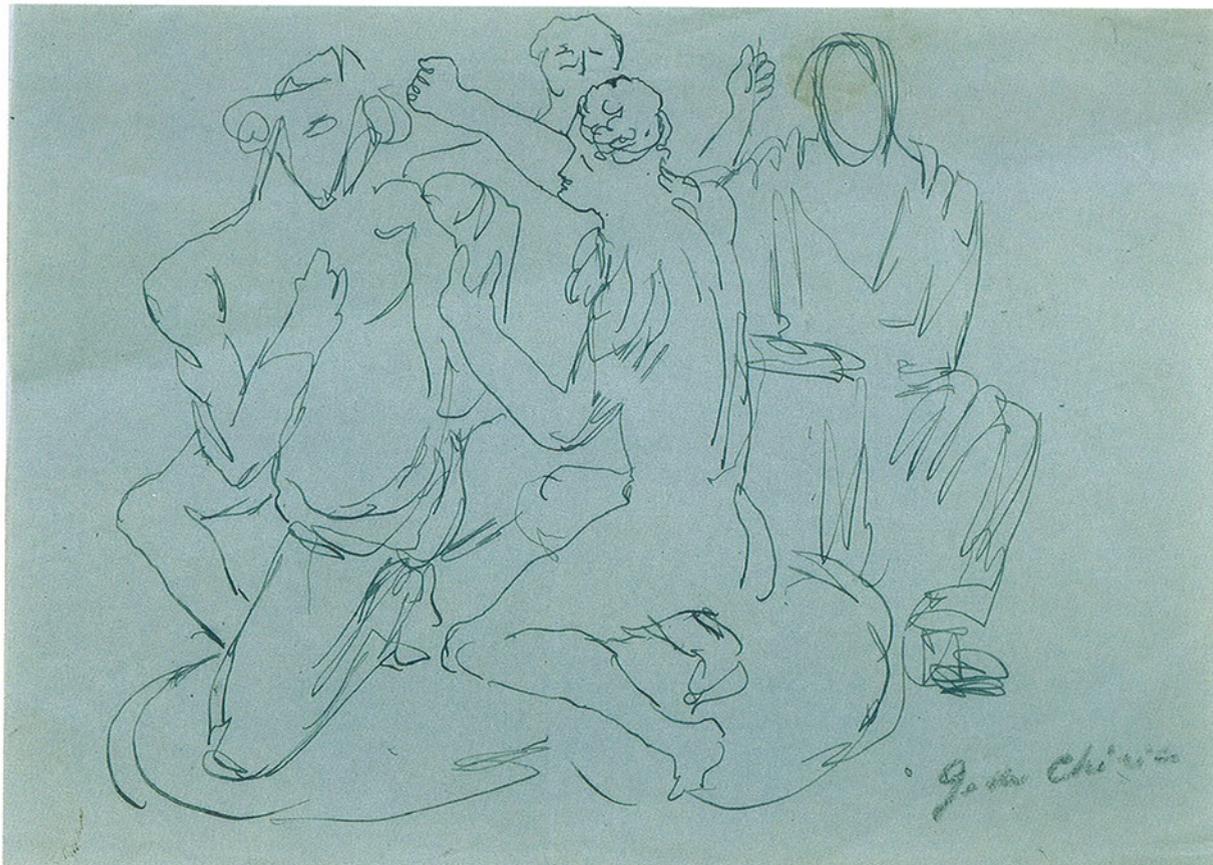
1/b. *Nudo*, 1930  
olio su tela, cm. 73x92  
Collezione privata



2/a. **Lotta di gladiatori**, 1929 ca.  
penna su carta, cm. 19x14  
Collezione privata, Roma



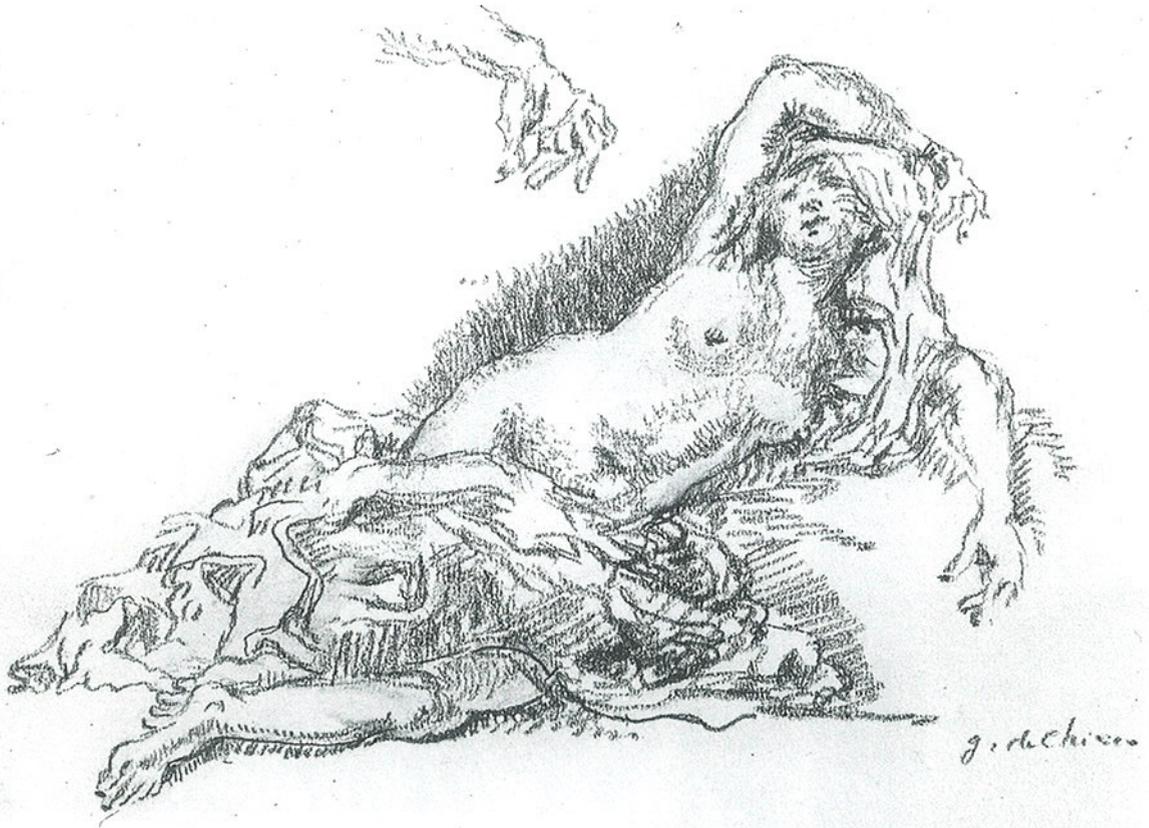
2/b. **Gladiatori**, 1929 ca.  
matita su carta, cm. 26,8x21  
Collezione privata, Roma



3/a. **Gruppo di gladiatori**, 1929 ca.  
penna su carta verde, cm. 13,5x18,7  
Collezione privata, Roma



3/b. **Studio per gladiatore**, 1956  
matita su carta, cm. 14,6x20,4  
Collezione privata, Roma



4/a. **Senza titolo**  
matita su carta, cm. 13,6x18,9  
Collezione privata, Roma



4/b. **Donna distesa**  
matita su carta, cm. 14x20,4  
Collezione privata, Roma



5/a. **Studio di figure**  
matita su carta, cm. 23x17  
Collezione privata, Roma



5/b. **Figura**, 1950 ca.  
matita su carta, cm. 22x15  
Collezione privata, Roma

#### IV. I Calligrammes ovvero ricordi vecchi e invenzioni nuove.

*“Jules Verne per me è stato l'autore che, oltre a Arthur Rimbaud e Guillaume Apollinaire, mi ha dato le emozioni più profonde: non lo considero infatti solo un grande romanziere ma anche un grande poeta”.* Così, nel 1928, de Chirico descrive l'orizzonte poetico-letterario che era stato per lui della massima importanza. Ad Apollinaire spetta un ruolo particolarmente rilevante in quanto i due erano stati legati da un saldo rapporto di amicizia.

Nel 1914 il poeta stava lavorando alla prima edizione dei *Calligrammes*, ovvero quei testi che de Chirico descrisse poi nel modo seguente: *“Questi Calligrammes sono raccolte di poesie ove i versi serpeggiano teneramente nell'egiziano del geroglifico, tracciando sul bianco della carta i rettangoli e le spirali della sua cronica malinconia di poeta dal destino triste”* (fig.2). Per il progetto del libro, il loro comune amico Pierre Roy – un nipote di Jules Verne – aveva realizzato una xilografia (fig.1), che riproduceva graficamente il famoso quadro di de Chirico *Portrait prémonitoire* di Apollinaire. Di questa prima edizione del 1914 rimangono solo le bozze di stampa: a causa dello scoppio della guerra i *Calligrammes* furono effettivamente pubblicati solo nel 1918 e, invece che con la xilografia di Pierre Roy, uscirono con un ritratto del poeta ferito alla testa realizzato da Picasso.

Grazie alla mediazione del letterato parigino Jean Paulhan, nel 1929 de Chirico fu incaricato di illustrare quei particolari testi del poeta per la casa editrice Gallimard (fig.4). Per la nuova edizione, però, i “testi-immagine” di Apollinaire furono riprodotti con una tipografia tradizionale e posti ciascuno sotto una delle sessantasei litografie di de Chirico.

Il collezionista René Gaffé racconta la loro origine facendo riferimento a una sua conversazione con de Chirico: *“Per le litografie che avete sotto gli occhi, mi disse, mi sono ispirato a ricordi che risalgono agli anni 1913 e 1914. Avevo appena conosciuto il poeta. Leggevo avidamente i suoi versi in cui dissertava frequentemente di sole e di stelle. Al tempo stesso, per uno scarto del pensiero che mi è familiare e che si riflette spesso nei miei quadri, sognavo l'Italia, le sue città e le sue rovine. Ben presto, per me, con una di quelle illuminazioni che fanno scoprire tutt'a un tratto a portata di mano l'oggetto dei propri sogni, il sole e le stelle tornarono sulla terra come dei tranquilli emigranti. Senza dubbio s'erano spenti nel cielo poiché li vedevo riaccendersi all'ingresso dei portici di tante case. Era irragionevole da parte mia fondare sull'immaginazione della mia mente e sulle mie visioni le litografie che dovevano stare accanto alle variazioni poetiche che Apollinaire sapeva usare da autentico visionario?”.*

Le litografie di de Chirico appaiono create da una mano leggera, con tratti molto liberi e sembrano scaturire direttamente dalle ispirazioni della sua fantasia. In realtà sono state accuratamente preparate da una serie di disegni che sono stati poi trasportati sulla pietra in parte testualmente e in parte modificati (cat.1/a e cat.1/b). Per di più alcune prove di stampa rimaste, dimostrano che durante il procedimento di impressione potevano ancora essere apportate alcune lievi modifiche. Tutti i fogli hanno un elemento in comune: non sono illustrazioni in senso stretto, cioè non si tratta di trasposizioni visive dirette del testo scritto. Piuttosto rappresentano il tentativo di trovare o scoprire delle immagini poetiche dotate di una forza suggestiva equivalente a quella dei versi illustrati. Sono visioni inframmezzate da particelle di realtà, che sembrano sospese. La leggerezza delle linee, che iniziano e finiscono nel nulla del foglio bianco, conferisce loro il carattere di apparizioni, che solo per il lasso di un istante sorgono d'improvviso davanti all'occhio interno dello spirito, e solo così diventano percepibili “*magie di apparizioni*” (Luigi Cavallo).

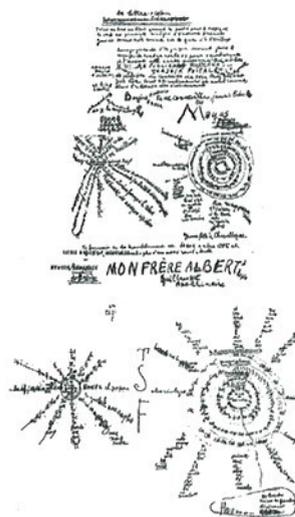
Già all'inizio del 1930 de Chirico si servì del repertorio grafico dei *Calligrammes* per realizzare parte delle scenografie dell'opera *Das Leben des Orest* di Ernst Krenek rappresentata a Berlino (fig.3). Gli stessi motivi furono abbinati ad altri altrettanto famosi, come per esempio quello del cavallo. E non solo: *“Vi sono, infatti, anche alcuni quadri miei con elementi di quelle litografie”* (de Chirico).

La serie di motivi sviluppati allora costituì poi il repertorio, ripreso e ampliato alla fine degli anni Sessanta, delle opere “*neometafisiche*”. Il motivo più ricorrente è senza dubbio costituito dal confronto di soli o lune collegati fra loro da fili elettrici: mentre uno dei corpi celesti

è immerso in una luce brillante, l'altro appare come una sagoma scura, come "morto" o "spento" (cat.3/b). *"Il sole diventa nero"*, così si dice nella saga pagana *Edda*, vecchia di circa mille anni: *"Cadono dal cielo le stelle che brillano"*. Si può anche fare riferimento al *"sole nero della malinconia"*, che in un certo senso è diventato un'immagine guida della poesia simbolista tardo-romantica nella Francia alle soglie del ventesimo secolo. Indipendentemente dalle potenziali fonti letterarie e visive, de Chirico, nel corpus di motivi collegati ai *Calligrammes*, si dimostra - come in nessun altro gruppo di opere, salvo le *Piazze d'Italia* metafisiche - un visionario, appunto, un "artista moderno" nel medesimo senso in cui egli stesso aveva nel 1920 definito Max Klinger: *"è stato l'unico artista moderno per eccellenza. Moderno non nel senso che oggi si dà a questa parola ma nel senso di uomo cosciente che sente l'eredità dei secoli e secoli d'arte e di pensiero, che vede chiaramente nel passato, nel presente e in se stesso"*.



1. Pierre Roy, *Ritratto di Apollinaire*, 1914, xilografia.



2. Guillaume Apollinaire, due *Calligrammes*, 1914, regalati dal poeta ad Alberto Savinio.



3. Giorgio de Chirico, bozzetto per *Das Leben des Orest*, 1930. Tecnica, misure e ubicazione ignoti.

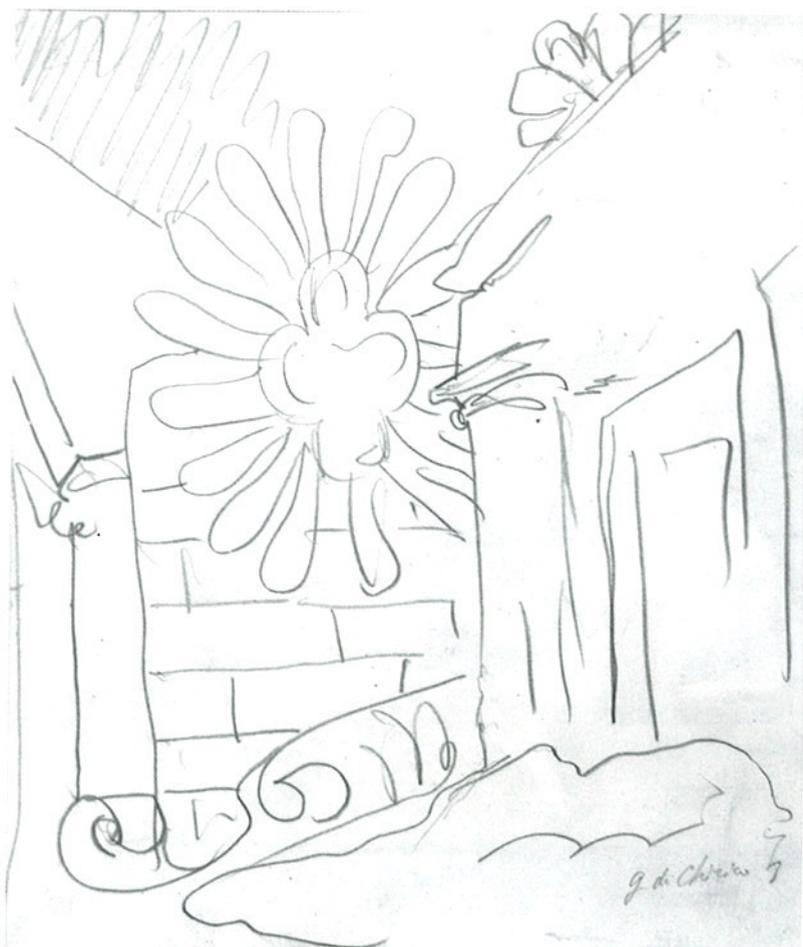


4. Frontespizio dell'edizione dei *Calligrammes*, 1930.

#### Bibliografia:

De Santi, Floriano (a cura di); *I Calligrammes di Giorgio de Chirico. Sessantasei Litografie del 1930*, Iseo, Sale dell'Arsenale, 1994.

Cavallo, Luigi / Fagiolo, Maurizio; *De Chirico. Disegni inediti (1929)*, Edizioni Tega, Milano, 1985.



