



STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande
movimento artistico italiano
www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno VI nn. 11-12
1 gennaio - 31 dicembre 2019

*g. de Chirico
1917*



ISSN 2385-0779

Proprietario

Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione

Paolo Baldacci e Gerd Roos

Consiglio scientifico

Paolo Baldacci

Flavio Fergonzi

Paola Italia

Fernando Mazzocca

Maria Grazia Messina

Mattia Patti

Jürgen Pech

Gerd Roos

Federica Rovati

Dieter Schwarz

Antonio Vastano

Coordinamento editoriale

Emiliana Biondi

Redazione

Emiliana Biondi

Maria Rita Mastropaolo

Progetto grafico e copertina

Marco Strina

Impaginazione

Maria Rita Mastropaolo

Segreteria

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

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

F +39 02 89051554

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

- 5 **Gerd Roos**
Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912: “*La lassitude de l’infini*” oder “*La Solitude*”? Eine Hypothese
- 15 **Paolo Baldacci**
Note dechirichiane 1. I primi rapporti commerciali tra Giorgio de Chirico e Paul Guillaume
- 24 **Paolo Baldacci**
Note dechirichiane 2. Il trasferimento di de Chirico a Montparnasse
- 27 **Paolo Baldacci**
Note dechirichiane 3. Quando e come si sono incontrati Apollinaire e de Chirico?
- 37 **Nicol Maria Mocchi**
“Negroe Art the Power of Revelation”. La conferenza di Savinio per la Galleria “291” di New York, autunno 1914
- 63 **Adello Vanni**
Tredici mosse per comprendere *Le muse inquietanti* di Giorgio de Chirico
- 75 **Anne Greeley**
From Apollinaire to ‘Tarsiwald’: On the Early Provenance of Giorgio de Chirico’s *The Enigma of a Day*
- 82 **Caterina Caputo**
Londra 1949: la mostra *The Early Chirico* alla London Gallery
- 91 **Tavola di conguaglio tra il *Catalogo Ragionato* e Baldacci 1997**

Avvertenza

Dallo scorso anno 2019 è in via di pubblicazione, in edizione italiana e inglese, il *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Allemandi editore, Torino, e Archivio dell'arte metafisica, Milano. Si tratta di un lavoro destinato a sostituire completamente, per quanto riguarda il periodo 1908-1919, la vecchia monografia di Paolo Baldacci del 1997 (*De Chirico - 1888-1919. La metafisica*, Leonardo editore, Milano, poi Electa, Milano), che è stata fino

ad oggi, con le sue edizioni in francese e in inglese, il punto di riferimento internazionalmente adottato per la numerazione delle opere metafisiche. Poiché del *Catalogo Ragionato* sono usciti finora due fascicoli e l'uscita del terzo è prevista in autunno, si ritiene cosa utile dare, alle fine di questo numero doppio di "Studi OnLine", una tavola di conguaglio tra le due pubblicazioni avvertendo che la numerazione delle opere e delle pagine è identica nelle edizioni italiana e inglese.

Wie lautet der Titel eines Hauptwerkes von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1912: “*La lassitude de l’infini*” oder “*La solitude*”? Eine Hypothese

Im Oktober 1913 veranstaltete Giorgio de Chirico in Paris eine ambitionierte Ausstellung, für die er in der Rue Notre-Dame-des-Champs 115 ein großes Atelier gemietet hatte. Dort präsentierte er mit etwa dreißig Gemälden nahezu sein gesamtes Oeuvre, das zwischen Herbst 1909 und Herbst 1913 entstanden war. In seiner Rezension für die Tageszeitung *L’INTRANSIGEANT* vom 9. Oktober verwendete Guillaume Apollinaire nicht nur zum ersten Male das Adjektiv “metaphysisch” als Spezifikum jener Kunst, sondern überlieferte auch einige bis heute rätselhaft bleibende Bildtitel:

Les sensations très aiguës et très modernes de M. de Chirico prennent d’ordinaire une forme architecturale. Ce sont des gares ornées d’une horloge, des tours, des statues, de grandes places désertes; à l’horizon passent des trains de chemins de fer. Voici quelques titres singuliers pour ces peintures étrangement métaphysiques: *l’Enigme de l’oracle, la Tristesse du départ, l’Enigme de l’heure, la Solitude, et le Sifflement de la locomotive*¹.

Auch mit dem Kritiker der Tageszeitung *LA LIBERTÉ* führte de Chirico anlässlich dieser Schau ein längeres Gespräch. Tat-

sächlich griff Etienne Charles am 5. Oktober in seiner wortreichen Annäherung an die neuartigen Bildwelten viele psychologisch-philosophische Schlüsselbegriffe des metaphysischen Vokabulars auf. Dabei verdichtete sich für ihn das Charakteristische dieser Kunst ebenfalls in den ungewöhnlichen Bildtiteln:

Il se dégage de ces compositions une impression de solitude, d’abandon, de tristesse, d’incertitude, d’appréhension, de mystère, de secret, d’inquiétude, telle qu’on éprouve à les considérer un malaise indéfinissable, fait d’anxiété, d’angoisse et de l’horrible, de l’atroce peur de l’inconnu. Et les titres eux-mêmes augmentent cette impression et cette sensation: *La Solitude, Méditation, La Lassitude d’un Après-Midi, La Mélancolie d’une belle journée, L’Enigme de l’Arrivée, La Tristesse du Départ, Le Départ, L’Enigme de l’Heure*, etc.².

Dass alle diese Bezeichnungen von de Chirico selbst stammen, steht außer Frage³ - aber welche Bilder hat er seinerzeit damit benannt? Die Identifizierung von Werken der *pittura metafisica*, deren evokative Titel in Katalogen oder Rezensionen überliefert sind, ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Einerseits

* Für die kritische Durchsicht des Manuskripts danke ich Paolo Baldacci und Martin Weidlich [Redazione a cura dell’autore].

1. Guillaume Apollinaire, “G. de Chirico - Pierre Brumé”, in: *L’INTRANSIGEANT*, Paris, Année 33, N° 12139, 9 Octobre 1913, S. 3.

2. Etienne Charles, “Notes d’Art”, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48e Année, N° 17380, Dimanche 5 Octobre 1913, S. 2. Zu Etienne Charles als Kritiker von de Chirico vgl. Anhang I.

3. Für Bildtitel, die bis Herbst 1913 dokumentiert sind, stellt sich die Frage nach möglicherweise anderen Urhebern - Guillaume Apollinaire oder Paul Guillaume, André Breton oder Louis Aragon? - noch nicht.

für ihre Interpretation, andererseits für die Erarbeitung einer konsistenten Werkchronologie⁴.