1/a. **Sole spento vicino ad un tempio**, 1929  
matita su carta, cm. 22,4x18,8  
Galleria Tega, Milano



1/b. **Sole al tramonto accende un fuoco**, 1929  
matita su carta, cm. 14,5x22  
Galleria Tega, Milano



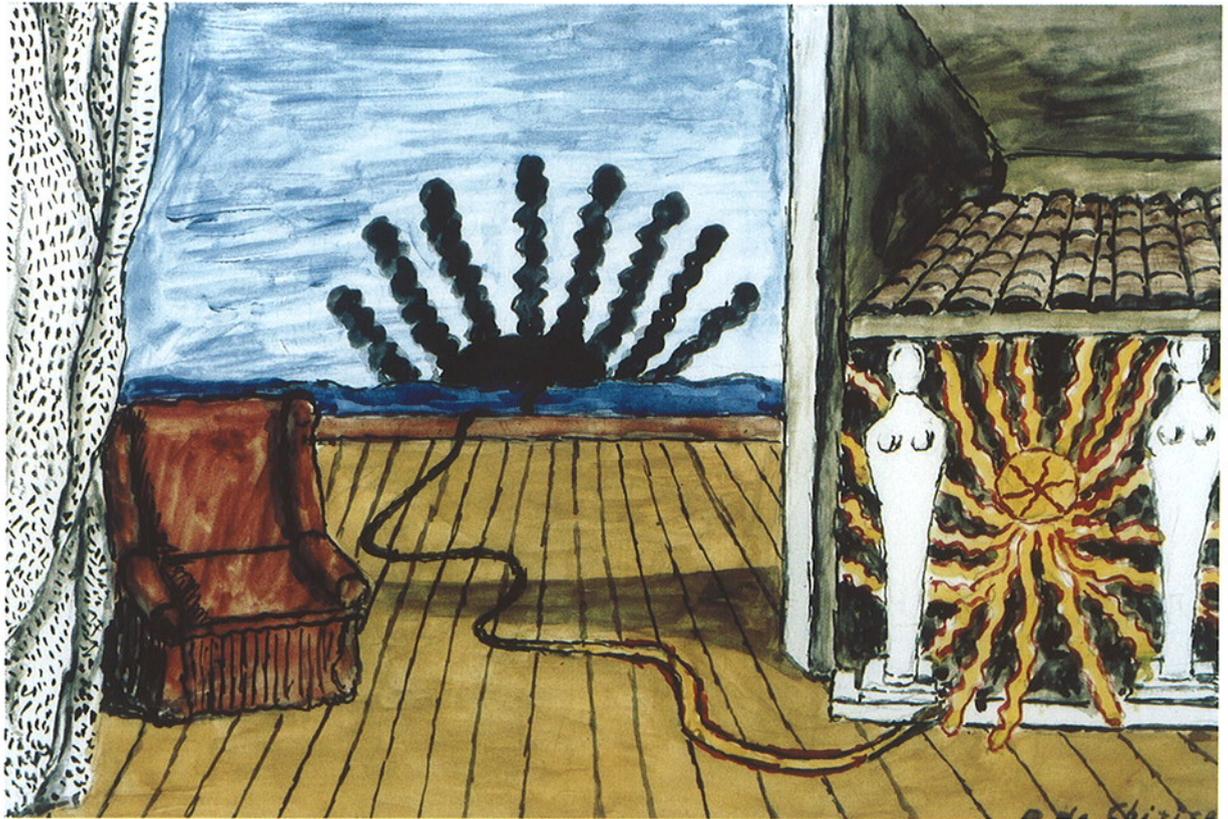
2/a. **Pegaso**  
litografia (prova di stampa unica), cm. 22,2x17,5  
Collezione privata



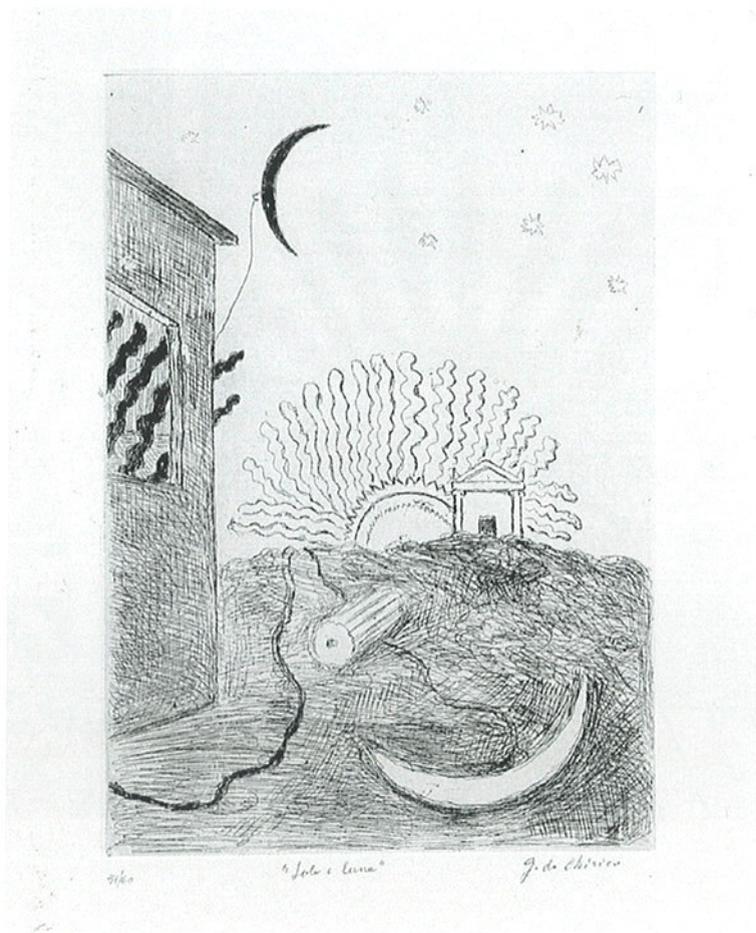
2/b. **Calligrammi**, 1930 ca. \*  
litografia (provà di stampa unica), cm. 22,5x16,6  
Collezione privata, Roma



3/a. **Battaglia sul ponte**, 1969  
matita su cartoncino avorio, cm. 20x29,9  
Collezione privata, Roma



3/b. *Il sole nel caminetto*, 1970 ca.  
acquarello su cartone, cm. 25,5x36,3  
Collezione privata, Roma



4/a. **Sole e luna**, 1970  
acquatinta, cm. 35x24,5  
Collezione privata, Roma



4/b. **Sole e luna in una stanza**, 1969  
litografia a colori, cm. 58,2x45,8  
Collezione privata, Roma

## V. L' (auto-) ritratto ovvero l'enigma dell'Io mascherato.

*“Passarono così tre anni durante i quali lavorai intensamente e progredii molto perfezionando la mia tecnica. Feci numerosi ritratti; alcuni ritratti di signore in costume riuscirono molto bene e furono una novità nel campo del ritratto”*. Così de Chirico nella sua autobiografia rende lapidariamente omaggio a un nuovo genere sviluppato fin dal suo arrivo a Milano alla fine del 1939 e continuato con successo fino agli anni Sessanta inoltrati: il ritratto di professione, la cui caratteristica distintiva stava nel rivestire il committente di un abito sgargiante dei tempi passati (cat.6/a).

Effettivamente de Chirico fin dai suoi esordi attribuì al ritratto una particolare importanza, ma si limitò – salvo rare eccezioni – a membri della sua famiglia e a una ristretta cerchia di amici: ne facevano parte ad esempio il collega di studi di Monaco Fritz Pfeiffer (1906; cap.I, cat.1/a), il fratello Alberto (1909) e la madre Gemma (1911 e 1920), persone come M.me Gartzen (1913) esposto nello stesso anno al Salon d'Automne per mostrare la sua capacità in un genere tradizionale e Carlo Cirelli (1915), galleristi e mecenati come Paul Guillaume (1915) e Giorgio Castelfranco (1924), amici come i coniugi Eluard (1924) e Bellini (1933), nonché infine la sua prima moglie Raissa (1926; anche cat.3/b) e – dal 1931 – la sua nuova compagna Isabella (cat.1/a). Questa produzione è affiancata da più di sessanta autoritratti realizzati fino alla fine degli anni Trenta.

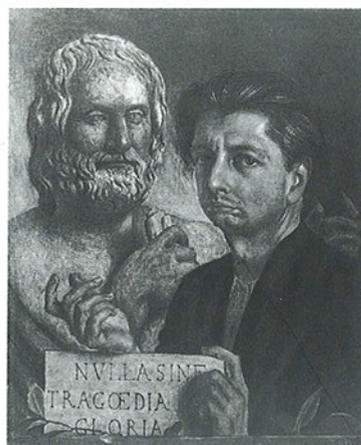
Solo verso il 1939/1940 de Chirico accetta sistematicamente anche incarichi da altre persone. Inaugurando il genere professionale del “ritratto in costume” de Chirico introduce anche un’analoga forma di autorappresentazione. Gli abiti provengono dal mondo del teatro e dell’opera oppure sono copie derivate da dipinti antichi. Uno dei primi esempi è *l’Autoritratto con turbante*, che inaugura la lunga serie di autoritratti “travestiti” conclusasi solo verso il 1960. *“Spesso qualcuno mi domanda perché mi ritraggo sempre vestito con costumi antichi. Alcuni credono che lo faccia per vanità. Io faccio semplicemente perché gli abiti di una volta erano molto più ricchi, colorati e belli degli abiti moderni”*. Una risposta del genere non sorprende in un artista che si autodefinì “pictor optimus”. Ma non si può ignorare la motivazione fondamentale, che de Chirico condivise con i suoi committenti: la scelta di sfarzosi costumi antichi esprime il disagio per il grigiore insito nella banalità quotidiana della vita borghese contemporanea, che si riflette simbolicamente in abiti uniformi e privi di colore. I costumi di tempi passati non possono ovviare a questo disagio, ma possono almeno alleviarlo conferendo al soggetto ritratto un ruolo diverso e più attraente.

In verità, i costumi rappresentano solo un mezzo espressivo adatto a esemplificare simbolicamente certi aspetti dei soggetti rappresentati o della propria poetica artistica. Nei primi anni Venti de Chirico si era servito di un apparato iconografico antico per mettere in scena se stesso (o altri) con un grande repertorio di attributi simbolici. Si pensi solo agli autoritratti del pittore nello studio, che lo raffigurano accanto a un dipinto sul cavalletto (fig.1), oppure ai doppi ritratti, che lo mostrano in compagnia della statua di Euripide o con Hermes, il messaggero degli dei (fig.2). Le funzioni simboliche di queste presenze sono ora assunte dal costume sgargiante preso in prestito da varie situazioni storiche. *“Ora è tornato antico, rinascimentale e barocco. La sua pittura cerca Rembrandt e Velásquez, Fragonard e Delacroix. E anche lui cambia vestito: sembra volta a volta uscito da un “bagno turco” di Ingres o da una “plaza de toros” di Goya, da un atelier di Paolo Veronese o dalle quinte di uno scenario fiorentino. Ma, cambiando maschera, il volto non cambia”* (Maurizio Fagiolo). La tipizzazione dei tratti del proprio viso, ripetuti in modo identico in vari autoritratti, rinvia ad un aspetto fondamentale del suo confronto con la rappresentazione umana. Da un punto di vista linguistico si può distinguere nettamente tra “ritratto” e “rappresentazione”. “Ritratto” deriva dal verbo latino “re-trahere” (tirar via, togliere) e mira ad estrapolare qualcosa di non immediatamente visibile, bensì nascosto nell’intimo del soggetto raffigurato, e a perpetuarlo nel tempo. Nell’epoca moderna tale essenza viene quasi sempre intesa come psicologica, da rendere soprattutto attraverso i valori espressivi di una determinata mimica nonché attraverso uno specifico sguardo degli occhi. La “rappresentazione” invece si basa sul principio del rappresentare.

Consiste, in termini moderni, nel costruire una personalità mediante l'attribuzione di caratteristiche tendenzialmente esterne ad essa, ma considerate ideali e identificabili in categorie filosofiche, sociologiche, morali o d'altro genere. Queste dovrebbero essere trasmesse visivamente mediante molteplici forme di attributi, tra cui l'iscrizione rappresenta sicuramente uno dei mezzi più significativi e incisivi. Se seguiamo questa distinzione vediamo che de Chirico era quasi esclusivamente interessato alla rappresentazione e assai meno al ritratto. Non mirava infatti all'intimo di un'individualità, ma a rappresentare uno spettacolo sempre e aprioristicamente rapportato a chi guarda (fig.3 e fig.4). Questo se si trattava di dipinti. Nei disegni, invece, sviluppa nell'arco dell'intera vita un ampio spettro di modalità diverse nel rendere i tratti del viso e l'espressività della fisionomia individuale. Nel frattempo diventa sempre più labile il confine fra la raffigurazione di uomini vivi, la copia da vecchi maestri e l'"invenzione" di ritratti di persone non esistenti. In tal modo, è evidente che, anche in un genere strettamente legato alla fisicità reale – come la ritrattistica – de Chirico è in grado di dar spazio all'invenzione, amalgamandola inseparabilmente con la natura sensibile.



1. Giorgio de Chirico, *Autoretrato nello studio*, 1924, tempera su tela, cm. 76x61. Kunstmuseum, Winterthur.



2. Giorgio de Chirico, *Autoretrato con busto di Euripide*, 1922-23, tempera su tela, cm. 60x50. Collezione privata.



3. Giorgio de Chirico, *Ritratto di Isabella Far in costume del Seicento*, 1953-54, olio su tela, cm. 150x98. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

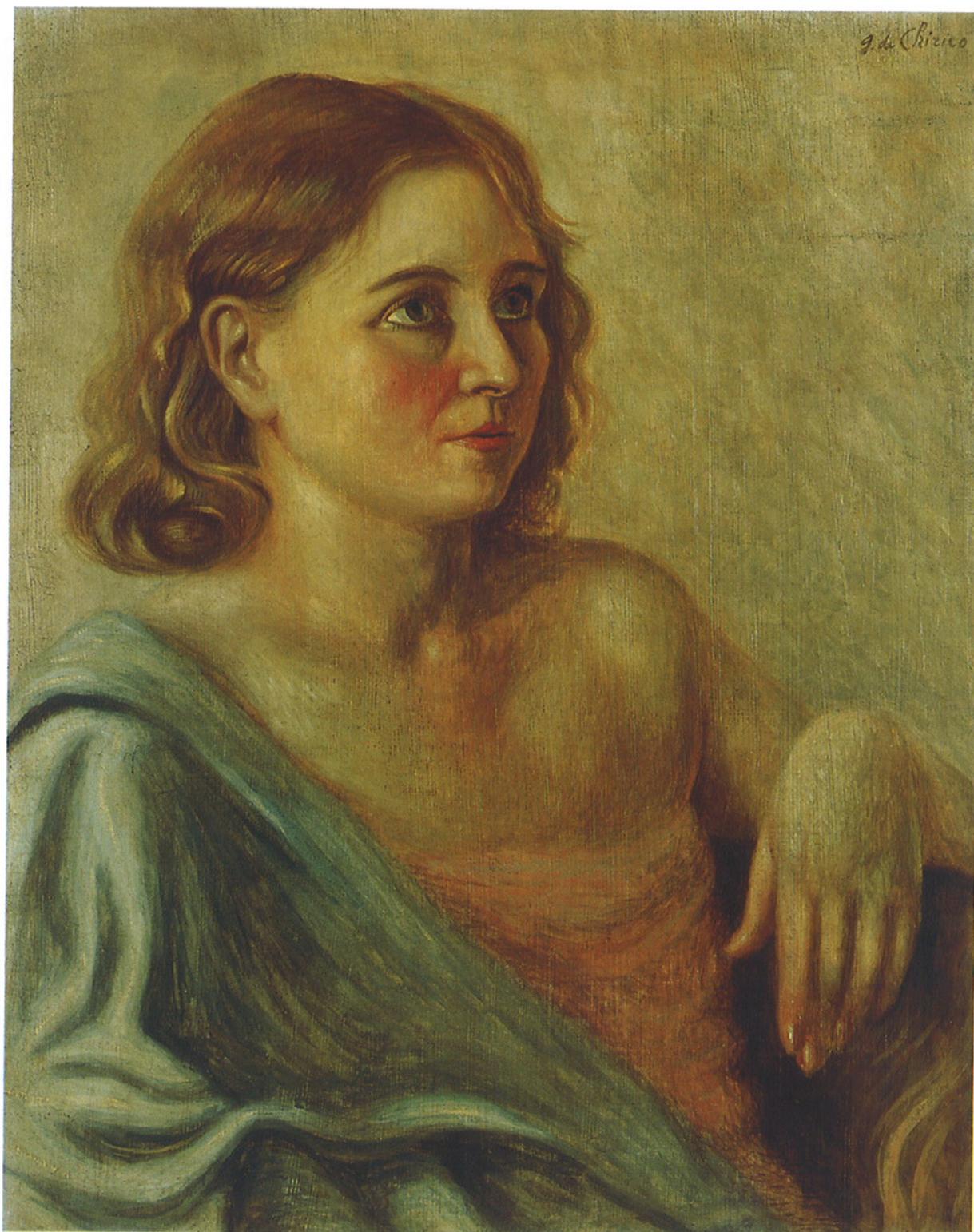


4. Giorgio de Chirico, *Autoretrato in costume del Seicento*, 1953-54, olio su tela, cm. 150x100. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

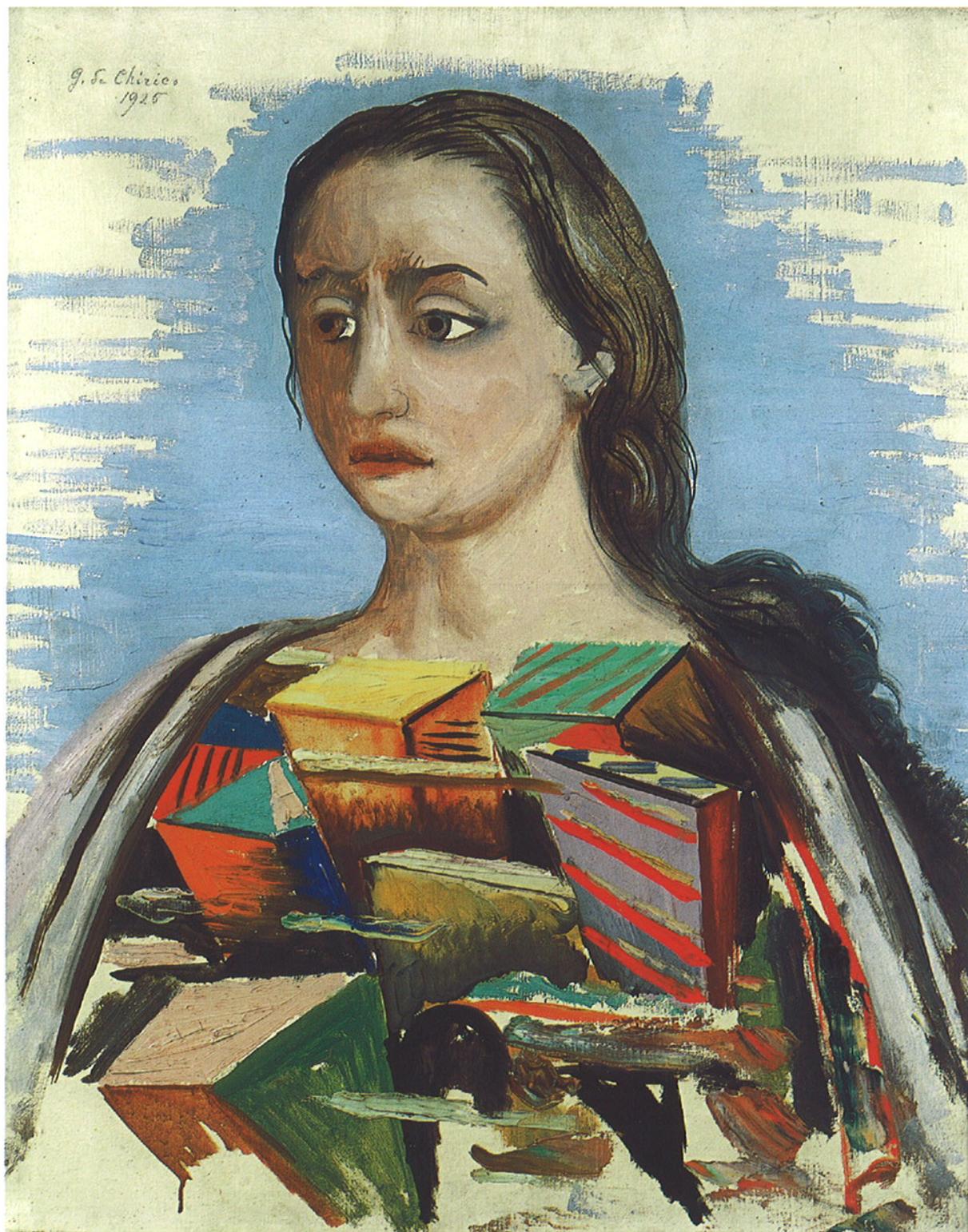
**Bibliografia:**

Fagiolo, Maurizio (a cura di); *Il pittore allo specchio. Autoritratti Italiani del Novecento*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1998.