Drei der von Guillaume Apollinaire und Etienne Charles im Oktober 1913 aufgelisteten Bezeichnungen beziehen sich offensichtlich auf Gemälde, die noch heute unter den gleichen Titeln geführt werden: *L'énigme de l'oracle* [Baldacci 10], *L'énigme de l'heure* [Baldacci 12] und *La mélancolie d'une belle journée* [Baldacci 29]. *L'énigme de l'arrivée* dürfte hingegen der ursprüngliche Titel desjenigen Gemäldes sein, das de Chirico ab dem 15. November 1913 - also nur wenige Tage nach der Schließung seiner Einzelausstellung - im Salon d'Automne als *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* [Baldacci 17] präsentiert hat. Mit der verkürzten Bezeichnung *Méditation* wiederum wird entweder *La méditation matinale* [Baldacci 15] oder *La méditation automnale* [Baldacci 16] gemeint sein.

Die fünf mit *La Lassitude d'un Après-Midi*, *Le Sifflement de la locomotive* und *La Tristesse du départ* sowie mit *Le Départ* und *La Solitude* bezeichneten Werke konnten indes noch nicht identifiziert werden. Dies liegt auch daran, dass eine zentrale Frage nicht zu klären ist: Sind die besagten Gemälde verschollen, gar zerstört, oder werden sie heute nur unter anderen Titeln geführt?

Paolo Baldacci glaubte in seiner grundlegenden Monographie von 1997, *Solitude* mit einem Gemälde vom Herbst 1912 identifizieren zu können, das über Jahrzehnte hinweg als *Melanconia* bezeichnet worden war⁵. Nach heutigem Stand der Kenntnisse lässt sich in diesem Fall hingegen die folgende These aufstellen: *La solitude* ist der ursprüngliche Titel des seit über acht Jahrzehnten als *La lassitude de l'infini* geführten Gemäldes vom Frühjahr 1912. Zur Erläuterung ist es notwendig, die Geschichte der Bezeichnungen von zwei Gemälden zu skizzieren, nämlich des Originals (fig. 1) und seiner Replik (fig. 2).

Obwohl bereits 1912 entstanden, fristete die Urfassung jahrzehntelang ein Schattendasein in Paris, im Depot des am 1.

Oktober 1934 verstorbenen Kunsthändlers Paul Guillaume. Tatsächlich stammt die früheste Abbildung erst aus dem November 1940. In *THE ART NEWS* ließ sie die Kritikerin Jeanette Lowe als "*The lassitude of the infinite*, 1913"⁶ reproduzieren: Es war eines der Exponate der aktuellen *De Chirico*-Ausstellung in der *Pierre Matisse Gallery* in New York⁷. Im folgenden Jahr erlangte das Werk größere Publizität durch seine Abbildung in der *Story of Modern Art* von Sheldon Cheney, diesmal als "*Infinite Languor*, 1913"⁸. Beide Male sind die Photographien des Werkes dem Kunsthändler Pierre Matisse zu verdanken, auf den auch die irrtümliche Datierung zurückgeht. Dieser hatte das Bild - zusammen mit acht weiteren *De Chiricos* - im September 1935 von der Witwe Guillaumes in Kommission genommen und dann am 11. Dezember für \$ 150 gekauft. In der ersten, undatierten Werkliste der Witwe figurierte es als "*N° 1009 - Place de ville - 2.000 [Franc]*", in ihrer zweiten, ebenfalls undatierten Aufstellung mutierte es zu "*N° 1009 - La lassitude de l'infini - 3.500 [Franc]*"⁹.

Paul Guillaume wiederum dürfte das Bild wohl 1914 oder 1915 direkt vom Künstler erworben haben. 1922 stellte er in seiner umfangreichen *De Chirico*-Schau ein Gemälde mit dem lapidaren Titel "*La lassitude*"¹⁰ aus. Es ist ungeklärt, ob es sich dabei nur um eine Verkürzung von "*La lassitude de l'infini*" handelte, oder ob der Zusatz *à la Leopardi* tatsächlich erst später erfolgte. Es käme allerdings auch eine Alternative in Betracht: Könnte die 1922 gewählte Kurzbezeichnung nicht auf jenes Gemälde zu beziehen sein, das Etienne Charles 1913 als "*La Lassitude d'un Après-Midi*" aufgeführt hatte und das bislang nicht identifiziert worden ist?

Matisse verwendete jedenfalls stets die Bezeichnung und die Datierung "*La lassitude de l'infini*, 1913", sowohl im Katalog seiner *De Chirico*-Ausstellung vom November 1935¹¹ als auch in seinem Inventar unter der Nummer 398¹². Dieser Titel wurde schließlich 1941 von James Thrall Soby in der grundlegenden

4. Die facettenreiche Problematik der Titelgebung und der Identität der betreffenden Werke wird in der De Chirico-Forschung immer wieder diskutiert; als jüngste Beiträge vgl. Paolo Baldacci, "*Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni*", in: *STUDI ONLINE*, Milano, Anno I, N° 1, 1 gennaio - 30 giugno 2014, S. 1-8; hier S. 7; sowie Anne Greeley, "*Reconsidering Giorgio de Chirico's early exhibition history: 'The red tower' and 'The enigma of a day'*", in: *BURLINGTON MAGAZINE*, London, Volume CLIX, N° 1375, October 2017, S. 807-811. Als Ergänzung vgl. Gerd Roos, "*Wie lautet der Titel eines Hauptwerks von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1914: 'L'énigme d'une journée' oder 'L'énigme d'une joie'? Eine Hypothese*", in: *STUDI ONLINE*, Milano, Anno IV, N° 7-8, 1 gennaio - 31 dicembre 2017, S. 57-62.

5. Vgl. Paolo Baldacci: *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*. Leonardo Arte, Milano 1997, S. 197 bzw. S. 137, ad N° 21: *Solitude (Melanconia)*, 1912.

6. [Jeanette], [Lowe], "*De Chirico's Melancholy Decade*", in: *THE ART NEWS*, New York, N° 39, 2 November 1940, S. 12.

7. Vgl. New York: *Giorgio de Chirico. Exhibition of Early Paintings*. [Catalogue], Pierre Matisse Gallery, October 22 - November 23, 1940; Katalognummer 3: *The lassitude of the infinite*, 1913.