Roos, Gerd; *Catalogo ragionato degli autoritratti di Giorgio de Chirico* (in preparazione).



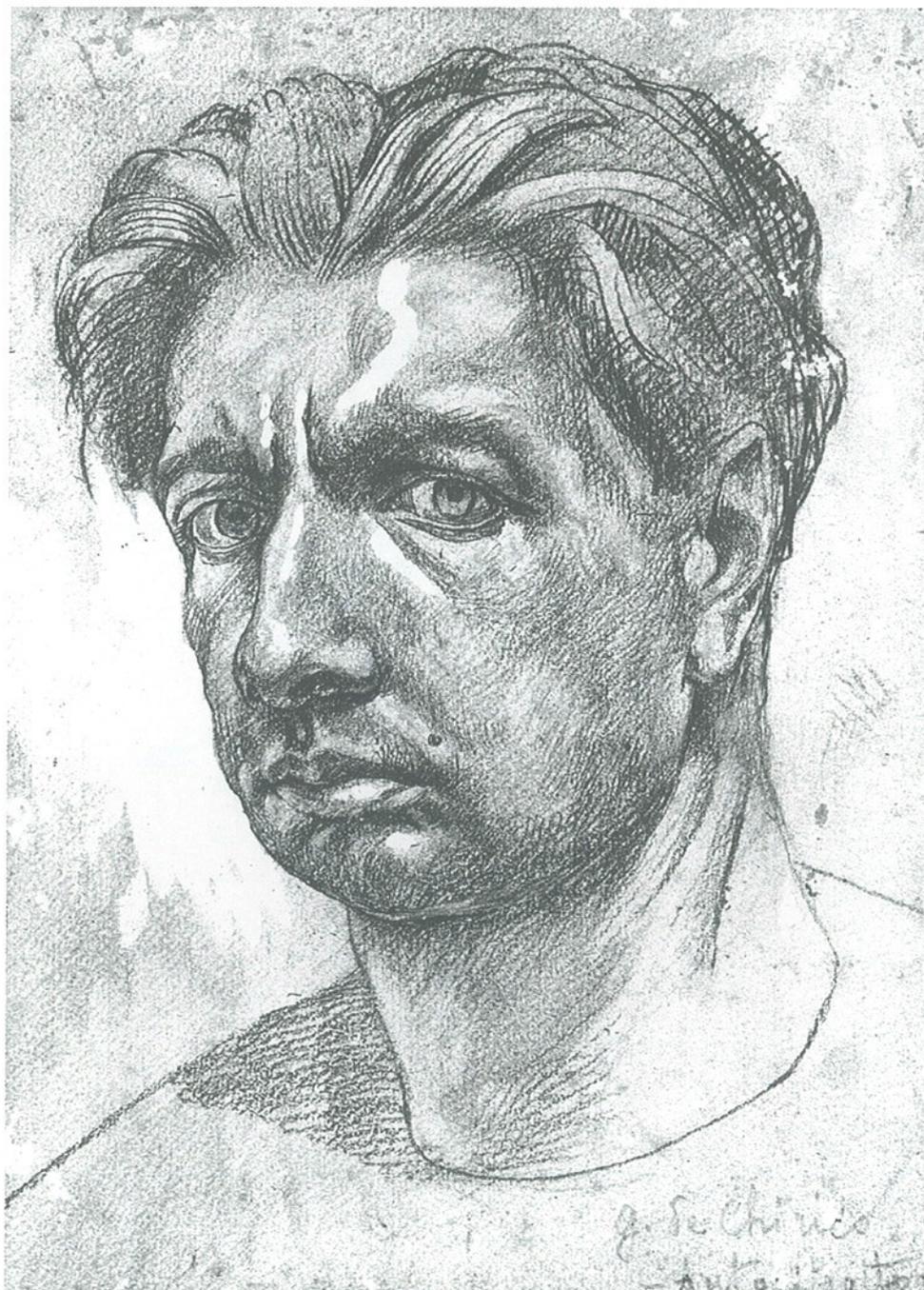
1/a. **Ritratto femminile**, 1932  
olio su tela, cm. 64x55  
Collezione privata, Milano



1/b. *La moglie del filosofo*, 1925  
olio su tela, cm. 74x59  
Collezione privata



2/a. **Autoritratto**, 1949 ca.  
matita su carta avorio, cm. 25,5x22,5  
Collezione privata, Roma



2/b. **Autoritratto**, 1920  
matita su carta, cm. 24x17,2  
Collezione privata



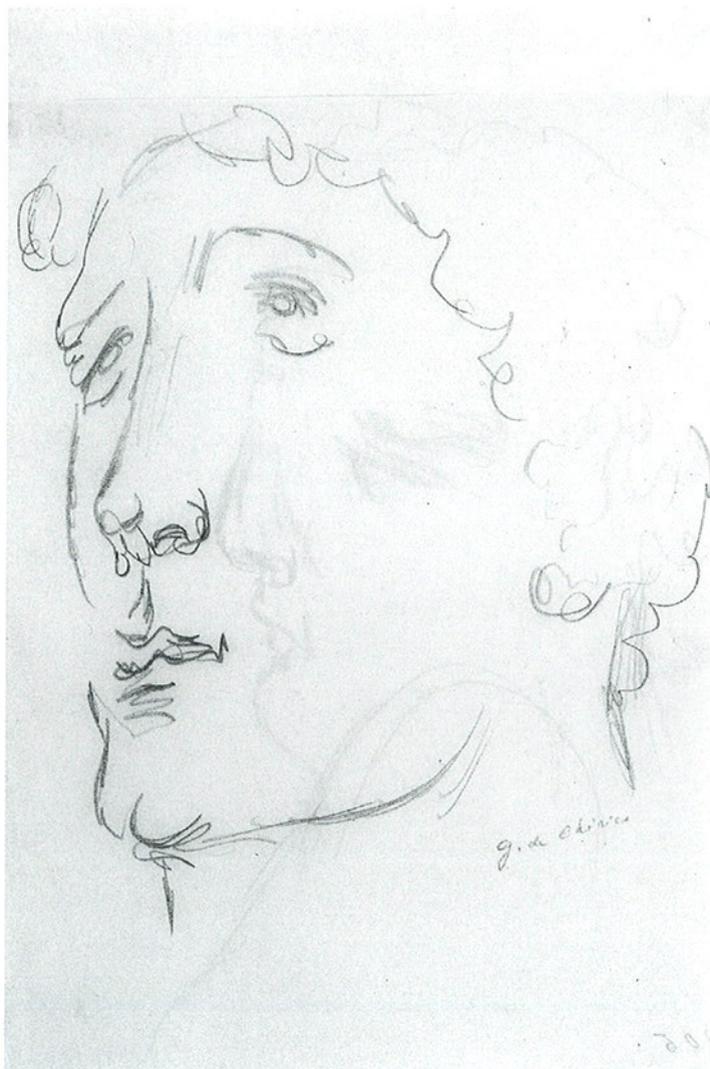
3/a. **Autoritratto**  
matita su carta beige, cm. 14,4x11  
Collezione privata, Roma



3/b. **Ritratto di Raissa**, 1930  
matita su carta, cm. 24x22 ca.  
Collezione privata, Roma



4/a. **Testa di gladiatore**, 1930 ca.  
matita su carta, cm. 23x19,7  
Collezione privata, Roma



4/b. **Testa di gladiatore**, 1929 ca.  
matita su carta trasparente, cm. 31x23  
Collezione privata, Roma



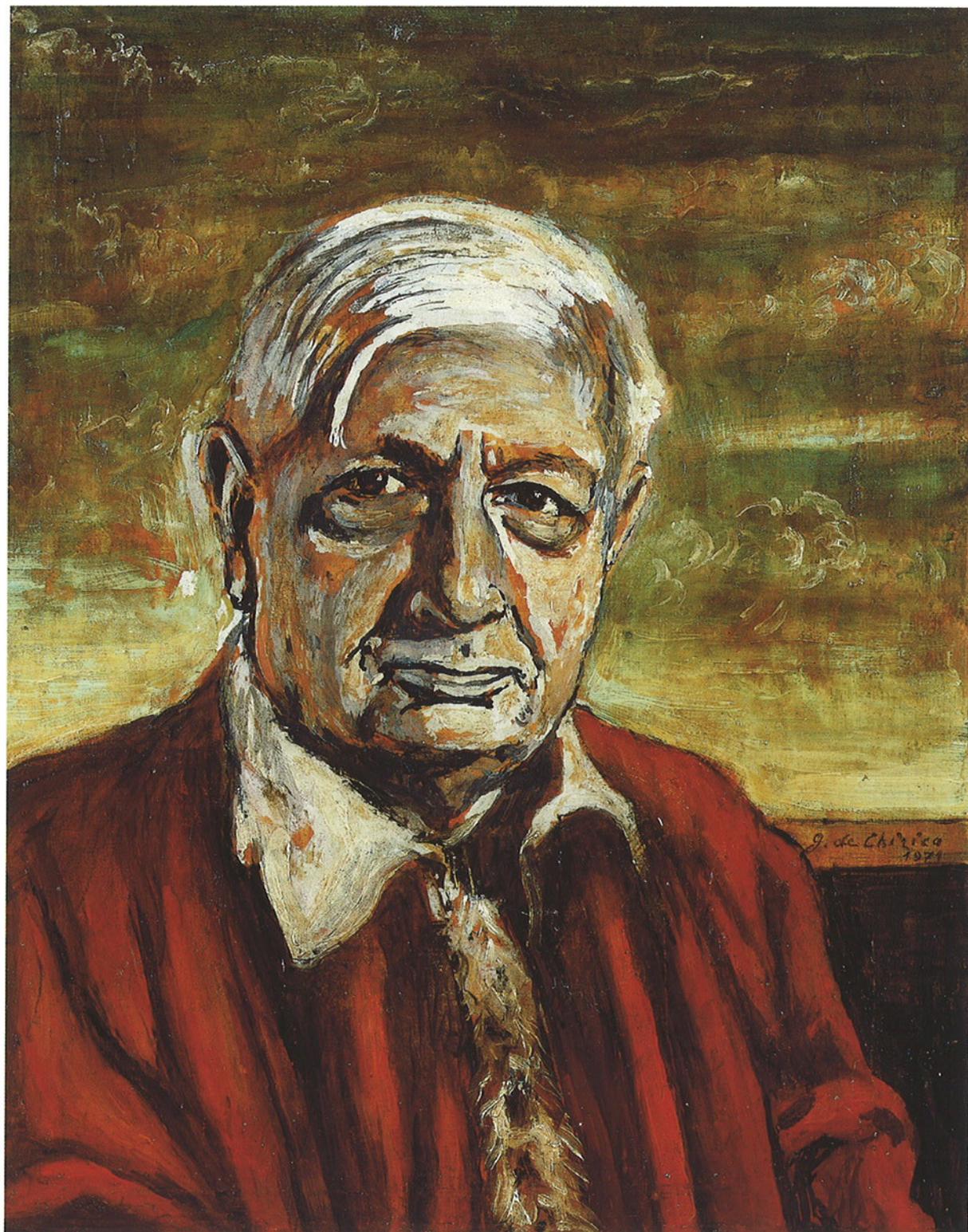
5/a. **Personaggi**, 1929 - 30 \*  
matita su carta avorio, cm. 33,4x22,3  
Collezione privata, Roma



5/b. **Testa di donna**, prima metà degli anni '40  
matita su carta, cm. 19,1x13,9  
Collezione privata, Roma



6/a. *Ritratto di Etta Staderini con la figlia Letizia*, 1947  
olio su tela, cm. 100x70  
Collezione privata



6/b. **Autoritratto**, 1971  
olio su tela, cm. 50x40  
Collezione privata

## VI. Intorno ai Bagni misteriosi ovvero “ricerche di invenzioni e di fantasia”.

*“I quarantacinque quadri che espongo rappresentano una parte della mia produzione artistica di questi ultimi due anni (1933-1934).”* Nella scelta delle opere per la sua auto-presentazione nella sala messagli a disposizione alla Quadriennale di Roma del 1935, de Chirico parlò di una distinzione alquanto significativa tra due gruppi di dipinti. Riferendosi a un autoritratto e a una grande composizione con più nudi, l'artista, da un lato, sottolinea: *“Oggi più che mai mi sento attirato dal problema del mestiere e della qualità pittorica”*, ma dall'altro ribadisce: *“Proseguo ancora nelle mie ricerche di invenzione e di fantasia”*. In particolare appartiene a questo gruppo la serie di dipinti generalmente conosciuta come *Bagni misteriosi*, alcuni dei quali furono presentati per la prima volta al pubblico italiano proprio in quell'occasione (fig.2).

I dipinti furono realizzati contemporaneamente a una serie di dieci litografie stampate a Parigi nel 1934 (fig.1). Dopo i *Calligrammes* del 1929 (vedi cap.IV), per de Chirico questo era il secondo racconto per immagini poetiche di un testo non scritto (cat.1 – cat.5). Entrambi i cicli rappresentano modi diversi di concepire una forma di *narratio* visiva. Questa però non segue un criterio cronologico aderente alla successione degli eventi, ma “descrive” con forza evocativa singole scene, la cui intima connessione è affidata a una rielaborazione da parte della fantasia dello spettatore.

L'analisi dei singoli motivi conduce ad ambiti assai diversi, che grazie alla forza *“di invenzione e di fantasia”* si collegano organicamente fra loro. *“L'idea dei Bagni misteriosi mi venne una volta che mi trovavo in una casa ove il pavimento era stato lucidato con la cera. Guardai un signore che camminava davanti a me e le cui gambe si riflettevano nel pavimento. Ebbi l'impressione che egli potesse affondare in quel pavimento, come in una piscina, che vi potesse muoversi e anche nuotare. Così immaginai delle strane piscine con uomini immersi in quella specie di acqua-parquet che stavano fermi, e si muovevano, ed a volte si fermavano per conversare con altri uomini che stavano fuori dalla piscina pavimento”*.

Questa reazione iniziale viene successivamente elaborata *“per associazione di immagini”* (Maurizio Fagiolo). Le suggestioni visive provengono dai contesti più svariati: dalla sfera privata come dalla storia dell'arte. Ne fanno parte, per esempio, i ricordi d'infanzia, tra i quali si attribuisce particolare importanza alle gite di famiglia alla spiaggia di Volos e una precisa attenzione si riserva alle cabine poste su pilastri di legno conficcati nell'acqua. *“Ogni cabina contiene un fantasma”* (de Chirico). Con questa espressione l'artista allude al fatto, misterioso per ogni bambino, che sopra entravano uomini vestiti che sotto uscivano “cambiati” (“diversi”).

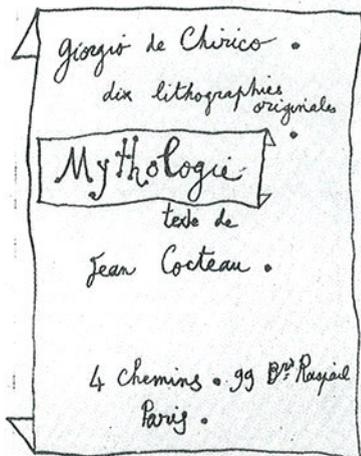
Martha Davidson, nel 1936, parafrasando una conversazione con de Chirico, scrisse: *“Da ragazzo rimase profondamente impressionato dalla differenza che notava tra le figure vestite e quelle spogliate. Gli sembravano come differenti specie di animali in sfere diverse dell'esistenza. Gli uomini vestiti, come statue opprimenti e maestose, troneggiavano sui bagnanti, che apparivano esposti e indifesi. Le piccole cabine, con le loro finestre forate, erano come teste mascherate che osservavano la scena”*.

De Chirico combina questi elementi con figure di centauri, che rimandano sia alle sue prime opere e al mondo pittorico di Arnold Böcklin sia ai miti tradizionali della Tessaglia, la sua terra d'infanzia. Altri motivi provengono da acqueforti di Max Klinger (fig.3 e fig.4) o da libri come *La terra prima del diluvio* di Louis Figuier, che de Chirico e suo fratello Savinio conoscevano fin dalla loro infanzia e dalle cui illustrazioni si lasciarono costantemente ispirare. Gli elementi eterogenei vengono però stilisticamente uniformati e riuniti sotto l'apparenza di una naturale ovvietà.

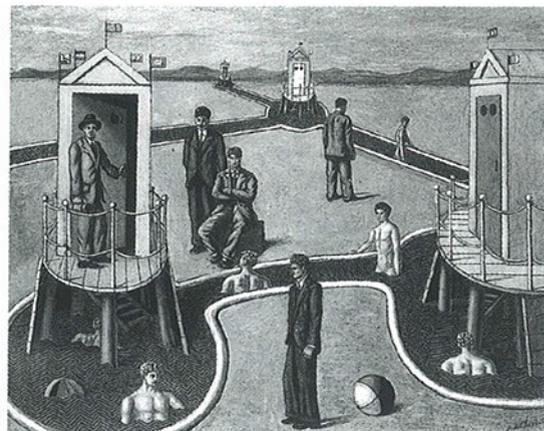
L'idea base dei *Bagni misteriosi*, ovvero la commistione tra motivi realistici tratti dal quotidiano e motivi che scaturiscono dalla fantasia, viene applicata anche ad altre opere. Basti pensare ai bozzetti per la rivista americana *VOGUE* della metà degli anni Trenta (cat.7/b). Le opere di quell'epoca sono in evidente rapporto con le composizioni neometafisiche della fine degli anni Sessanta. La combinazione illogica di elementi di realtà porta di nuovo, per esempio col semplice scambio delle proporzioni naturali (cat.7/a), a invenzioni pittoriche altamente poetiche.

Indipendentemente dalle fonti letterarie, autobiografiche e visive dei singoli motivi, le invenzioni pittoriche legate ai *Bagni misteriosi* si basano su un principio che de Chirico definì nel

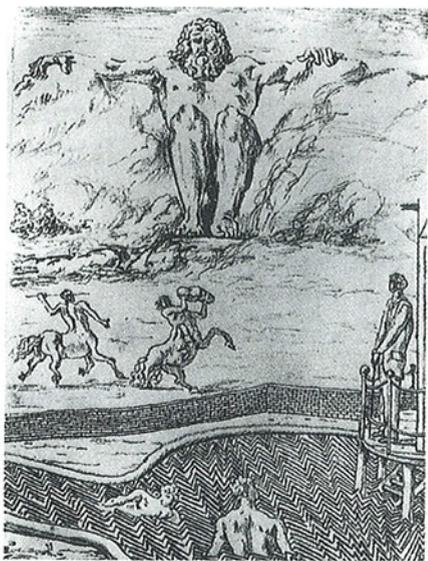
1920 descrivendo l'acquaforte *Trasporto di Prometeo* di Max Klinger: "La genialità di questa composizione è chiaramente dimostrata dal fatto che nell'osservatore fa l'impressione di una scena realmente accaduta. E' un po' lo stesso fenomeno del boeckliniano Centauro dal maniscalco, che, per un attimo, fa pensare siano i centauri realmente esistiti una volta e che ancor oggi, passeggiando per la via, o sboccando in piazza, ci si possa imbattere in qualche superstite esemplare". Si tratta pertanto di rendere possibile nell'arte quanto non è possibile in realtà, per creare così un momento poetico che stimoli la fantasia.



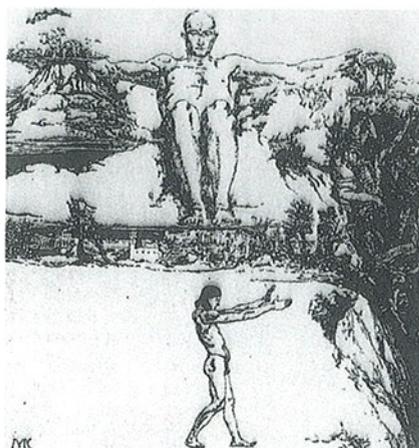
1. Il frontespizio della cartellina *Mythologie*, 1934.



2. Giorgio de Chirico, *I bagni misteriosi*, 1934, olio su tela, cm. 79,4x100,3. Collezione privata.



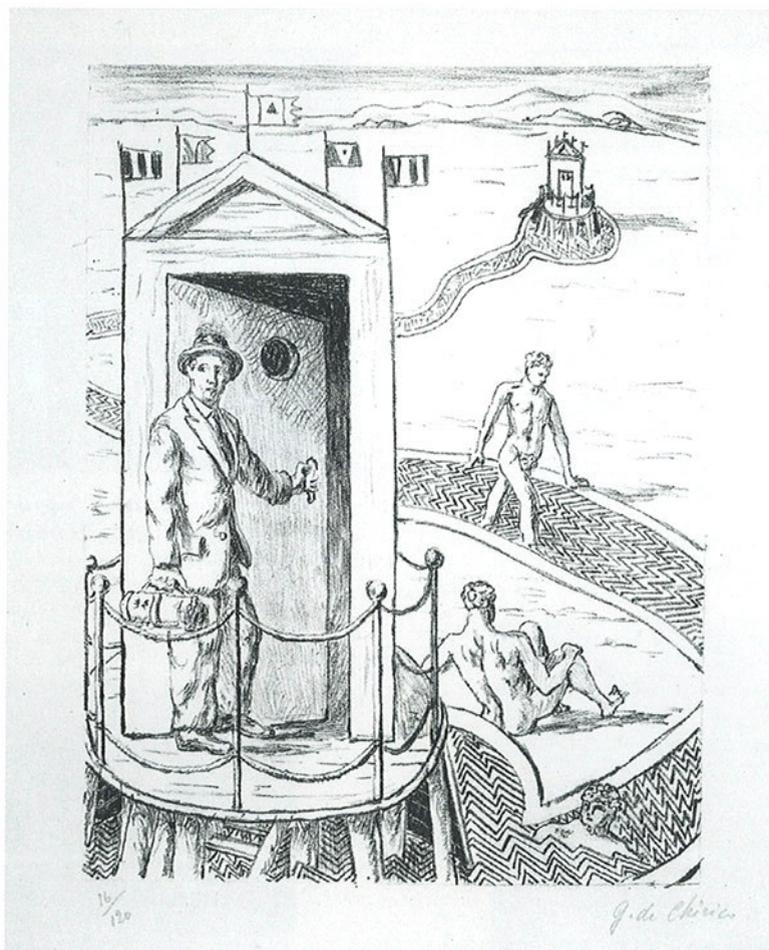
3. Giorgio de Chirico, *Gigante e centauri ai bagni misteriosi*, 1934, litografia, cm. 24,5x18.



4. Max Klinger, *Integer vitae* (dalla serie *Vom Leben*), 1885, incisione, cm. 40,6x31,7.

Bibliografia:

Fagiolo dell'Arco, Maurizio; *Giorgio de Chirico. Metafisica dei Bagni misteriosi*. Skira, Milano, 1998.  
Mattiti, Flavia; "Ricerche di invenzione e di fantasia - Una nuova pittura metafisica", in: *Verona. De Chirico - gli anni Trenta*. [Catalogo a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco]. Mazzotta, Milano, 1999, p.149-167.

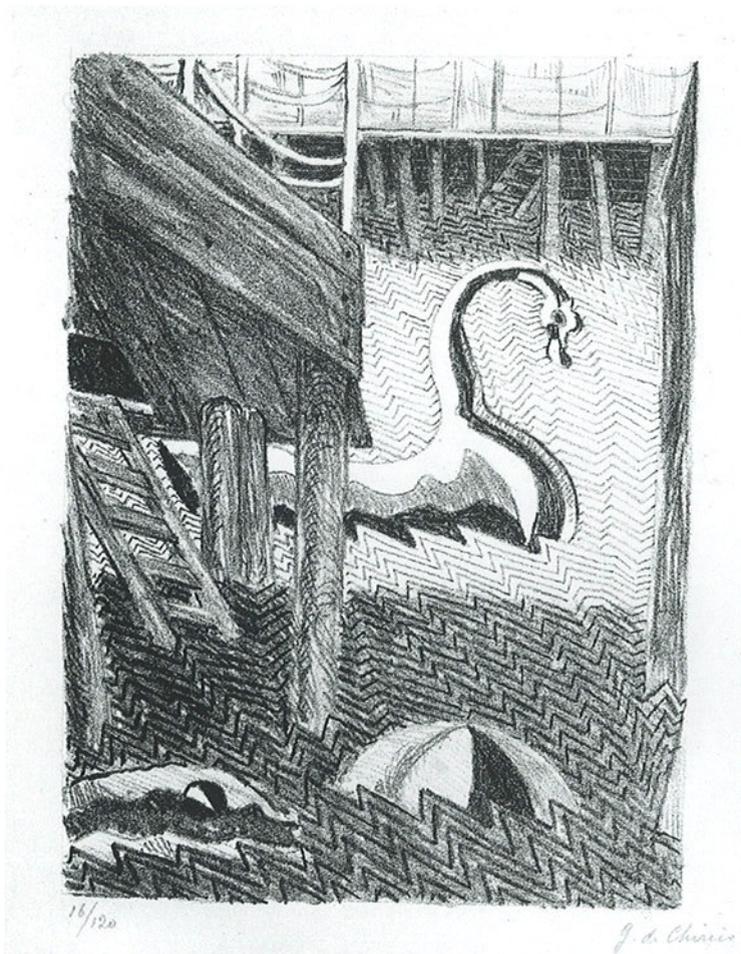


1/a. *L'ospite misterioso*, 1934

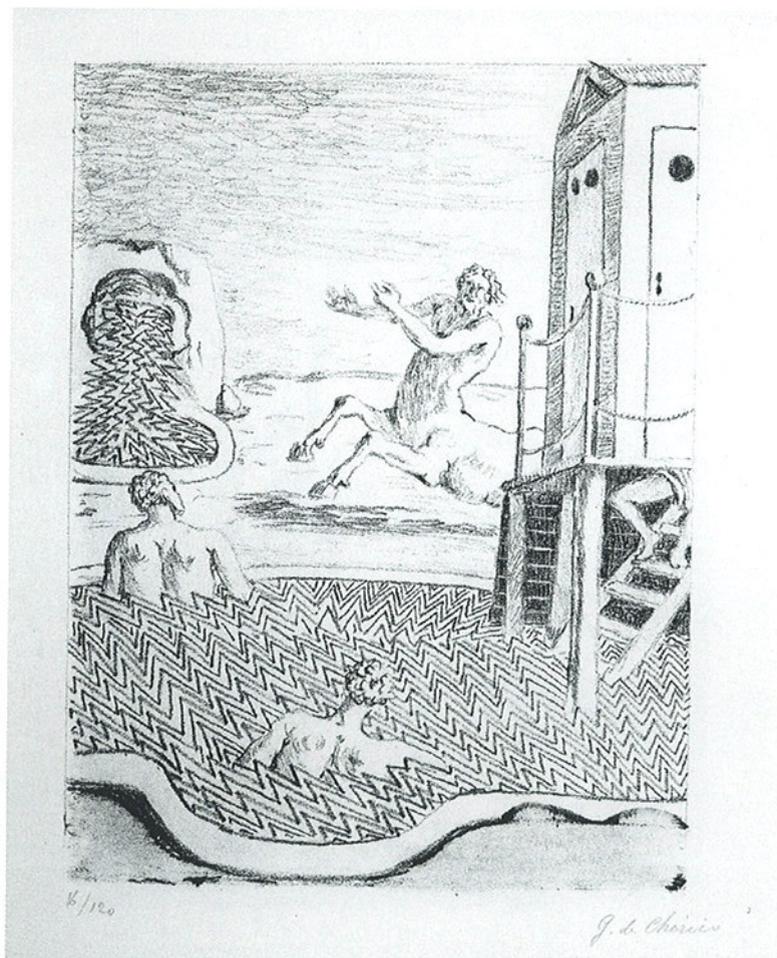
litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza



1/b. **Apparizione del cigno**, 1934  
litografia, cm. 28,5 x 23  
dalla cartellina *Mythologie*  
Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza



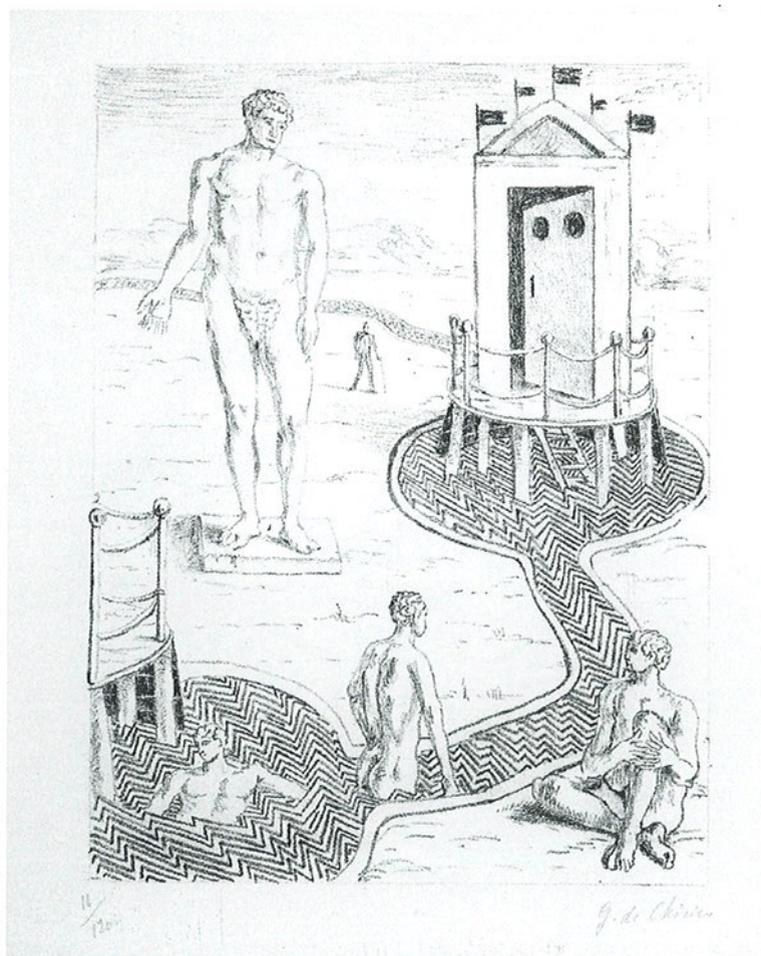
2/a. **Il centauro misterioso**, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea

Milano – Vicenza



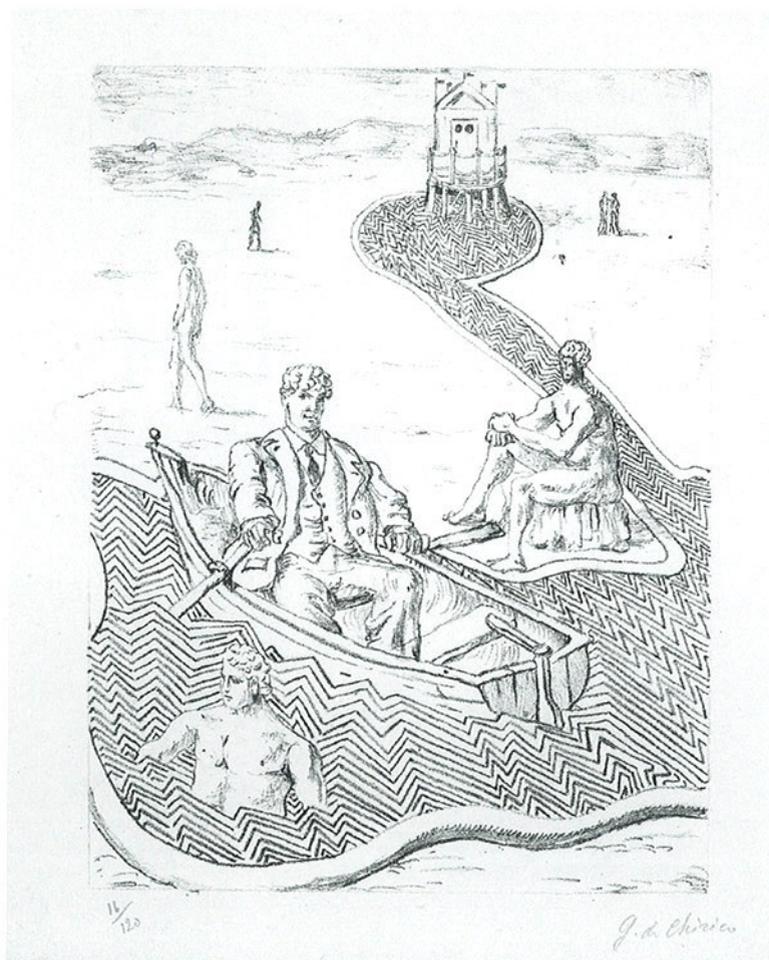
2/b. ***L'idolo dei bagni misteriosi***, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

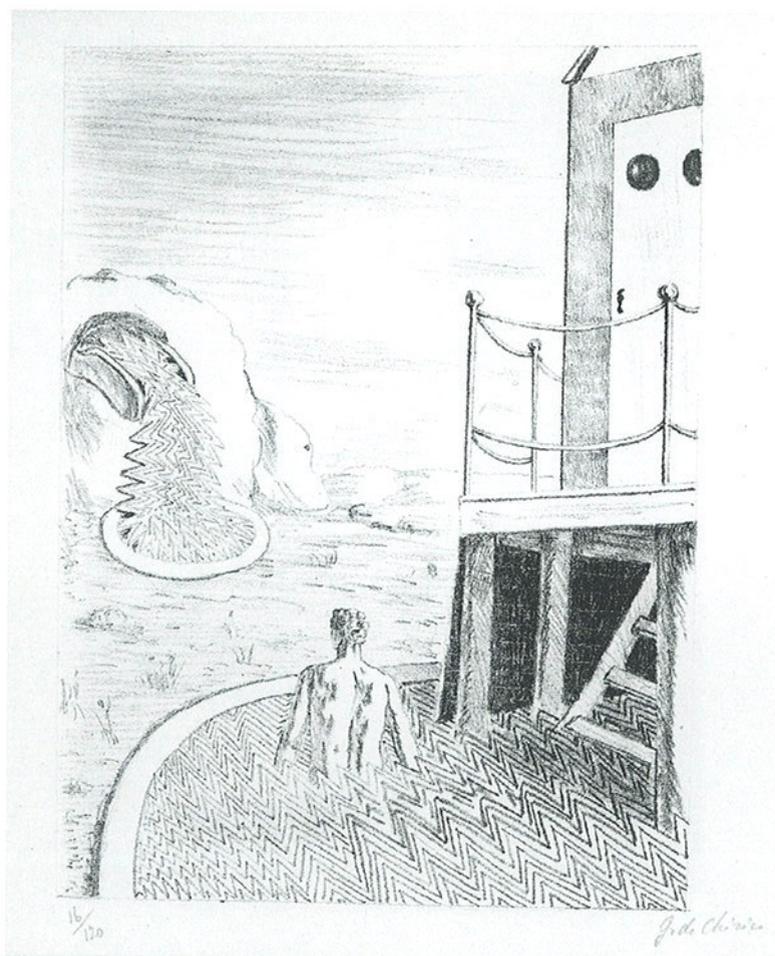
dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea