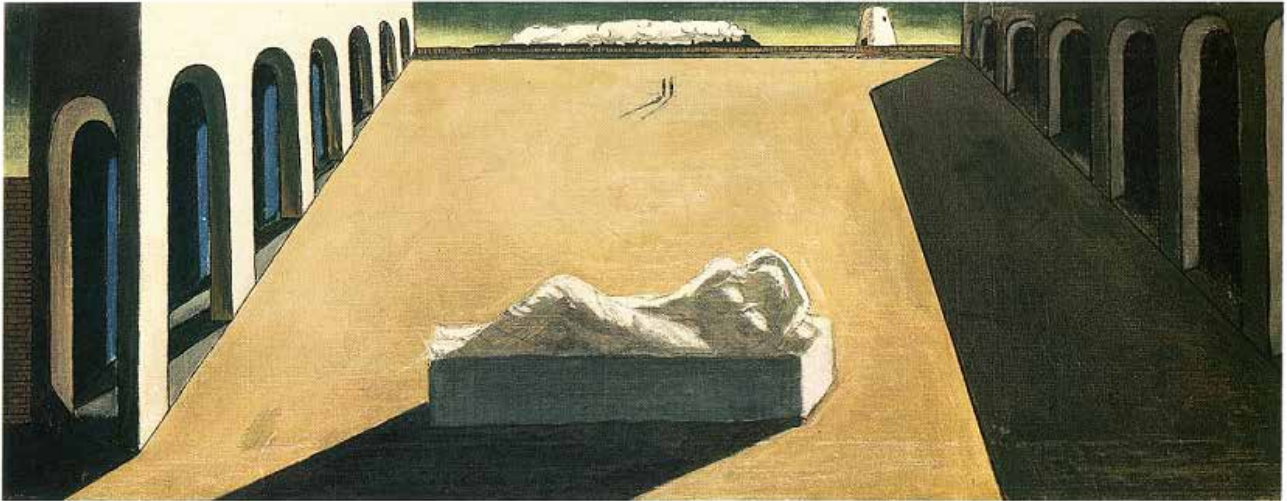
8. Vgl. Sheldon Cheney: *The Story of Modern Art*. The Viking Press, New York 1941, S. 515.

9. *Pierre Matisse Archive*, New York, Box 94, Folder 3; ich danke Tobias Garst für seinen Hinweis. Von dem (posthumer?) Inventar, auf das sich die laufende Nummer 1009 offensichtlich bezieht, fehlt jede Spur.

10. Vgl. Paris: *G. de Chirico*. [Catalogue. Préface par André Breton]. Galerie Paul Guillaume, 21 Mars - 1^{er} Avril 1922; Katalognummer 5.

11. Vgl. New York: *Giorgio de Chirico. 1908 - 1918*. [Catalogue. Text by Giorgio de Chirico]. Pierre Matisse Gallery, November 19 - December 21, 1935; Katalognummer 7.

12. *Pierre Matisse Archive*, New York, Box 172, Folder 2; ich danke Caterina Caputo für ihren Hinweis.



1



2

1. De Chirico, *La solitudine* (*La lassitude de l'infini*), 1912, Öl auf Leinwand, 44 x 112 cm, Privatsammlung

2. De Chirico, *La solitudine*, zwischen Anfang 1934 und Mitte 1936, Öl auf Leinwand, 31,8 x 54,6 cm, Oberlin / Ohio, Allen Memorial Art Museum

Monographie *The Early Chirico* kanonisiert - ebenso wie im Übrigen auch die korrekte Datierung des Gemäldes auf 1912¹³. Halten wir fest: Vor 1935 scheint unser Bild - wenn überhaupt - nur ein einziges Mal dokumentiert zu sein, und zwar 1922 mit der fast schon banalen, im besten Fall deskriptiv zu deutenden Bezeichnung "La lassitude". In der Kurzform gehört der Ausdruck indes nicht zum metaphysischen Vokabular von de Chirico, sondern seine Verwendung als Titel ist fraglos Paul Guillaume zuzuschreiben.

Die Geschichte dieser Arbeit kreuzt sich Mitte der 30er Jahre mit derjenigen eines zweiten Bildes. Sucht man in de Chiricos Oeuvre nach einem Gemälde mit der tatsächlich seltenen Bezeichnung "(La) Solitude", so findet man als frühestes Zeugnis - nach der Nennung durch Apollinaire und Charles - den Kata-

log seiner Einzelschau von 1935 in Prag. Als Nummer 26 figuriert darin ein Bild namens "Samota, 1914"¹⁴. Der tschechische Titel lässt sich ins Französische mit *solitude* übersetzen. Um welches Werk aber handelte es sich?

Zur Vernissage in der *Umelecké Besedy*, dem renommierten Künstlerverein, war de Chirico Mitte April 1935 eigens von Paris nach Prag gereist. Dort zeigte er gut 30 Gemälde aus seinem Besitz, von denen viele erst in den letzten Monaten entstanden waren. Dazu zählte ein gewichtiger Block von Repliken und Varianten metaphysischer Motive, also von inzwischen hochgeschätzten Inventionen der 10er Jahre. Diese Werkgruppe umfasste nicht weniger als zehn atelierfrische Gemälde, die de Chirico im Katalog allerdings ausnahmslos auf 1914, 1915 oder 1916 rückdatiert hat¹⁵. Etwa die Hälfte kann heute identi-

13. Vgl. James Thrall Soby: *The Early Chirico*. Dodd, Mead & Company, New York 1941, plate 7: *Lassitude of the Infinite*, 1912.

14. Vgl. Praha: *Giorgio de Chirico. Vistava obrazu a kreseb*. [Katalog. Predmluva Giorgio de Chirico a Miloslav Hégr]. Alcova sin Umelecké Besedy, 15. Dubna - 5. Května 1935; Katalognummer 26.

15. Zwar hatte de Chirico bereits in den 20er Jahren eine Reihe solcher Repliken und Varianten gemalt, aber erst ab 1933 ging er systematisch dazu über, diese auch rückzudatieren; zu den Anfängen dieser Praxis vgl. Gerd Roos, "Un ensemble

complet de mon développement artistique.' Die Ausstellung von Giorgio de Chirico im Kunsthaus von 1933" in: Winterthur: *Giorgio de Chirico - Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*. [Katalog, hrsg. von Gerd Roos und Dieter Schwarz]. Richter Verlag, Düsseldorf. Kunstmuseum Winterthur, 23. August - 23. November 2008, S. 149-184. Als Überblick zu den - meist rückdatierten - Repliken und Varianten metaphysischer Bildinventionen, die de Chirico in den 30er und frühen 40er Jahren angefertigt hat, vgl. Maurizio Fagiolo dell'Arco: *De Chirico. Gli anni Trenta*. Skira editore, Milano 1995, S. 109-112, sowie insbesondere S. 317-338.

fiziert werden¹⁶. Die Nummer 20, *Hektor a Andromacha* (fig. 3) ist zum Beispiel eine modifizierte Replik von *Ettore e Andromaca* von 1917 (fig. 4), die Nummer 9, *Podzimmi odpoledne* (fig. 5), eine modifizierte Replik von *Les plaisirs du poète* von 1912 (fig. 6). Sollte es sich auch bei *Samota*, um eine derartige Replik gehandelt haben?