Milano - Vicenza



3/a. **La fuga inspiegabile**, 1934  
litografia, cm. 28,5 x 23  
dalla cartellina *Mythologie*  
Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza

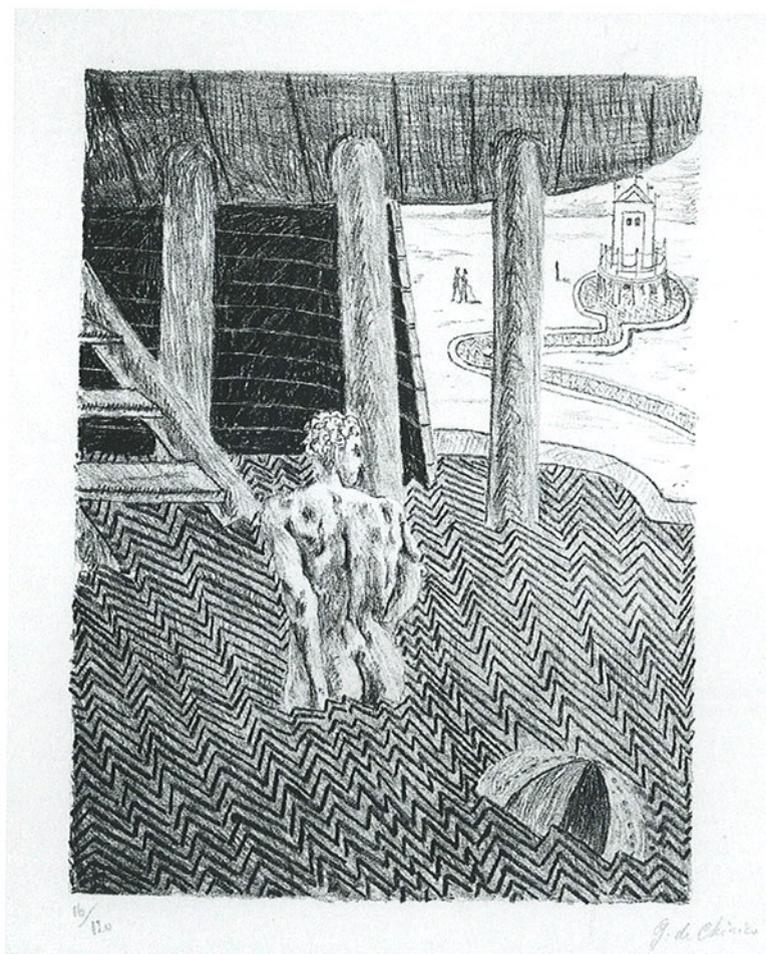


3/b. **Il bagnante solitario**, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano - Vicenza

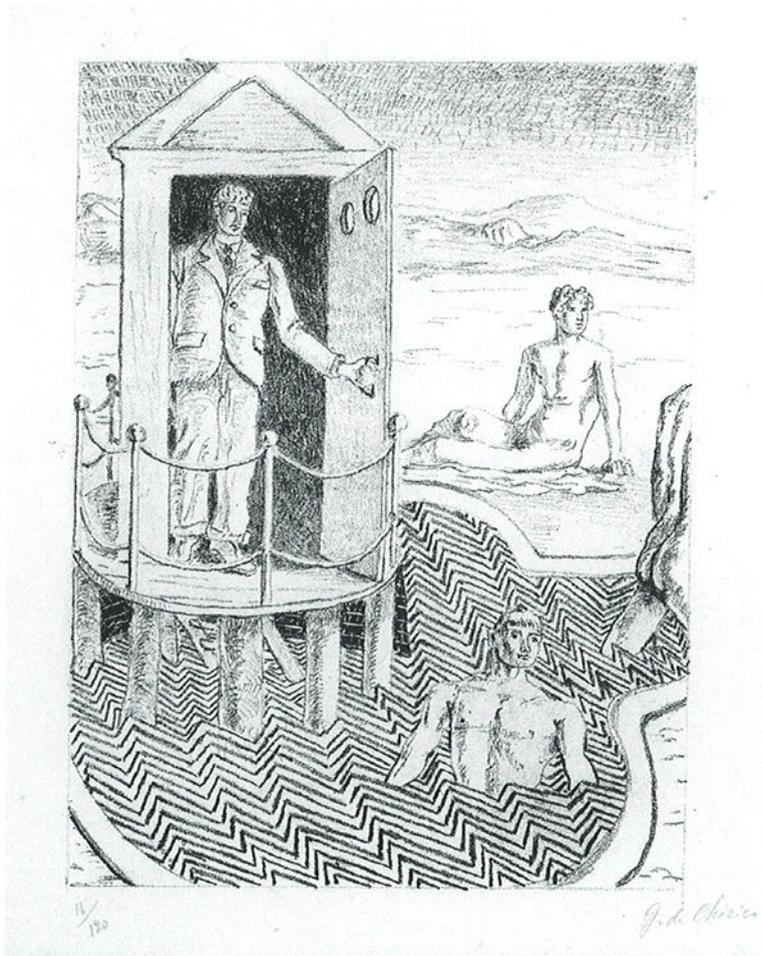


4/a. **Sotto la cabina misteriosa**, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza



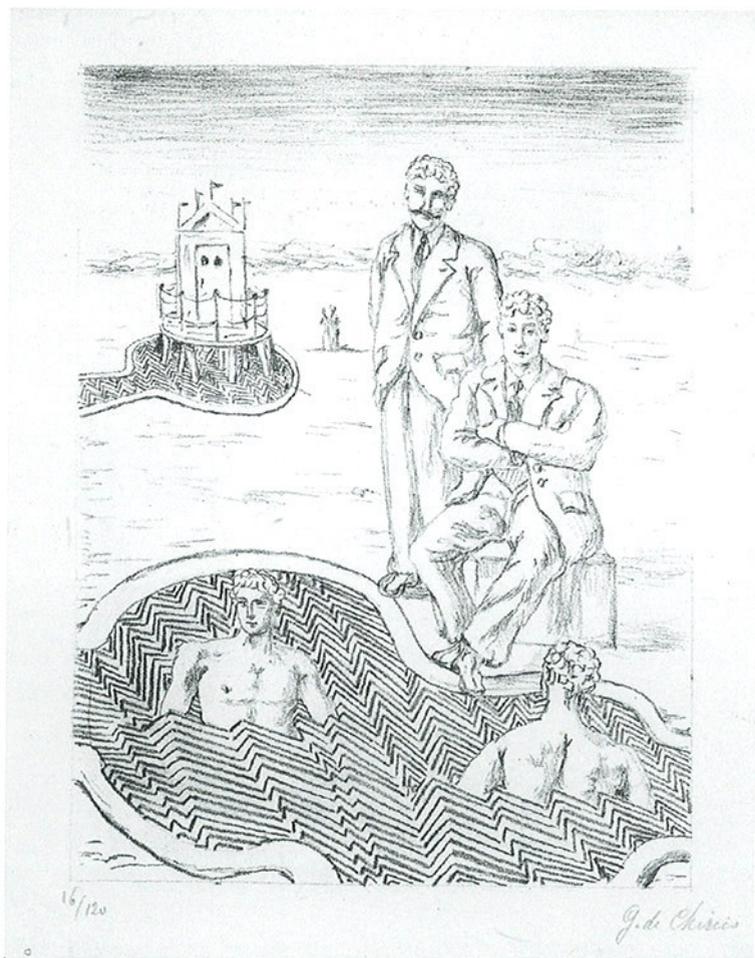
4/b. *Nella piscina inquietante*, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea

Milano – Vicenza

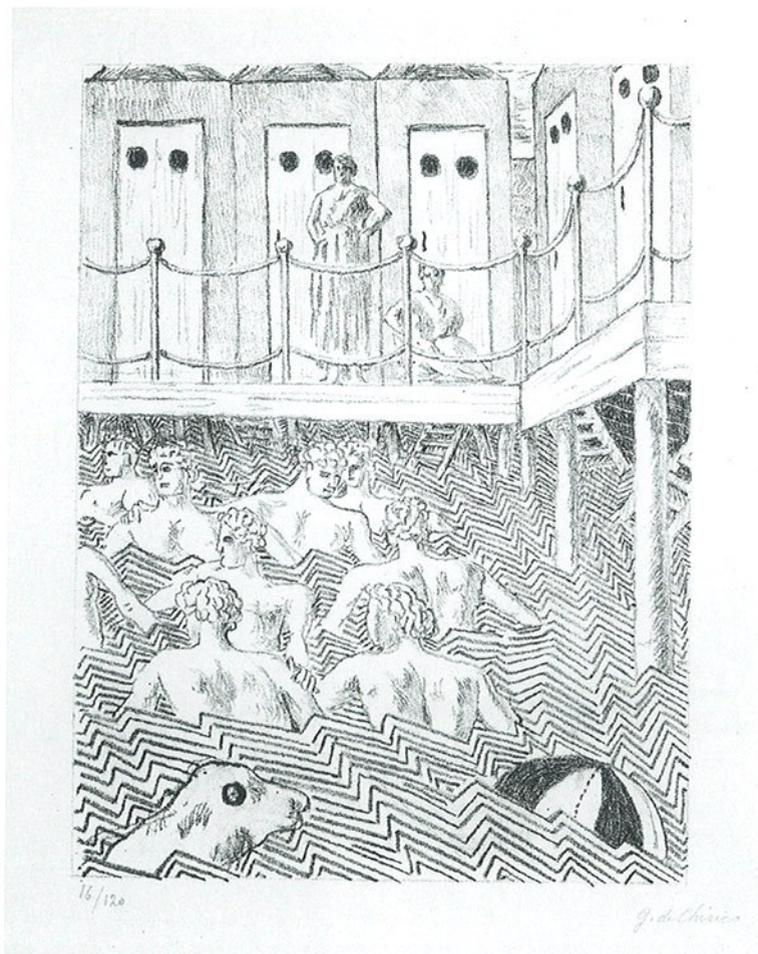


5/a. **Conversazione misteriosa**, 1934

litografia, cm. 28,5 x 23

dalla cartellina *Mythologie*

Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza



5/b. **Raduno inspiegabile**, 1934  
litografia, cm. 28,5 x 23  
dalla cartellina *Mythologie*  
Courtesy Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea  
Milano – Vicenza



6/a. **Studio per bagni misteriosi**, anni '30  
matita su carta, cm. 16,2x10,8  
Collezione privata



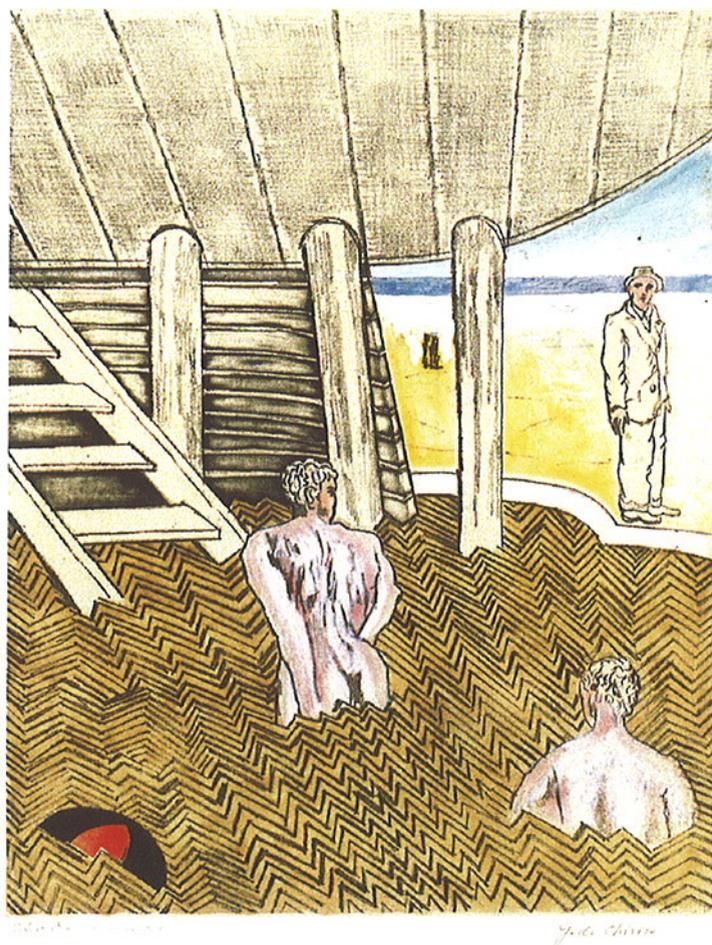
6/b. *Visita ai bagni misteriosi*, 1934-35  
matita su carta, cm. 20,9x13,5  
Collezione privata



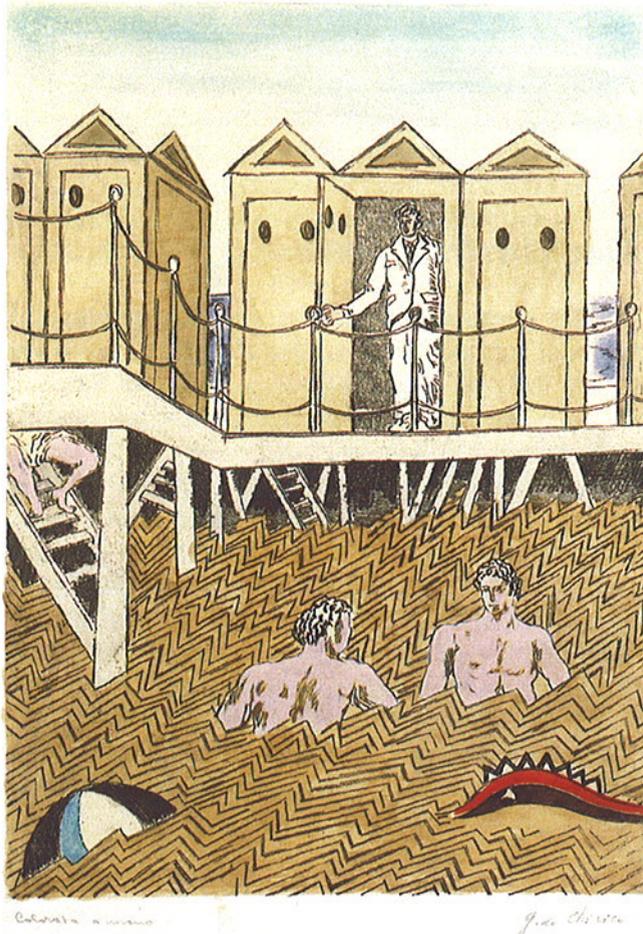
7/a. **Figure sulla città**, 1970 ca.  
acquarello e matita su cartoncino, cm. 25x36,1  
Collezione privata, Roma



7/b. *Progetto di copertina per "Vogue"*, 1935-37  
gouache su carta, cm. 31x25  
Collezione privata



8/a. **Bagni misteriosi**, 1973\*  
acquaforte colorata a mano, cm. 70x50  
Collezione privata



8/b. **Conversazione nei bagni**, 1973  
acquaforte colorata a mano, cm. 70x50  
Collezione privata

## VII. Il paesista ovvero il volto trasformato della natura e della città.

"*Mes projets?*" - dichiarò de Chirico a un giornalista nel 1933 - "*Surtout du paysage. Le retour à la bonne peinture, j'entends: la bonne peinture en pleine matière, la peinture poussée...*". A quell'epoca aveva già maturato una lunga esperienza nella rappresentazione di paesaggi naturali ed urbani.

Negli sfondi di alcuni dipinti dell'inizio del 1909 è stato possibile identificare alcuni paesaggi, come per esempio la lingua di un promontorio sul mare nelle vicinanze di Volos riprodotto ne *La partenza degli argonauti* (cap.II., cat.1.b). Dall'autunno 1909 questi paesaggi naturali vengono sostituiti da paesaggi urbani generalmente associati a Firenze e Torino. Queste "*Piazze d'Italia dovrebbero in realtà chiamarsi Piazze di Monaco*" (Wieland Schmied) se si paragonano alcune arcate del "Hofgarten" di Monaco con quelle di alcuni dipinti metafisici. Questo tipo di rapporto continua nel periodo ferrarese; adesso è il Castello Estense che si innalza minaccioso sullo sfondo delle *Muse inquietanti*. Nei primi anni Venti troviamo diversi motivi in cui l'intreccio tra natura e architettura corrisponde a situazioni reali di Roma o di Firenze. In tutti questi lavori il dettaglio del paesaggio naturale o urbano prescelto rimane subordinato all'insieme della composizione dal carattere prevalentemente narrativo.

De Chirico scopre la veduta come genere autonomo soltanto in Italia nel 1932. A Firenze nascono alcuni paesaggi dai tratti leggeri, ariosi e delicati. Brevi soggiorni a Torino e a Genova, e più tardi anche a Parigi e Praga, aggiungono nuovi motivi al suo repertorio. Nelle *Memorie della mia vita* de Chirico, riferendosi al genio intuitivo della sua compagna Isabella in questioni di pittura, racconta: "*Ricordo che una volta, credo che fosse nel 1933, ci eravamo recati a Genova in occasione di una mia mostra personale. Durante il nostro soggiorno nella capitale ligure dipinsi alcune vedute del porto; un giorno volli dipingere una veduta panoramica di Genova e del porto, presa dall'alto, dal castello. Il tempo era nuvoloso e quando giungemmo al castello cominciai un po' a piovere; io m'installai alla meno peggio, con la cassetta dei colori tra le gambe, ma dovevo far presto; mi ero inoltre accovacciato in modo che era difficile per me alzarmi e allontanarmi per vedere un po' da una certa distanza il mio lavoro; ma Isabella mi venne in aiuto; seduta dietro di me e reggendo l'ombrello, mi diceva come dovevo fare. "Più chiara l'ombra a destra" mi diceva. "Quella vela va messa all'altezza del terreno" e così via. Quando, dopo circa tre ore di ininterrotto lavoro, potei alzarmi ed allontanarmi con le gambe indolenzite vidi che quella pittura era la pittura più riuscita fra quante io avessi fino allora eseguite sur le motif*".