Die 1935 in Prag unverkauft gebliebenen Bilder ließ de Chirico wieder zurück nach Paris spedieren, um einige davon auf dem dortigen Kunstmarkt zu veräußern. In der Galerie Bonaparte kaufte Pierre Matisse am 17. Juni 1936 für FF 800 bzw. umgerechnet \$ 52,80 ein Werk, das er unter der Nummer 439 mit dem Titel "*La Solitude*" inventarisierte. Dass es sich dabei um die ein Jahr zuvor in Prag ausgestellte *Samota* handelte, ist mehr als plausibel, auch wenn ein definitiver Beweis noch aussteht.

Nur wenig später, im Februar 1937, stellte Matisse seinem Kollegen Robert Mullen eine Reihe von Gemälden moderner Künstler zur Verfügung. Mullen leitete die Stanley Rose Galleries in Hollywood und eröffnete dort am 11. März die Ausstellung "Modern French Painting", in der laut Katalog folgende drei Bilder von de Chirico zu sehen waren:

1. *Souvenir of Italy*
2. *The Mad Apollo*
3. *Lassitude of the Infinite*¹⁷

Auf den ersten Blick ist man geneigt, in dieser *Lassitude of the Infinite* das frühe Werk von 1912 zu erkennen, das sich ja noch immer im Eigentum des New Yorker Kunsthandlers befand. Allerdings sah sich Matisse in seinem Brief vom 17. März gegenüber Mullen zu einer substantiellen Präzisierung genötigt:

Chirico No. 1-3. Belong to the second romantic period of the artist's work and should be dated 1920¹⁸

Mit anderen Worten: Bei allen drei Werken handelte es sich nicht um frühe metaphysische Gemälde aus den 10er Jahren, sondern um spätere Wiederholungen. Mehr als bemerkenswert ist somit die Tatsache, dass Matisse in unserem Fall den seinerzeit gängigen Titel des Originals für die Replik okkupiert hat!

In Hollywood ist die Replik 1937 zum Preis von \$ 500 angeboten worden, blieb aber ebenso wie die beiden anderen *De Chiricos* unverkauft und wurde an Matisse restituiert. Laut Inventar der *Pierre Matisse Gallery* konnte sie erst am 6. März 1944 für gerade einmal \$ 100 an den Sammler Charles E. Roseman, Jr., aus Cleveland veräußert werden. Nach dessen Tod am 23. Februar 1953 ging das Werk in das Eigentum seiner Witwe über, die es später an den Kunsthändler Victor David Sparks in New York weiterreichte. Dieser wiederum verkaufte es als "*La Solitudine*" (*Solitude*) am 23. Juni 1963 für \$ 3.600 an Richard M. Hunt aus Cambridge. 1988 schenkten er und seine Ehefrau das Bild zu Ehren ihrer Eltern dem *Allen Memorial Art Museum* in Oberlin. Dort wird das Werk auf "circa 1915" datiert und unter der italienischen Bezeichnung *La Solitudine* geführt¹⁹.

Die Rekonstruktion der trotz mancher Lücken schlüssigen Provenienz des Gemäldes basiert allein auf schriftlichen Quellen²⁰. Die Geschichte führt von Oberlin über New York zurück nach Paris, ja wahrscheinlich sogar weiter bis nach Prag. Ikonographisch betrachtet ist die Pointe unübersehbar: *La Solitudine* eine getreue, wenngleich stark vereinfachte und im Format verkleinerte Wiederholung des bis heute als *La lassitude de l'infini* geführten Gemäldes von 1912. Aus stilistischen Gründen kann die Replik allerdings weder in den 10er noch in den 20er, sondern erst gegen Mitte der 30er Jahre gemalt worden sein.

Was bedeutet dies alles nun bezüglich der eingangs aufgeworfenen Problematik? Also hinsichtlich der Identifizierung jenes Exponats der Einzelschau vom Oktober 1913, dessen Titel Apollinaire und Charles mit "*La Solitude*" angegeben haben? Die Hypothese lautet wie folgt: Um 1935 fertigte de Chirico die zweite Fassung jenes Gemäldes von 1912 an, für das Paul Guillaume vermutlich den Titel *La lassitude*, möglicherweise auch *La Lassitude de l'infini* geprägt hatte. Bei seiner Arbeit erinnerte sich der Maler an dessen ursprüngliche Benennung und bezeichnete die ikonographisch identische Replik mit dem gleichen Titel, den er selbst über 20 Jahre zuvor dem Original gegeben hatte: *La Solitude*.

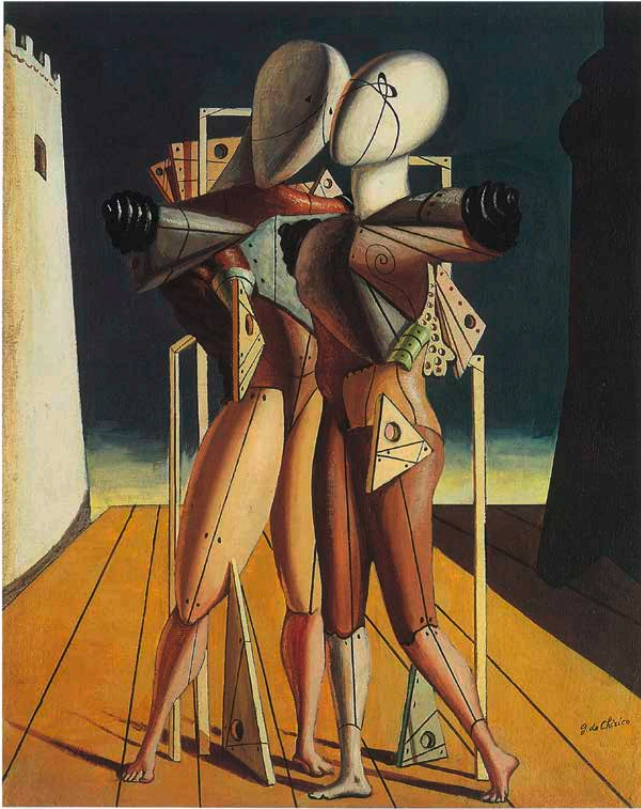
16. Zu dem als Nr. 27, "*Pomnik veľkému muzi, 1914*", gelisteten Werk vgl. Annette Schlagenhauff Robinson, "*Giorgio de Chirico in the 1930s: the case of a hidden female nude*", in: *THE BURLINGTON MAGAZINE*, London, Volume CLVII, June 2015, S. 402-406.

17. Vgl. Hollywood: *Modern French Painting*. [Dépliant], Stanley Rose Galleries, March, 11 - April (?) 1937.

18. Zur Dokumentation dieser Ausstellung vgl. Caterina Caputo, *Hollywood 1937: Pierre Matisse e le opere di Giorgio de Chirico inviate alla Stanley Rose Gallery*, in: *STUDI ONLINE*, Milano, Anno VII, N° 13, 1 gennaio - 30 giugno 2020.

19. Für den internen Gebrauch hat das Museum eine sorgfältige Dokumentation der Provenienz des Werkes seit 1944 erstellt, der ich gefolgt bin, ohne aus Platzgründen die einzelnen Quellen nachweisen zu können. Für die Mitteilung dieser Materialien danke ich Andrea Gyorody, Kuratorin für moderne Kunst am AMAM.

20. Die Leinwand wurde vor Jahren doubliert und der alte Keilrahmen durch einen neuen ersetzt, ohne dass eine Dokumentation der potentiellen Etiketten, Stempel oder Inschriften angefertigt worden zu sein scheint.



3



4



5



6

3. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, Ende 1934-Anfang 1935, Öl auf Leinwand, 92,5 x 66 cm, Privatsammlung
4. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1917, Öl auf Leinwand, 90 x 60 cm, Sion, Fondation Mattioli-Rossi
5. De Chirico, *L'après-midi d'automne*, Ende 1934-Anfang 1935, Öl auf Leinwand, 48 x 69,5 cm, Privatsammlung
6. De Chirico, *Les plaisirs du poète*, 1912, Öl auf Leinwand, 69,5 x 86,3 cm, Basel, Privatsammlung

Anhang: Etienne Charles als Kritiker von Giorgio de Chirico

Etienne Charles scheint der einzige Kritiker im Paris der Vorkriegsjahre gewesen zu sein, der die fünf bedeutsamsten öffentlichen Auftritte von de Chirico zwischen 1912 und 1914 kommentierend begleitet hat: die Beteiligungen an den beiden *Salons d'Automne* von 1912 und 1913, an den beiden *Salons des Indépendants* von 1913 und 1914 sowie die Einzelschau vom Herbst 1913. Trotz dieser Kontinuität spielt sein Name in der Literatur keine Rolle, denn bislang wurden mit ihm nur einige Zeilen verbunden. Tatsächlich hatte nämlich de Chirico, als er im Herbst 1919 zusammen mit Mario Broglio in Rom seine erste Monographie vorbereitete, eine kleine Anthologie zusammengestellt. Zu den *“vari giudizi critici”* über seine Kunst gehörten auch einige Sätze, die er Charles zugeschrieben hat:

Giorgio de Chirico s'est créé un monde poétique où l'élément architectural joue un rôle important. Dans ses tableaux des constructions aux lignes sévères se dressent sous les ciels unis et quasi ténébreux [sic] suggérant des idées de mystère et d'énigme. Les nouvelles écoles semblent l'avoir peu influencé. Il peint toujours des morceaux qui ne doivent rien à personne²¹.

Die Quelle dieses Fragments konnte bislang jedoch nicht ausgemacht werden. Allerdings haben sich fünf weitere, mehr oder weniger ausführliche Bemerkungen aus der Feder von Charles auffinden lassen, die hier im Folgenden vollständig zitiert werden. Zum ihrem besseren Verständnis sind die jeweiligen Kataloge mit den Exponaten von de Chirico ebenfalls aufgeführt worden.

I. Paris: *Salon d'Automne 1912. 10^e Exposition*. [Catalogue]. Grand Palais, 1^{er} Octobre – 8 Novembre 1912.

- 368. *L'énigme de l'oracle* [Baldacci 10]
- 369. *L'énigme d'un Après-Midi d'automne* [Baldacci 11]
- 370. *Portrait de l'artiste par lui-même* [Baldacci 13]

*Etienne Charles, *“Le Salon d'Automne, III”*, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 47^e Année, N° 17019, Mercredi 2 Octobre 1912, S. 3.

Un charme mélancolique se dégage des compositions énigmatiques de M. Giorgio de Chirico [sic], qui semblent vouloir être des visions antiques.

II. Paris: *Société des Artistes Indépendants. 29^e Exposition 1913*. [Catalogue]. Baraquements du Champ-de-Mars, 13 Mars – 30 Avril 1913.

- 627. *La mélancolie du départ* [nicht identifiziert²²]
- 628. *L'énigme de l'heure* [Baldacci 12]
- 629. *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* [Baldacci 17]

*Etienne Charles, *“Le Salon des Indépendants”*, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17184, Mercredi 19 Mars 1913, S. 2.

Je veux mentionner aussi tout particulièrement les paysages d'Egypte de M. Raymond de Fontanes [...]; les paysages italiens de M. Giorgio de Chirico, des architectures aux lignes sobres et graves, qui se dressent sous des ciels unis et quasi ténébreux et suggèrent des idées de mystère et d'énigme; les curieux paysages russes de M. Gaspard; [...].

III. Paris: [Exposition d'œuvres de Giorgio de Chirico]. [Sans catalogue]. L'atelier de l'artiste, Octobre 1913.

*Et [ienne]. Ch [arles], *“Notes d'Art”*, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17380, Dimanche 5 Octobre 1913, S. 2.

M. Giorgio de Chirico. Au dernier Salon d'Automne et au dernier Salon des Indépendants, notre attention fut attirée par des compositions émouvantes et singulières signées d'un nom qui nous était inconnu: Giorgio de Chirico. C'étaient, disions-nous alors, des “architectures aux lignes sobres et graves qui se dressent sous des ciels unis et ténébreux et suggèrent des idées de mystère et d'énigme”. Cette même phrase pourrait définir les toiles que M. Giorgio de Chirico vient de réunir dans son atelier, 115, rue Notre-Dame-des-Champs et qui nous permettront de connaître par quelques exemples typiques l'art original et dramatique par sa conception même, de ce peintre. Cet art s'adresse bien moins aux yeux qu'à l'esprit, à l'imagination et à l'âme. De grandes architectures, des palais, des cloîtres, des tours, dont les lignes générales sont, dans une certaine mesure, inspirées de certains édifices de la Toscane, d'où M. Giorgio de Chirico, se je ne me trompe, est originaire, s'élèvent, droits, sans arêtes, sans incidents,

21. [Giorgio de Chirico / Mario Broglio]: *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia. Con vari giudizi critici*. Edizioni di “Valori Plastici”, Roma, [Octobre 1919], nicht paginiert.