Questo "*piccolo capolavoro*" (de Chirico) è considerato finora disperso, ma alcuni altri nati pressoché in contemporanea, come il *Paesaggio di Torino - Superga* (cat.1/b) si sono conservati. Si tratta sempre di "*Vedute intellettuali, realizzate con il metodo degli amati Corot e Courbet: il paesaggio è studiato dal vero ma è poi elaborato (con occhio alla storia dell'arte) nella calma dell'atelier*" (Maurizio Fagiolo).

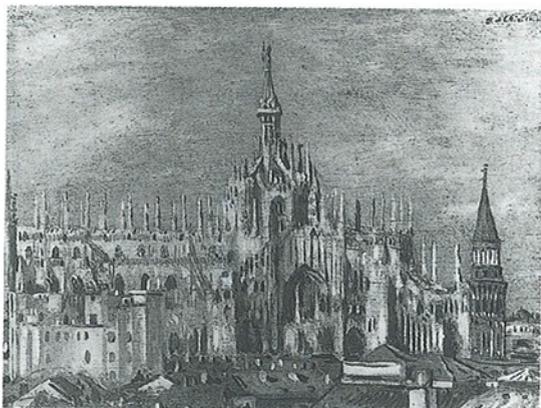
Per uno di questi suoi "motivi" non dovette neanche uscire di casa: in seguito ad una costante osservazione dalla finestra dello studio conferì infatti al *Duomo di Milano* 1933 l'aspetto di un'apparizione visionaria aleggiante sui tetti della città (fig.1 e fig.2.). Altri paesaggi, invece, creano nello spettatore uno stato d'animo conflittuale. Suscitano infatti l'impressione che si tratti di situazioni reali, che tutti hanno già visto almeno una volta, senza ricordare però la localizzazione precisa. Questo genere può essere utilizzato come sfondo per opere teatrali così come può costituire un lavoro autonomo (cat.2/a e cat.2/b).

Il lavoro *sur le motif* continuò alla fine degli anni Trenta con soggetti parigini, i quali però non sono più ispirati allo stile di Renoir, bensì ad un realismo accademico. A questo subentra negli anni Quaranta una concezione stilistica neobarocca, usata per rappresentare soprattutto paesaggi e architetture italiane. Nel 1950 si rivolge al proprietario del quadro *Interno di studio con manichino* (fig.3) con una precisa spiegazione: "*Il quadro sul cavalletto, che figura sul dipinto, è una veduta della baia di Rapallo che ho dipinto a Rapallo dal vero nel 1947*".

Il soggetto principale degli anni Cinquanta è infine costituito da infinite variazioni di vedute architettoniche di Venezia (cat.4/b), in parte sdoppiate attraverso l'accenno di riflessi nell'ac-

qua. Tali vedute sono elaborate *sur le motif* (fig.4), in parte solo come studi, per catturare determinate sfaccettature della realtà, dalla topografia al gioco delle luci (cat.4/b). Nello stesso tempo è evidente il riferimento a vecchi maestri, tanto che traspare la citazione di modelli storici come Francesco Guardi o Antonio Canaletto.

Anche in questi paesaggi di città neobarocchi de Chirico rimane se stesso, in pratica solo attraverso la realizzazione materiale pittorica, che con agitate pennellate raggiunge una cromia variopinta e luminosa molto vicina alla pop-art. Non è altro che un nuovo travestimento del suo fondamentale anti-naturalismo con il quale tenta nuovamente di avvicinarsi al suo grande ideale: *"Tutti i grandi maestri hanno dipinto dei paesaggi nei quali hanno raffigurato la natura che essi desideravano, la natura delle loro visioni"*.



1. Giorgio de Chirico, *Il duomo di Milano*, 1933, olio su tela, cm. 44x58. Musei Vaticani, Città del Vaticano.



2. Fotografia di de Chirico nel suo atelier a Milano, 1933.



3. Giorgio de Chirico, *Interno di studio con manichino*, 1950, olio su tela, cm. 50x40. Collezione privata.



4. Fotografia di de Chirico mentre dipinge *sur le motif* a Venezia, anni '50.

#### Bibliografia:

De Chirico, Giorgio; "Paesaggio", in: *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA*, Milano, 5 luglio 1942, p.26.  
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio (a cura di); *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909-1970*, Renografica edizioni d'arte, Bologna, 2000.



1/a. **Venezia. Palazzo Ducale**, 1958  
olio su tela, cm. 50x60  
Collezione privata, Milano



1/b. *Veduta della Superga a Torino*, 1933  
olio su tela, cm. 48,5x58  
Collezione privata, Milano



2/a. *Bozzetto per la Trilogia di Eschilo*, 1939  
olio e tempera, cm. 44,5 x 50  
Collezione privata, Roma



2/b. **Paesaggio**, anni '50  
matita e acquarello su carta avorio, cm. 22,9x30  
Collezione privata, Roma



3/a. **Cavalieri antichi**, 1954  
litografia, cm. 49x59,5  
Collezione privata



3/b. **Ricordo di un sogno**, fine anni '60  
acquarello su carta, cm. 26x20  
Collezione privata, Roma



4/a. *Veduta del Lago di Como*, 1934  
olio su tela, cm. 28 x 42  
Collezione privata, Roma



4/b. *Venezia. Palazzo Ducale*, anni '60  
olio su tela, cm. 30 x 40  
Collezione privata, Roma

## VIII. La figura teatrale ovvero l'uomo tra mitologia, realtà e finzione.

“Uomo senza voce, senza occhi e senza volto, fatto di dolore, fatto di passione e fatto di follia; conosce tutti i giochi, fa tutte le capriole, parla tutte le lingue... e aspetta...”. Con queste parole Savinio nei *Chants de la mi-mort* del 1914 definisce l'archetipo letterario di una figura estremamente complessa, che suo fratello, nello stesso periodo, traduce definitivamente in immagine nei propri dipinti. Con il nome di “manichino” si rivelò uno dei motivi più importanti dell'arte moderna.

Il “manichino” nacque dalla fusione di fonti pittoriche e testuali molto eterogenee. Tra queste, un bozzetto di Savinio – purtroppo andato perduto –, realizzato per la rappresentazione teatrale dei suddetti Chants. Una particolare importanza ha poi “*L'homme sans visage*”, l'eroe ideato da Apollinaire nel 1913, protagonista del breve poema *Le musicien de Saint-Merry*, come personificazione dionisiaca del poeta e del suo potere incantatore. Anche de Chirico sviluppò il medesimo tema e *Il vaticinatore* (fig.1) divenne un simbolo autobiografico dell'artista come poeta-indovino.

La figura del “manichino” fu ripresa a Ferrara verso il 1917/18, e in dipinti come *Il Trovatore* o *Le muse inquietanti* assurse a icona dell'arte moderna, più tardi ripresa dall'artista in una serie di infinite variazioni (cat.1/a). Tra il 1925 e il 1929 nacque un secondo gruppo di “manichini” definiti generalmente come “archeologi”. Gli attributi e gli oggetti simbolici che emergono dai loro busti li fanno apparire ancora più alienati delle figure precedenti. “*Più il manichino somiglia all'uomo e più esso è freddo e sgradevole. Il lato patetico e lirico dei miei manichini, specie di quelli seduti, tipo “Archeologi”, risiede appunto nel loro allontanamento dall'uomo”.*

Questa definizione sembra però molto più appropriata per un altro gruppo di opere estremamente eterogeneo. Mi riferisco agli innumerevoli bozzetti di de Chirico per le produzioni scenografiche. Benché un dipinto come *Il trovatore* possa sembrare la messa in scena di un personaggio teatrale, il quadro da cavalletto si distinguerà nettamente per molti anni ancora dai ‘veri’ schizzi teatrali.

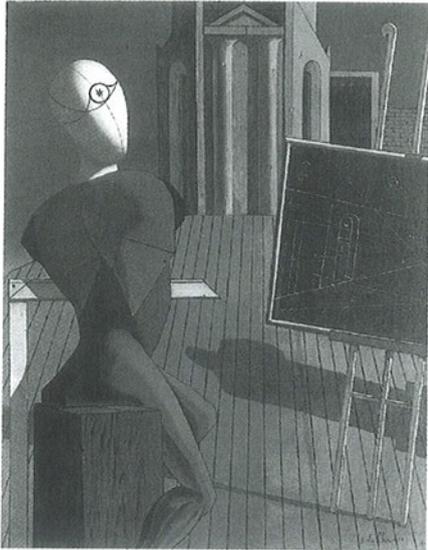
Soltanto verso la metà degli anni Venti de Chirico inizia a lavorare a progetti scenografici, e continuerà per molti decenni ad accettare nuove proposte d'incarico, che vanno da *La giara* (Parigi 1924) e *La morte de Niobe* (Roma 1925) fino a *Le Bal* (Montecarlo 1929) e *Das Leben des Orest* (Berlino 1930), *La figlia di Iorio* (Roma 1934) e *Prothée* (Londra 1938), *Mefistofele* (Milano 1952) e *Otello* (Roma 1964) fino a *L'estasi* (Milano 1968) e *Orfeo ed Euridice* (Atene 1971). In tutto de Chirico collaborò a più di 20 produzioni per balletto, teatro e opera.

Di quasi tutti questi lavori si sono conservati non solo gli schizzi per la scenografia, ma anche i bozzetti per i costumi dei singoli attori. La loro funzione è inequivocabile: servivano come istruzione visiva al sarto per poter tradurre le invenzioni dell'artista con la massima precisione. Ne risulta non soltanto la rinuncia a qualsiasi contesto narrativo ma anche l'unità della visione e la riduzione agli elementi essenziali di ciascun costume. Benché rinvii sempre a un interprete reale, la figura umana viene comunque re-interpretata in diversi modi. Per questo molti bozzetti, indipendentemente dalla loro mera funzionalità, ottengono un effetto particolarmente suggestivo e anche poetico come se fossero lavori autonomi.

A seconda dei progetti, domina il repertorio della mitologia classica con le figure di *Apollo* (cat.3/b) e *Orfeo* (cat.3/a), o *Mercurio* (cat.4/a) e *Plutone* (cat.8/b), che de Chirico ha spesso rappresentato anche in dipinti autonomi (fig.2). Inoltre sono state ideate figure come quella de “*L'uomo*” per *Le Bal*, che diventano i protagonisti di una mitologia moderna (cat.5/a).

Un'altra serie di figure teatrali è nata per lo più da schizzi o studi per dipinti autonomi. L'ubicazione storica di queste figure oscilla tra la società mondana di New York a metà anni Trenta (cat.5/b) e la evocazione di un ambiente romano agli inizi dell'era cristiana (cat.7/a). Queste e altre singole figure sono state concepite per un contesto narrativo, e sono perciò caratterizzate da uno stile retorico e da un *pathos* espressivo tipico di certe forme teatrali (fig.3 e fig.4). Da un confronto diretto ci si rende conto quanto sia facile oltrepassare i confini tra i media, tra pittura da cavalletto e rappresentazione teatrale.

L'interesse di de Chirico per la scena, che motivò la sua pluridecennale collaborazione a progetti teatrali, si fonda su un "credo" che nel 1942 egli definì nel modo seguente: "Noi amiamo il non vero. Noi amiamo tutto ciò che ci ricorda la nostra vita, ma che non è la nostra vita (...). Il teatro è per noi adulti altrettanto importante quanto per i ragazzi sono importanti i giocattoli e le favole. Il vero scopo del teatro è soddisfare il bisogno che proviamo di cose fantastiche e di finzione e di darci il modo di sfuggire alla realtà". Ma non si tratta di una definizione dell'arte in sé?



1. Giorgio de Chirico, *Il vaticinatore*, 1914-15, olio su tela, cm. 89,6x70,1. The Museum of Modern Art, New York.



2. Giorgio de Chirico, *Autoritratto con busto di Mercurio*, 1923, tempera su tela, cm. 65x50. Collezione privata.



3. Tatiana Pavlova come Medea in un costume di de Chirico, 1949.

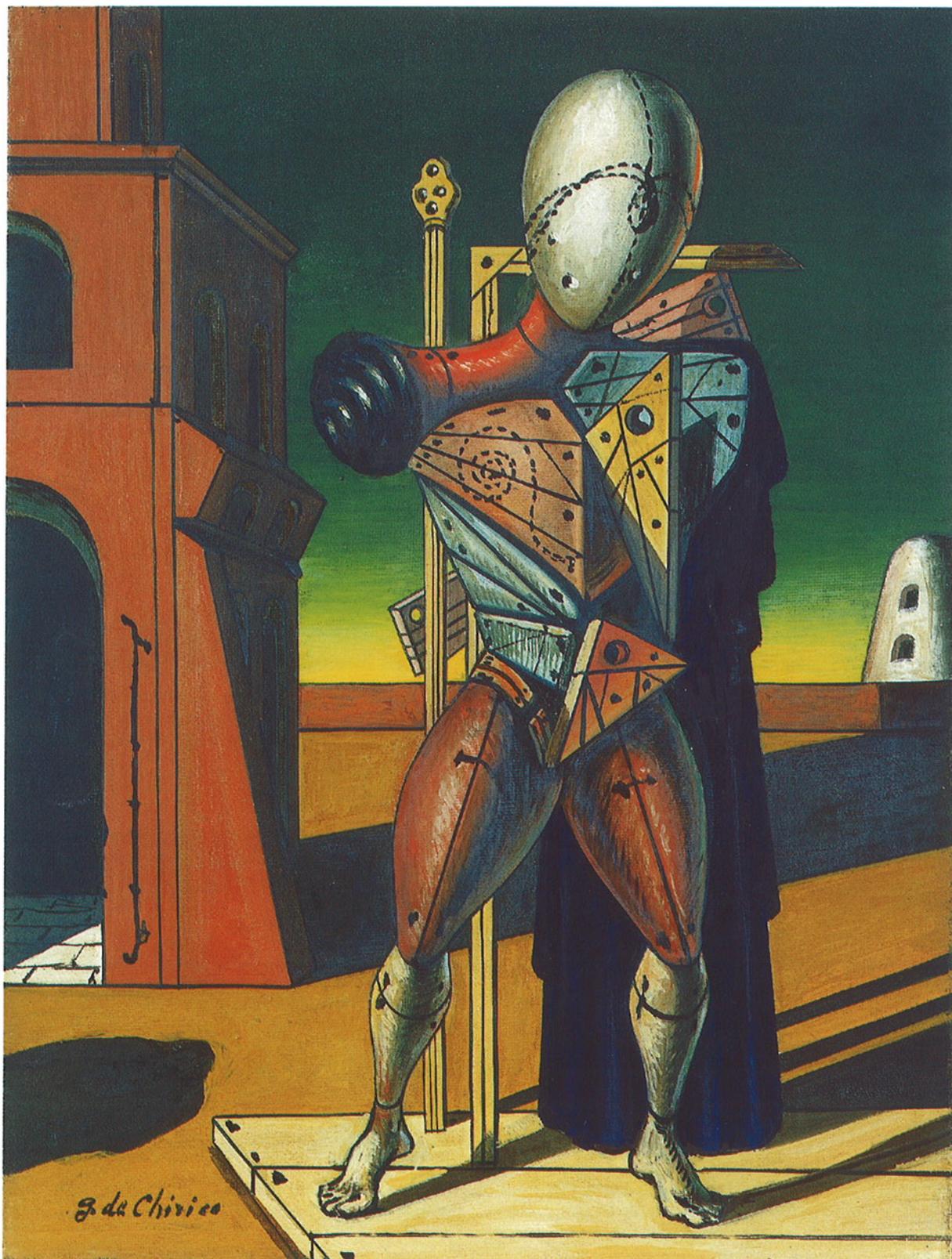


4. Scena del primo atto di *La coda santa* con costumi di de Chirico, 1953.

#### Bibliografia:

Bucci, Moreno/Bartoletti, Chiara (a cura di); *Giorgio de Chirico e il Teatro in Italia*, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio/Giannelli, Ida (a cura di); *Sipario/Staged Art Balla-de Chirico-Savinio-Picasso-Paolini-Cucchi*, Edizioni Charta, Milano, 1997.