22. Es dürfte sich um das Gemälde handeln, dass Apollinaire und Charles in ihren Rezensionen der Einzelschau de Chiricos vom Herbst 1913 als *“La Tristesse du départ”* aufgelistet haben.

sans détails, qui puissent divertir, amuser, interrompre l'attention. Une lumière pâle, blafarde, une lumière qui est presque toujours de soir, sans chaleur, tombe sur ces architectures qui semblent hors de la réalité et comme mortes. La vie, en effet, est absente, ou, si elle y apparaît, c'est seulement sous la forme de figures douloureuses. De grandes cours vides, de vastes places désertes, des murailles nues ajoutent à cette impression voulue de désolation. Comme on chante dans une opérette, "il va se passer quelque chose!" Il va se passer quelque chose! mais quoi? Que signifie cette canne oubliée contre le pilier d'un cloître? Qu'importe ce train de chemin de fer, ce navire dont on n'aperçoit, par-dessus la muraille, que le haut? l'être aimé, le bonheur ou la vie? Sur quel malheur pleure cette femme debout sur le seuil d'une maison et qui contemple une ville endormie, baignée par une mer sans vagues, par des eaux mortes? Et pourquoi, au milieu des ces espaces vides, où l'on cherche vainement la trace d'une existence, un peu d'animation, un peu de bruit, voit-on ces statues mutilées?

Il se dégage de ces compositions une impression de solitude, d'abandon, de tristesse, d'incertitude, d'appréhension, de mystère, de secret, d'inquiétude, telle qu'on éprouve à les considérer un malaise indéfinissable, fait d'anxiété, d'angoisse et de l'horrible, de l'atroce peur de l'inconnu. Et les titres eux-mêmes augmentent cette impression et cette sensation: *La Solitude, Méditation, La Lassitude d'un Après-Midi, La Mélancolie d'une belle journée, L'Enigme de l'Arrivée, La Tristesse du Départ, Le Départ, L'Enigme de l'Heure*, etc.

Il me semble découvrir en M. Giorgio de Chirico un décorateur qui pourrait composer des architectures émouvantes et des paysages dramatiques pour ces pièces d'un goût très moderne où des poètes pessimistes expriment le dégoût de la vie et la hantise de l'inconnu. - Et. Ch.

IV. Paris: *Salon d'Automne 1913. 11^e Exposition*. [Catalogue]. Grand Palais, 15 Novembre 1913 – 15 Janvier 1914.

- 399. *Portrait de Mme L. Gartzten* [Baldacci 28]
Appartient à l'auteur.
- 400. *La Mélancolie d'une belle journée* [Baldacci 29]
Appartient à M.-D. Calvoceossi.
- 401. *La Tour rouge* [Baldacci 38]
- 402. *Etude* [Baldacci 26]

Außer Katalog: *Aurora* [nicht identifiziert]

*Etienne Charles, "Le Salon d'Automne, 11^e", in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17421, Samedi 15 Novembre 1913, S. 2.

Dans la salle IV bis, qui est vaste, nous distinguerons tout particulièrement les fluides impressions de nature de M. Horton; [...]; les paysages et les figures de M. Giorgio de Chirico, artiste épris de mystère et qui semble vouloir troubler l'imagination et poser des énigmes; les paysages de M. Richard Bloos; [...].

V. Paris: *Société des Artistes Indépendants. 30^e Exposition 1914*. [Catalogue]. Baraquements du Champ-de-Mars, 1 Mars – 30 Avril 1914.

- 682. *La nostalgie de l'infini* [Baldacci 23]
- 683. *Joies et énigmes d'une heure étrange* [Baldacci 30]
- 684. *L'énigme d'une journée* [Baldacci 51]

*Etienne Charles, "Le Salon des Indépendants, 11^e", in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17532, Samedi 7 Mars 1914, S. 3.

Beaucoup de paysages mériteraient d'être signalés et loués, entr'autres les études hollandaises de M. René Debraux [...]; et les paysages - il y en a pour tous les goûts et des manières les plus différentes - de Mmes Suzanne Pichon, Andrée Préville et Caradec, et de MMs. Dupérelle, [...], Hermain, Giorgio de Chirico, Allard L'Olivier, [...].

Anhang II: Giorgio de Chirico - Ausstellungen und Rezensionen 1912-1914

Die bislang umfangreichste Bibliographie zu Giorgio de Chirico wurde 1981 von Nicoletta Cardano und Anna Maria Del Monte vorgelegt. Sie gliedert sich in "Mostré", "Scritti di de Chirico" und "Scritti su de Chirico" und umfasst den Zeitraum von 1912 bis 1981²³.

Dem damaligen Kenntnisstand geschuldet, sind die Einträge für die Jahre 1912-1914 in den "Scritti su de Chirico" allerdings eher spärlich ausgefallen: neben den Katalogen der beiden *Salons d'Automne* von 1912 und 1913 und der beiden *Salons des Indépendants* von 1913 und 1914 werden nahezu ausschließlich Kritiken und Notizen von Guillaume Apollinaire angeführt. Seither haben verschiedene Autoren weitere Rezensionen aufgefunden und veröffentlicht. Durch eigene Recherchen

23. Nicoletta Cardano / Anna Maria Del Monte, "Mostré-Bibliografie", in: Roma: *Giorgio de Chirico 1888-1978*. [Catalogo, a cura di Pia Vivarelli]. De Luca Editore.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 2 gennaio 1982, Volume II, S. 53-124.

ergänzt, soll die hier vorgelegte Bibliographie dazu beitragen, unsere Kenntnisse über das Bild des Künstlers in der damaligen Publizistik zu vertiefen.

Zwei Hinweise zur Lektüre:

Das Kürzel “[Nd]” steht für *name dropping* und meint Rezensionen, die - in der Regel gegen Ende - eine auf die Namen beschränkte Aufzählung von Künstlern enthalten, welche zwar als “bemerkenswert” oder “sehenswert” aufgefallen sind, aus Platzgründen aber nicht ausführlich behandelt werden können.

Die Abkürzung “Ders.” meint den Autor des vorangegangenen Beitrags und soll darüber hinaus anzeigen, dass es sich um einen identischen Nachdruck des gleichen Textes handelt.

I. Paris: *Salon d'Automne 1912. 10^e Exposition*. [Catalogue]. Grand Palais, 1^{er} Octobre – 8 Novembre 1912.

*Louis Vauxcelles, “*Le Salon d'Automne*”, in: *GIL BLAS*, Paris, 34^e Année, N° 13011, 30 Septembre 1912, S. 1-3 [Nd].

*Étienne Charles, “*Le Salon d'Automne, III*”, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 47^e Année, N° 17019, 2 Octobre 1912, S. 3.

*H [orace]. Ayraud-Degeorge, “*Le Salon d'Automne*”, in: *LE RAPPEL*, Paris, 2 Octobre 1912, S. 2.

*Ders., “*Le Salon d'Automne*”, *LE XIX^e SIÈCLE*, Paris, Mercredi 2 Octobre 1912, S. 2.

*Roger Allard, “*Le Salon d'Automne*”, in: *LA CÔTE*, Paris, 3^e Année, N° 243, 18 Octobre 1912, S. 5.

*F [rancis de ?]. M [iomandre?], “*Le mois artistique: Le Salon d'Automne*”, in: *L'ART ET LES ARTISTES*, Paris, 8^e Année, N° 92, Novembre 1912, S. 86-89 [Nd].

II. Paris: *Société des Artistes Indépendants. 29^e Exposition 1913*. [Catalogue]. Baraquements du Champ-de-Mars, 13 Mars – 30 Avril 1913.

*Louis Vauxcelles, “*Le Salon des Indépendants*”, in: *GIL BLAS*, Paris, 35^e Année, N° 13174, 18 Mars 1913, S. 1-2.

*Étienne Charles, “*Le Salon des Indépendants*”, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17184, 19 Mars 1913, S. 2.

*R [oger]. M [arx], “*Le Vernissage du Salon des Indépendants*”, in: *LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ - Supplément de la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, N° 12, 22 Mars 1913, S. 91-94 [Nd].

*[Adolphe] Tabarant, “*Le Salon des Indépendants*”, in: *L'ACTION*. Paris, 11^e Année, N° 3548, 25 Mars 1913, S. 2 [Nd].

*Ders., “*Le Salon des Indépendants*”, in: *PARIS-MIDI*, Paris, 3^e Année, N° 778, 25 Mars 1913, S. 2 [Nd].

*Ders., “*Le Salon des Indépendants*”, in: *LE SIÈCLE*, Paris, 78^e Année, N° 28482, 25 Mars 1913, S. 2 [Nd].

[Roger Allard?], “*Le Salon des Indépendants*”, in: *LA CÔTE*, Paris, 4^e Année, N° 79, 7 Avril 1913, S. 5.

III. Paris: [Exposition d'œuvres de Georgio de Chirico]. [Sans catalogue]. L'atelier de l'artiste, ? - ? Octobre 1913.

*Et [ienne]. Ch [arles]., “*Notes d'Art*”, in: *LA LIBERTÉ*, Paris, 48^e Année, N° 17380, 5 Octobre 1913, S. 2.

*[Adolphe] Tabarant, “*Notes d'Art: Une fresque de Puvis - Pierre Brune, Georgio de Chirico, Charles Vilette*”, in: *L'ACTION*, Paris, 11^e Année, N° 3742, 8 Octobre 1913, S. 3.

*Ders., “*Gazette des Arts: Une fresque de Puvis de Chavannes - Pierre Brune - Georgio de Chirico - Charles Valette*” in: *PARIS-MIDI*, 3^e Année, N° 967, 8 Octobre 1913, S. 2.

*Ders., “*Notes d'Art: Une fresque de Puvis - Pierre Brune, Georgio de Chirico, Charles Vilette*”, in: *LE SIÈCLE*, Paris, 78^e Année, N° 28679, 8 Octobre 1913, S. 3.

*Guillaume Apollinaire, “*G. de Chirico - Pierre Brune*”, in: *L'INTRANSIGEANT*, Paris, 33^e Année, N° 12139, 9 Octobre 1913, S. 3.

“*Expositions à visiter*”, in: *REVUE DES BEAUX-ARTS*, Paris, N° 285, 12 Octobre 1913, S. 3.

*M [aurice]. R [aynal], “*Les Arts: Exposition G. de Chirico*”, in: *GIL BLAS*, Paris, 35^e Année, N° 13387, 16 Octobre 1913, S. 4.

IV. Paris: *Salon d'Automne 1913. 11^e Exposition*. [Catalogue]. Grand Palais, 15 Novembre 1913 – 15 Janvier 1914.

*[Maurice Raynal], “*Les Arts*”, in: *GIL BLAS*, Paris, 35^e Année, N° 13409, 7 Novembre 1913, S. 3.

*Guillaume Apollinaire, “*M. Bérard inaugure le Salon d'Automne. Un coup d'œil d'ensemble sur l'exposition du Grand Palais*”, in: *L'INTRANSIGEANT*, Paris, 33^e Année, N° 12175, 14 Novembre 1913, S. 1 [Nd].

*Roger Allard, “*Le Salon d'Automne*”, in: *LES ÉCRITS FRANÇAIS - Avant-Premier numéro*, Paris, 14 novembre 1913, S. 3-15.

*André Maurel, “*Le Salon d'Automne*”, in: *LA FRANCE*, Paris, 52^e Année, N° 325, 14 Novembre 1913, S. 2.

*Louis Vauxcelles, “*Le Salon d'Automne*”, in: *GIL BLAS - Supplément Gratuit* [8 Seiten mit Illustrationen, undatiert, zwischen 15. und 16. November 1913 der gebundenen Zeitung eingehftet], S. 4.

*Maurice Rays, “*A travers le Salon d'Automne*”, in: *LE RADICAL*, Paris, 33^e Année, 15 Novembre 1913, S. 4.