1/a. **Il Trovatore**, 1956  
olio su tela, cm. 30x40  
Collezione privata



1/b. **Personaggi**, 1929-30  
matita su carta trasparente, cm. 31,4x20,5  
Collezione privata, Roma



2/a. *Manichino con bagni misteriosi*, 1934-35  
matita su carta, cm. 20,5x13,2  
Collezione privata, Roma



2/b. **Studio di uomo togato**, anni '50  
matita su carta, cm. 30x22,5  
Collezione privata, Roma



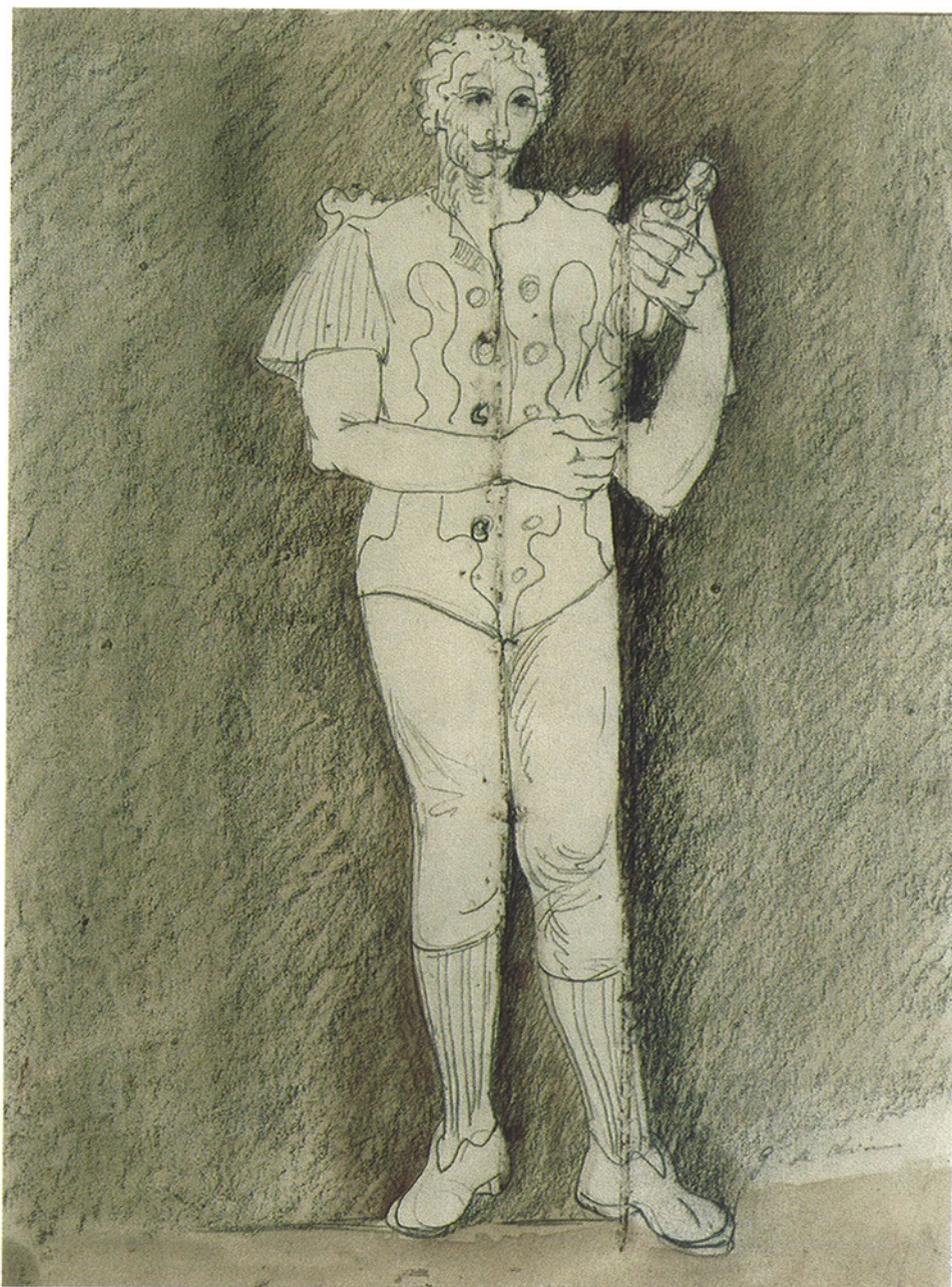
3/a. **Orfeo** (bozzetto per l'opera *Orfeo*), 1949  
acquarello e carboncino su carta, cm. 21x27,5  
Collezione privata



3/b. **Apollo** (bozzetto per l'opera *Orfeo*), 1949  
acquarello e carboncino su carta, cm. 21x29,6  
Collezione privata



4/a. **Mercurio**, 1937  
acquarello e tempera su cartone, cm. 32x16  
Collezione privata



4/b. **Paggio**, 1940 ca.  
matita su fondo acquarellato, cm. 30x22,5  
Collezione privata, Roma



5/a. **L'uomo** (bozzetto per *Le bal*), 1929  
matita e acquarello su cartoncino, cm. 26,5x20  
Collezione privata



5/b. **Uomo in frack**, 1936  
matita su carta avorio, cm. 34,9x22  
Collezione privata, Roma



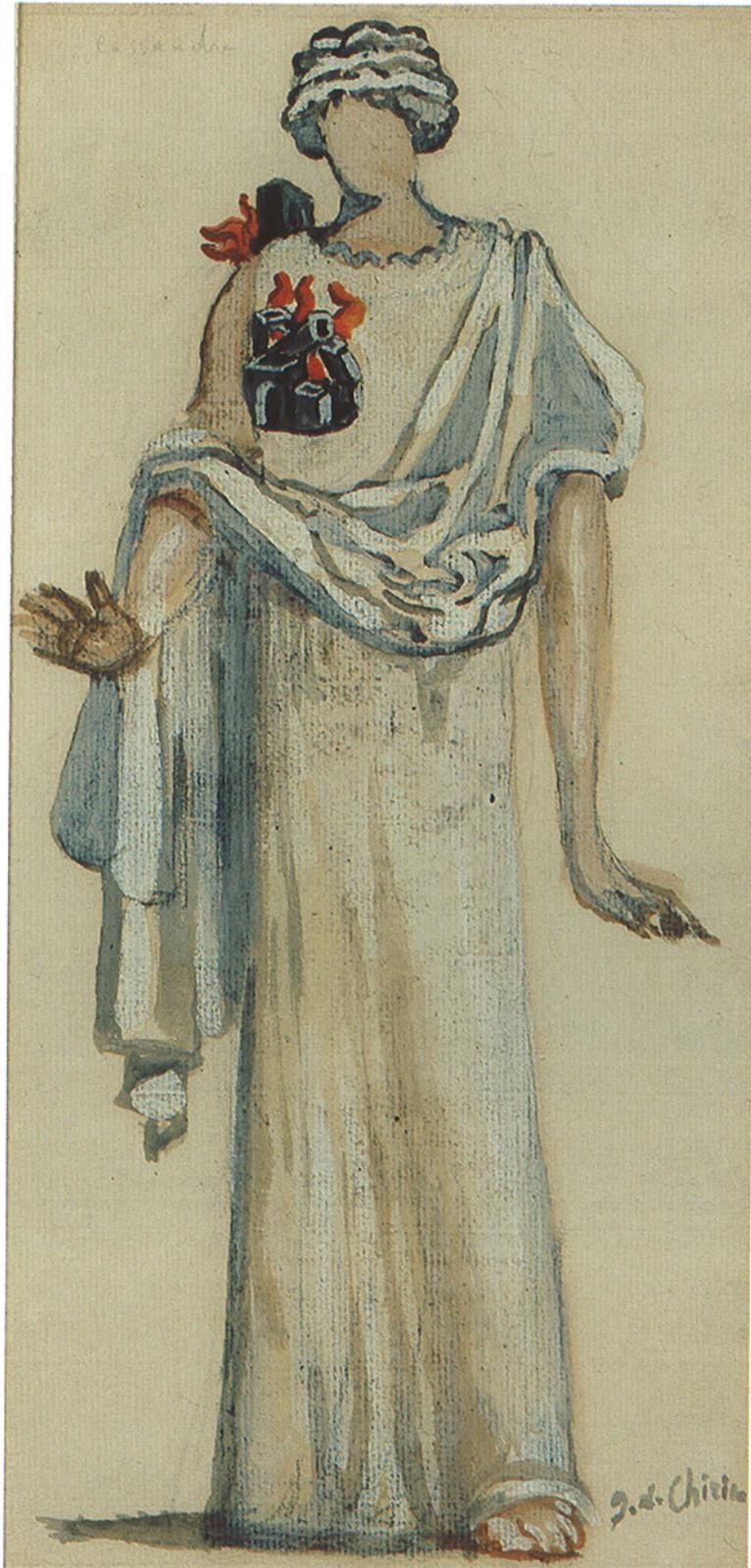
6/a. **Morte di Giulio Cesare**; 1938  
matita su carta avorio, cm. 13x18  
Collezione privata, Roma



6/b. *Il duello*, 1945 ca.  
matita su carta avorio, cm. 25x35,2  
Collezione privata, Roma



7/a. **Guerriero**, 1948 ca.  
matita su carta, cm. 29x22  
Collezione privata, Roma



7/b. **Cassandra**, 1937  
tecnica mista su cartoncino, cm. 32x16  
Collezione privata



8/a. **Vecchio**, 1937  
tempera su cartone, cm. 32x16  
Collezione privata



8/b. **Plutone** (bozzetto per l'opera *Orfeo*), 1949  
acquarello e carboncino su carta, cm. 21x30,5  
Collezione privata

## IX. Il mito del cavallo ovvero la pura forza animale addomesticata dall'uomo.

“Giorgio de Chirico è in effetti il pittore dei cavalli”, così un critico presentò l'artista nel 1930 al pubblico tedesco identificandolo con il tema che allora era più presente nella sua pittura. Nell'arco della sua vita de Chirico non ha trattato alcun altro soggetto con tanta ossessione né lo ha sottoposto ad un tale, infinito, numero di varianti. Se diamo credito a Savinio, questa attività è riconducibile addirittura alla sua infanzia, come dimostrerebbe “*un disegno all'età di nove anni, che il padre del pittore donò al signor Maricic, console d'Austria e Ungheria a Volo (Tessaglia) e che già in quel tempo rappresentava un cavallo in corsa*”. Nei primi lavori böckliniani attorno al 1908/09, come per esempio in *Lotta di Centauri*, si erge in primo piano la pura forza dei massicci corpi di cavalli e dei relativi uomini-cavallo. Al contrario, nell'arte metafisica dal 1909 al 1918 il mondo animale non ha più alcuna importanza. L'unica eccezione è costituita dalle rare raffigurazioni di un cavallo da carrozza, quello che Friedrich Nietzsche pare abbia abbracciato per consolarlo nel 1888 - una simbolica manifestazione della sua progressiva pazzia (fig.1).

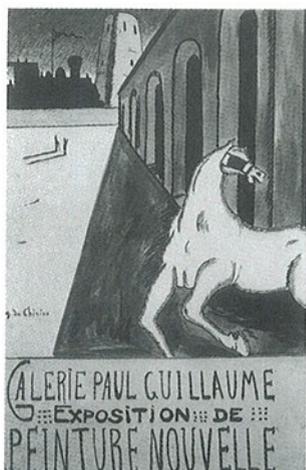
Nei primi anni Venti i cavalli compaiono con crescente frequenza nel mondo pittorico di de Chirico, ma unicamente come attributi di eroi in scene narrative quali per esempio *La partenza del cavaliere errante*. Solo nella seconda metà degli anni Venti i cavalli - quasi sempre in coppia - dominano un'intera serie di dipinti come soggetto principale.

Questi quadri sono il risultato di un concezione artistica riflessa. “*Sulla sedia del Maestro era poggiato un libro aperto*” - ricorda un aiutante dello studio di de Chirico: “*Il libro non era altro che il Répertoire de la statuaire greque et romaine di Salomon Reinach, aperto alle pagine dove sono schizzati sommariamente i cavalli della scultura classica.*” Gli schizzi fungevano da modelli per i dipinti (fig.3 e fig.4). Come sempre, de Chirico si dimostra anche in questo genere un anti-naturalista. Il suo metodo, mantenuto lungo l'arco di tutta la vita, è caratterizzato dal fatto di non farsi ispirare mai direttamente dalla natura - ad eccezione che nel ritratto e in alcuni paesaggi -, ma sempre da modelli dipinti, disegnati o addirittura fotografati per procedere poi ad una rielaborazione più “naturalistica” di queste “copie” mediante la propria pittura. Nel corso degli anni mutano solo le fonti, ma non il metodo: manuali archeologici come quello di Reinach vengono sostituiti da dipinti di Musei o dalle illustrazioni di litografie del diciannovesimo secolo (fig.2).

I branchi di cavalli, che dalla metà degli anni Venti sono usciti dall'atelier del pittore per diffondersi fra il pubblico, hanno avuto un'eco ambivalente. Da una parte troviamo critici come l'americano Lloyd Goodrich, che annotò polemicamente nel 1930: “*De Chirico immaginava forse che, se una immagine di cavalli è bella, due immagini sono due volte belle, e così via. L'idea ha la potenzialità di un' espansione illimitata fino al punto da rendere immaginabile il giorno in cui nessuna casa sarà completa senza la sua squadra di cavalli di de Chirico*”. Dall'altra troviamo il pubblico, che apprezzò talmente tanto questo genere, che de Chirico alla fine del 1933 si lamentò presso un giornalista francese a Milano: “*Sempre i miei cavalli. A Parigi mi commissionavano solo cavalli, come a Utrillo commissionavano solo palazzi comunali di provincia. Ebbene, ne ho abbastanza dei cavalli. E se volessi dipingere un elefante?*”.

A prescindere da ciò, la creazione di questa immagine nel corso dei decenni subirà unicamente una variazione stilistico-formale. I corpi compatti che alla fine degli anni Venti appaiono come sculture colorate, verso il 1930 assumono tonalità tenui e caramellose alla Renoir, per trasformarsi poi verso la metà degli anni Trenta in cavalli agili e sportivi, presentati con realismo accademico. Dai primi anni Quaranta, infine, la scena è dominata da destrieri pesanti e “barocchi”. A questo si accompagna un cambiamento dell'ambientazione: alla fine degli anni Venti domina una scenografia “greca” con facciate di templi e frammenti di colonne. Più tardi caratterizzeranno lo scenario antichi manieri e paesaggi “barocchi” (cat.4/b) - una nuova veste di un tema antico. Costituisce comunque una costante l'intreccio del motivo dei cavalli con la spiaggia e il mare, il che comporta che sono sempre associati all'inizio di nuove avventure dall'esito incerto (cat. 4/a e cat.5/b). Al contempo la rappresentazione può essere esaltata in senso storico o mitologico da titoli quali “*Bucefalo*”,

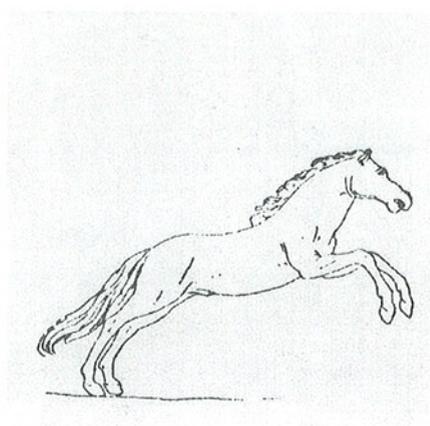
“*Les chevaux de Pline l’Ancien*” o “*Ippolito e i suoi cavalli*” (cat. 7/a e cat.7/b). Parallelamente nascono di continuo repliche di passate raffigurazioni. Fondamentalmente si possono distinguere due gruppi, che ritornano in continue nuove variazioni. Un gruppo è caratterizzato dalla forza indomita, la pura animalità, e da un’irrefrenabile e dinamica esigenza di libertà dei cavalli in assenza dell’uomo. L’altro gruppo rappresenta la forza tranquilla dell’animale addomesticato, amico e compagno dell’uomo così come del precedente processo di domesticazione, esemplificato dall’impennarsi del cavallo come ultimo sfogo di indipendenza. Entrambi i gruppi si possono però interpretare come suggestive metafore di un medesimo conflitto di base della cultura europea: il rapporto tra anima e *ratio* oppure, espresso in termini moderni, tra l’inconscio e la consapevolezza. Il tema è quello di un equilibrio costantemente ricercato e sempre precario, che risulta dal dominio e dall’utilizzazione degli istinti oscuri e nascosti dell’uomo mediante lo sforzo illuminante e raziocinante del suo spirito.



1. Giorgio de Chirico, Manifesto per la Galleria di Paul Guillaume, 1914, acquarello, matita e tempera su cartone, cm. 86x51. Collezione privata.



2. Giorgio de Chirico, *Cavallino rampante* (da Delacroix), 1952 ca., matita e lapis su carta, cm. 27,5x21,5. Collezione privata.



3. Un disegno dal *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach, Parigi 1897-1930.



4. Giorgio de Chirico, *La joie soudaine*, 1926, olio su tela, cm. 88x100. Collezione privata.

**Bibliografia:**

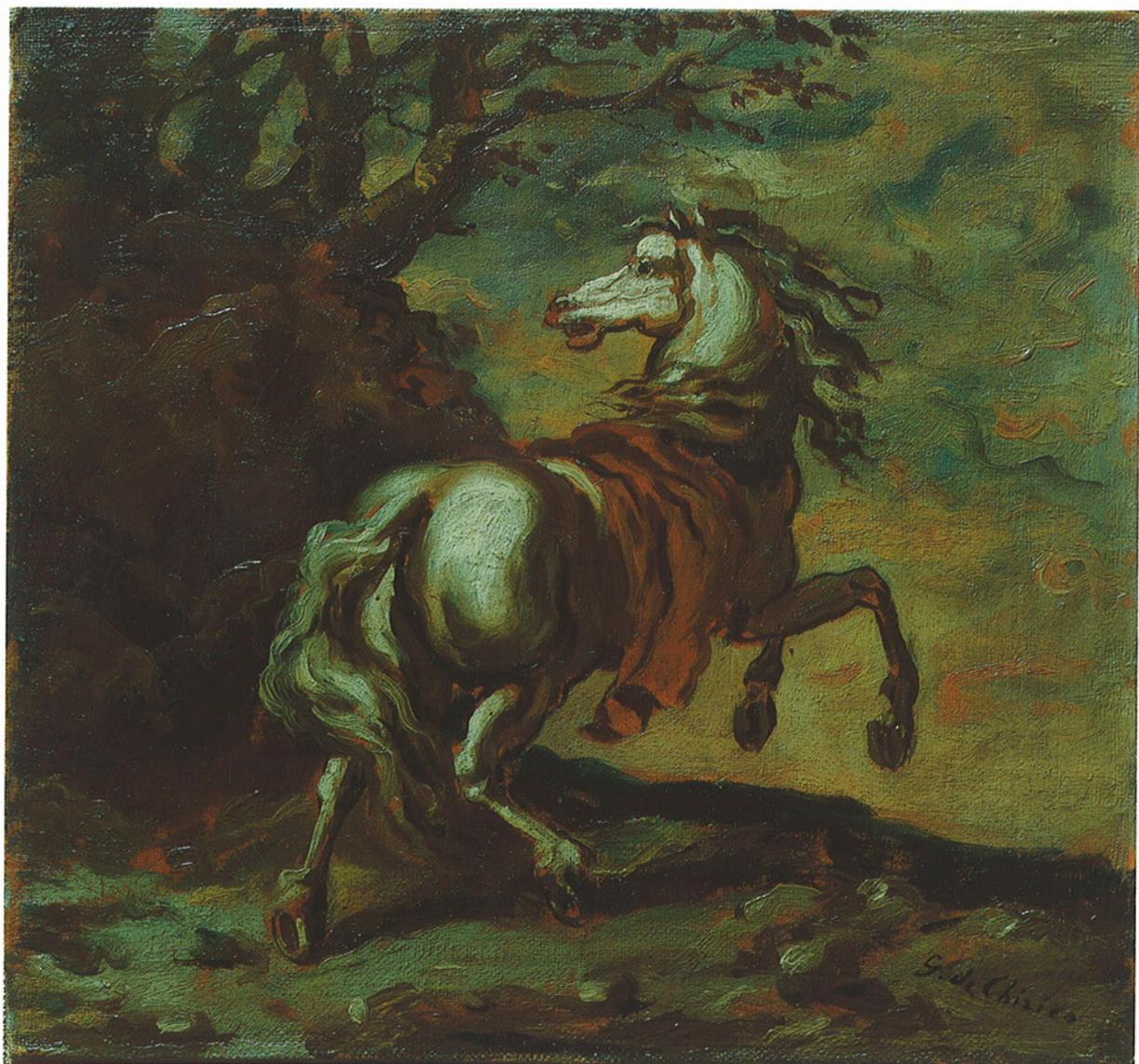
Non esiste uno studio significativo su questo soggetto, pur così importante nell’arte di de Chirico.



1/a. *Cavalli antichi sulle sponde dell'Egeo*, 1968  
olio su tela, cm. 78x64  
Collezione privata, Milano



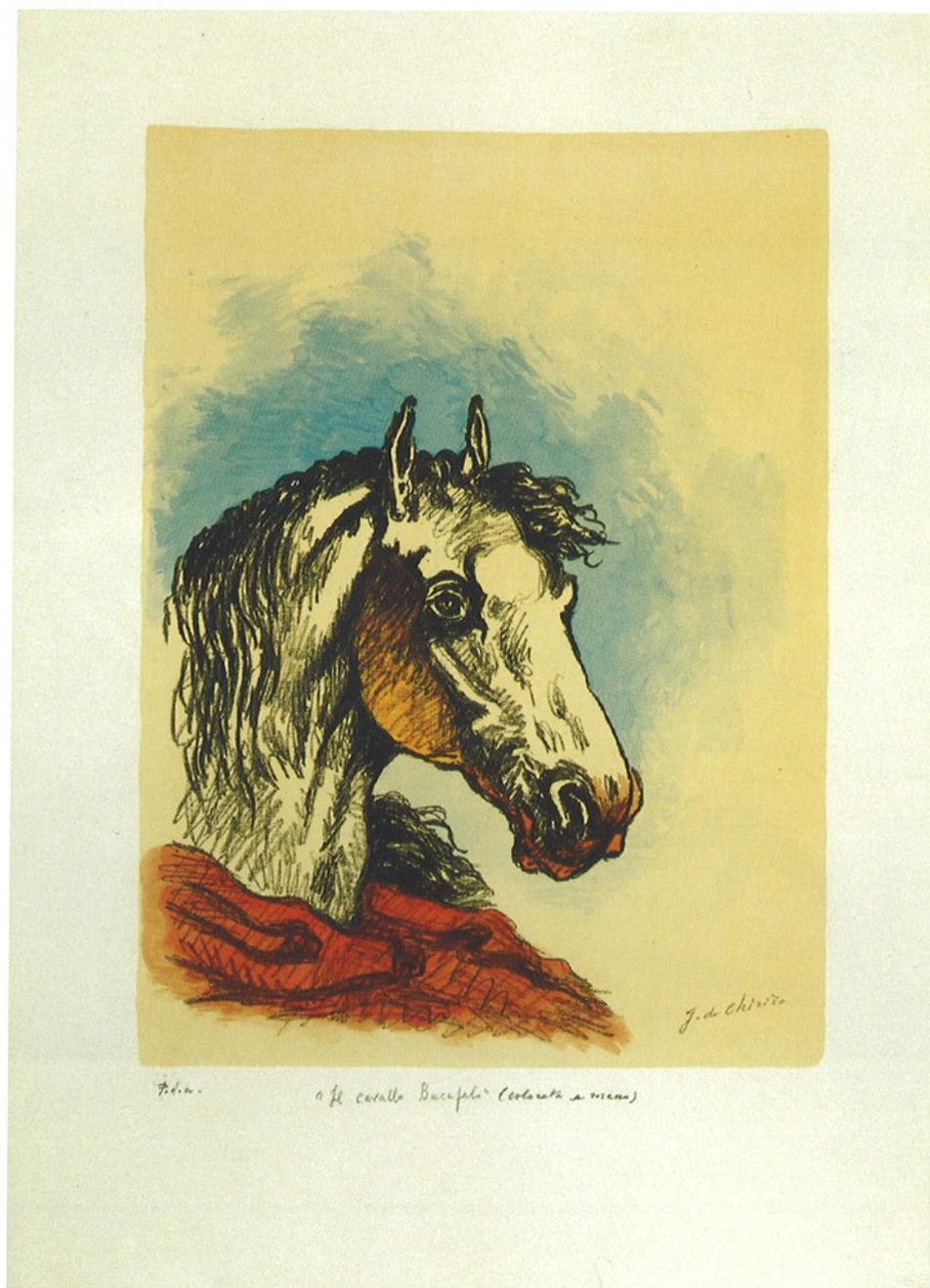
1/b. *Cavallo e zebra in riva al mare*, 1963  
olio su tela, cm. 60x50  
Collezione privata, Milano



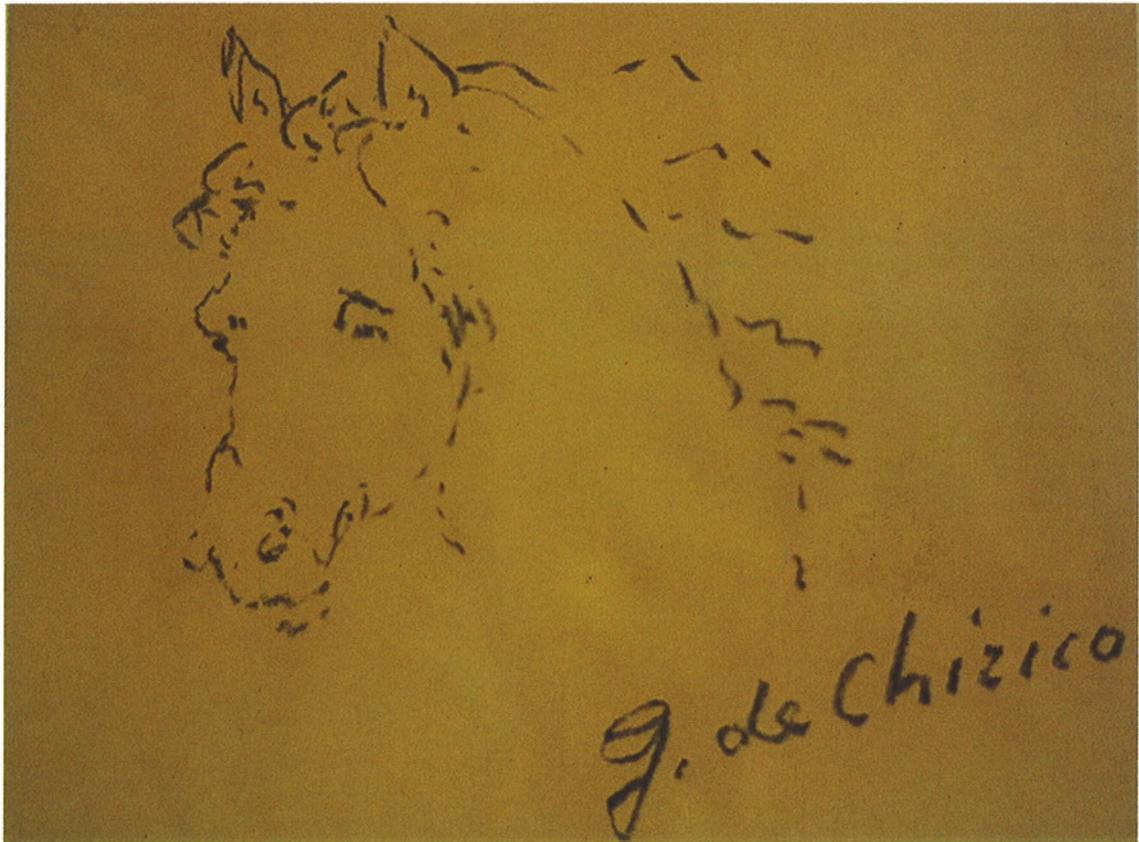
2/a. **Cavallo**, 1938-39  
olio su tela cartonata, cm. 30,7x28,5  
Raccolta Luigi Cavallo



2/b. *Cavallo e palmizi*, 1968  
matita e acquarello su carta, cm. 35x51  
Collezione privata, Roma



3/a. **Il cavallo bucefalo**, 1969\*  
litografia colorata a mano, cm. 50,5x36,5  
Collezione privata



3/b. *Testa di cavallo*, anni '60  
carboncino su carta, cm. 58,5x43,5  
Collezione Ivan e Flavia Cerrato



4/a. ***Cavalli in riva al mare***, inizi anni '70  
olio su tela, cm. 50x60  
Collezione privata



4/b. *Cavalli presso un castello*, anni '50  
olio su tela, cm. 40x50  
Collezione privata, Roma



5/a. *Salambò su un cavallo impennato*, 1956  
olio su tela, cm. 60x100,5  
Collezione privata, Roma



5/b. *Cavalli fuggenti sulle sponde di un golfo*, 1957  
olio su tela, cm. 70x100  
Collezione privata



6/a. *Palafreniere con cavallo arabo*  
olio su tela, cm. 45x35  
Collezione privata, Forte dei Marmi



6/b. *Cavalieri presso un castello*, anni '50  
olio su tela, cm. 40x50  
Collezione privata



7/a. *Ippolito e il suo cavallo*, 1940  
olio su tela, cm. 85x75  
Collezione privata, Forte dei Marmi



7/b. *Ippolito con i compagni sulle rive dell'Egeo*, 1940 ca.  
olio su tela, cm. 97x137  
Collezione privata, Prato

## NOTA BIOGRAFICA

- 1888** Il 10 giugno nacque Joseph Maria Alberto Giorgio a Volos (Tessaglia) da Evaristo de Chirico e Gemma Cervetto. La madre proveniva da una famiglia italiana residente a Smirne, in Asia minore. Si presume che il padre fosse nato a Costantinopoli, anche se le origini della sua famiglia sono da ricercarsi a Ragusa, in Dalmazia. Evaristo studiò Ingegneria e costruì la rete ferroviaria in Tessaglia. I primi anni di vita de Chirico li passò in parte a Volos e in parte ad Atene, dove il 25 agosto 1891 nacque suo fratello Alberto Andrea. Più tardi diventerà famoso come musicista, pittore e scrittore con lo pseudonimo di Alberto Savinio. Entrambi i ragazzi verranno presto assecondati dai genitori nelle loro attitudini artistiche.
- 1900** Inizio dello studio della pittura al Politecnico di Atene. Nel maggio del 1905 morì Evaristo de Chirico.
- 1906** In settembre Gemma de Chirico si trasferì con i due figli a Monaco. In ottobre il giovane de Chirico iniziò lo studio della pittura alla Kgl. Akademie der Bildenden Künste (Accademia Reale di Belle Arti), prima con Gabriel von Hackl e poi con Carl von Marr.
- 1908** In autunno a Monaco videro la luce i primi dipinti *böckliniani*.
- 1909** In primavera avvenne il trasferimento a Milano, dove nacque un'intensa collaborazione artistica con Savinio. Studiavano insieme le opere di Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer. In ottobre de Chirico intraprese un viaggio a Roma e Firenze. In Piazza Santa Croce visse la famosa esperienza della "révélation", dalla quale nacque il primo dipinto metafisico: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Dalla fine dell'estate lavorò in collaborazione con Savinio alle composizioni per "La musica più profonda che ci sia", che verrà eseguita per la prima volta a Monaco nel gennaio del 1911.
- 1910** In gennaio la famiglia si trasferì a Firenze.
- 1911** Il 14 luglio de Chirico arrivò a Parigi con la madre. Continuò a lavorare ai dipinti di *Piazze d'Italia*.
- 1912** Esposse per la prima volta al Salon d'Automne.
- 1913** Amicizia con Guillaume Apollinaire. Ottenne il primo contratto con il gallerista Paul Guillaume. Mostra al Salon des Indépendants e di nuovo nel Salon d'Automne.
- 1915** Fino al 1918 servizio militare a Ferrara. Nacquero gli *Interni Metafisici* nonché le sue opere più famose, come *Il grande metafisico* (1917) e *Le muse inquietanti* (1918). Carlo Carrà finì sotto la sua influenza.
- 1919** Fino al 1925 visse tra Roma, Milano, Firenze e poi nuovamente a Roma. Lavorò come critico d'arte e saggista per diversi giornali e riviste italiane come *VALORI PLASTICI*. Alla fase di opere neoclassiche (1920-1922) seguì il periodo neoromantico sotto la rinnovata influenza di Böcklin.
- 1924** E' di quest'anno un importante viaggio a Parigi in occasione della rappresentazione de *La Giara* di Luigi Pirandello sotto la regia di Alfredo Casella, per la quale creò i costumi e le decorazioni sceniche. Fu presente al momento della fondazione della rivista *LA REVOLUTION SURREALISTE* di André Breton e dei suoi amici.
- 1925** A maggio, durante le prove per *La morte di Niobe* di Savinio, de Chirico conobbe la sua prima moglie, l'attrice Raissa Gurievich, la quale più tardi diventerà famosa in Italia come archeologa.
- 1925** Trasferimento a Parigi: Nacquero la serie archeologica e i dipinti dei cavalli; rottura con i surrealisti.
- 1928** Boris Ternoletz pubblicò a Milano la monografia *Giorgio de Chirico*.

- 1929** Fine dicembre a Parigi venne pubblicato il romanzo *Hebdomeros – Le peintre et son génie chez l'écrivain*.
- 1930** Vengono pubblicate le illustrazioni dei *Calligrammes* di Apollinaire.
- 1931** A Parigi conobbe la sua seconda moglie, l'emigrata bielorusa Isabella Pakzwer. Con lei si trasferì in Italia nel 1932.
- 1934** Fino al 1936 visse di nuovo a Parigi. E' da collocare in questo periodo la nascita della serie di dipinti dei *Bagni misteriosi*, i cui stessi motivi vennero utilizzati nella cartella di grafiche per la *Mythologie* di Jean Cocteau.
- 1936** Fino agli inizi del 1938 visse a New York. Lavorò come illustratore per riviste come *VOGUE* e fornì bozzetti per lavori d'artigianato.
- 1938** Dopo il ritorno dall'America ed un soggiorno di alcuni mesi a Parigi, alla fine del 1939 si stabilì a Milano. Iniziò in questo momento il periodo barocco, che dominerà la sua produzione fino ai tardi anni Sessanta. Al contempo nacquero sempre più spesso copie e citazioni di dipinti metafisici, che continuò a produrre fino alla fine della sua vita su incarico dei galleristi o su richiesta dei clienti.
- 1941** Su richiesta dell'amico Raffaele Carrieri illustrò l'*Apocalisse*. Lavorò come critico d'arte e saggista per diversi giornali italiani.
- 1944** Trasferimento da Firenze a Roma, dove dal 1947 fino alla fine della sua vita risiedette in Piazza di Spagna 31.
- 1945** Insieme a Isabella Far pubblicò la *Commedia dell'arte moderna*, una raccolta di testi già pubblicati tra il 1918 e il 1944. In contemporanea venne pubblicata a Roma l'autobiografia *Memorie della mia vita*.
- 1948** La Biennale di Venezia ospitò la mostra straordinaria *Arte metafisica*. Dalla fine degli anni Quaranta iniziò a presentarsi il problema dei falsi. Negli anni Quaranta e Cinquanta creò le scenografie e i costumi per diverse produzioni di teatro e opera a Milano, Roma e Firenze.
- 1952** Savino morì il 5 maggio a Roma. Da allora de Chirico portò sempre in sua memoria una cravatta nera.
- 1955** James Thrall Soby pubblicò a New York la monografia *Giorgio de Chirico* che rimase per diversi decenni il testo di riferimento fondamentale.
- 1962** Venne pubblicata la nuova edizione ampliata e rivista di *Memorie della mia vita*. Alla fine degli anni Sessanta nasce la produzione neo-metafisica.
- 1969** Venne pubblicato l'indice delle opere grafiche a cura di Alfonso Ciranna. De Chirico iniziò il lavoro al *Catalogo Generale* assieme al gallerista Claudio Bruni. Fino al 1983 vennero pubblicati otto dei dodici-quindici volumi previsti.
- 1970** Sotto la direzione di Wieland Schmied venne allestita la prima retrospettiva dedicata a de Chirico, che venne presentata in estate a Milano e Hannover. In quest'occasione de Chirico fece un viaggio in Germania.
- 1972** Viaggio a New York in occasione della mostra *De Chirico by de Chirico*.
- 1973** Viaggio ad Atene in occasione della rappresentazione di *Orfeo ed Euridice*, per la quale creò la scenografia e i costumi.
- 1974** De Chirico diventò socio della *Académie des Beaux Arts* di Parigi.
- 1978** Il 20 novembre de Chirico morì a Roma. La sua tomba si trova nella Cappella della Pietà nella Chiesa S. Francesco a Ripa Grande a Trastevere. La pietra tombale reca la seguente epigrafe: "Giorgio de Chirico / Pictor optimus / A 1888 – Ω 1978".

Nota di G. Campaiola

Negli Archivi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico esiste una riproduzione fotografica del disegno preparatorio per *“La récompense du dévin”* (cat. pag.26-2/a) sul cui retro compare una firma autografa dell'artista accompagnata dalla dicitura “falso”.

A seguito di studi documentari e stilistici, il curatore dell'esposizione ritiene che il disegno sia autentico.

*Studio d'Arte  
Campaicola*

00198 ROMA Via Nicola Persone, 12

*Museo Nazionale Archeologico  
Rocca Albornoz*

01100 FERRO