*[Adolphe] Tabarant, “*Le Salon d'Automne - La peinture*”, in:

- L'ACTION, Paris, 11^e Année, N° 3780, 15 Novembre 1913, S. 1.
- *Ders., "Au Salon d'Automne - La peinture", PARIS-MIDI, Paris, 3^e Année, N° 1014, 15 Novembre 1913, S. 2.
- *Ders., "Le Salon d'Automne - La peinture" in: LE SIÈCLE, Paris, 78^e Année, N° 28716, 15 Novembre 1913, S. 1.
- *Guillaume Apollinaire, "Salon d'Automne", in: LES SOIRÉES DE PARIS, Paris, 2^e Année, N° 8, 15 Novembre 1913, S. 6-10.
- *Etienne Charles, "Le Salon d'Automne, II", in: LA LIBERTÉ, Paris, 48^e Année, N° 17421, Samedi 15 Novembre 1913, S. 2.
- *H [orace]. Ayraud-Degeorge, "Au Salon d'Automne", in: LE RAPPEL, Paris, N° 15981, 16 Novembre 1913, S. 3.
- *Ders., "Au Salon d'Automne", in: LE XIX^e SIÈCLE, Paris, N° 15981, 16 Novembre 1913, S. 3.
- *Guillaume Apollinaire, "Le Salon d'Automne est ouvert au public - Ce que l'on remarque au Grand Palais", in: L'INTRANSIGEANT, Paris, 33^e Année, N° 12177, 16 Novembre 1913, S. 2.
- *C [arlo]. G [aspere] Sarti, "Lettere parigine - Il 'Salon degli scandali'", in: LA TRIBUNA, Roma, 23 novembre 1913, S. 3.
- *Habert, "Le Salon d'Automne - Portraits et tableaux de genre", in: REVUE DES BEAUX-ARTS, Paris, N° 291, 30 Novembre 1913, S. 4.
- *André Salmon, "Le Salon d'Automne", in: MONTJOIE!, Paris, Nos. 11-12, Novembre-Décembre 1913.
- *Roger Allard, "Les arts plastiques: Le Salon d'Automne", in: LES ÉCRITS FRANÇAIS, Paris, 1^{re} Année, N° 1, 5 Décembre 1913, S. 62-68.
- *Eugène Hoffmann, "Au Salon d'Automne - Le paysage", in: REVUE DES BEAUX-ARTS, Paris, N° 294, 21 Décembre 1913, S. 4-5.
- Albert Dauzat: *Le Sentiment de la Nature et son Expression Artistique*. [Bibliothèque de Philosophie Contemporaine]. Librairie Félix Alcan, Paris 1914, S. 148-1949, n. 2.
- V. Paris: *Société des Artistes Indépendants. 30^e Exposition 1914*. [Catalogue]. Baraquements du Champ-de-Mars, 1^{er} Mars – 30 Avril 1914.
- *[Maurice Raynal], "Les Arts: [...] / Informations: [...] - Envois aux Indépendants - [...]", in: GIL BLAS, Paris, 36^e Année, N° 18512, 18 Février 1914, S. 4.
- *Guillaume Apollinaire, "Le Salon des Indépendants - Avant Vernissage", in: L'INTRANSIGEANT, Paris, 34^e Année, N° 12281, 28 Février 1914, S. 1 [Nd].
- *Louis Vauxcelles, "Le Salon des Indépendants", in: GIL BLAS, Paris, 36^e Année, N° 18522, 28 Février 1914, S. 1-2.
- *Francis Carco, "Au Salon des Indépendants", in: L'HOMME LIBRE, Paris, 2^e Année, N° 301, 1^{er} Mars 1914, S. 1-2.
- *[Adolphe]Tabarant, "Le Salon des Indépendants", in: L'ACTION. Paris, 12^e Année, N° 3885, 1^{er} Mars 1914, S. 2 [Nd].
- *Ders., "Gazette des Arts: Le Salon des Indépendants", in: PARIS-MIDI, Paris, 4^e Année, N° 1122, 2 Mars 1914, S. 2 [Nd].
- *Guillaume Apollinaire, "Le Salon des Indépendants - Nouvelle visite aux toiles exposées", in: L'INTRANSIGEANT, Paris, 34^e Année, N° 12284, 3 Mars, S. 2.
- *Lucien Klotz, "Le Salon des Indépendants", in: LA PRESSE, Paris, 81^e Année, Nouvelle Série N° 7902, 4 Mars 1914, S. 2 [Nd].
- *Roger Allard, "La 30^e Exposition des Artistes Indépendants", in: LES ÉCRITS FRANÇAIS - Fascicule Spécial, Paris, 5 Mars 1914, S. 1-15.
- *André Maubel, "Chez les peintres", in: L'HOMME LIBRE, Paris, 2^e Année, N° 303, 5 Mars 1914, S. 1-2.
- *Maurice Rays, "A travers les Salons - La 30^e Exposition des Artistes Indépendants", in: LE RADICAL, Paris, 34^e Année, 6 mars 1914, S. 4.
- *[? ?], "Le Salon des Indépendants", in: LE PETIT CAPORAL, Paris, 39^e Année, N° 64, 6 Mars 1914, S. 3.
- *Etienne Charles, "Le Salon des Indépendants, II", in: LA LIBERTÉ, Paris, 48^e Année, N° 17532, 7 Mars 1914, S. 3 [Nd].
- *Gabriel Domergue, "Les Salons - Les Artistes Indépendants", in: LE SOLEIL, Paris, 41^e Année, N° 71, 12 Mars 1914, S. 3.
- *Ders. "Les Salons - Les Artistes Indépendants", in: LE PETIT CAPORAL, Paris, 39^e Année, N° 70, 12 Mars 1914, S. 3.
- *Paul D'Abbes, "Le Salon des Indépendants", in: LE MONDE ILLUSTRÉ, Paris, 58^e Année, N° 2972, 14 mars 1914, S. 184-185.
- *Guillaume Apollinaire, "Le 30^e Salon des Indépendants", in: LES SOIRÉES DE PARIS, Paris, N° 22, 15 Mars 1914, S. 183-188; hier S. 186.
- Giorgio de Chirico, "Petite Gazette des Arts - Aux Indépendants ['Lettre ouverte']", in: PARIS-MIDI, Paris, 4^e Année, N° 1136, 16 Mars 1914, S. 2.
- *Jean Carré, "Post scriptum au Salon des Indépendants", in: LA VIE, Paris, 3^e Année, N° 8, 21 Mars 1914, S. 285-286.
- *Carl Einstein, "Ausklänge der Hypermoderne auf dem Pariser Salon der Unabhängigen", in: ZEITIM BILD, Wien, 26. März 1914.
- *[N. N.], "El arte excéntrico en Francia", in: LA ACTUALIDAD, Barcelona, Numero 400, 4 abril 1914, nicht paginiert [mit einer Abbildung].
- *Ders. "El salón de los artistas independientes", in: CARAS Y CARETAS, Buenos Aires, Año XVII, Numero 812, 25 abril 1914, S. 37 [mit einer Abbildung].
- *Ders. "El salón de los artistas independientes en Paris", in: VARIADADES, Lima, Numero 328, 13 junio 1914, nicht paginiert [mit einer Abbildung].
- Eugène Hoffmann: *Le livre d'or des peintres exposants*. [Huitième édition]. Paris 1914, S. 454.

VI. Bruxelles: *Exposition d'Œuvres de Sculpture et de Peinture du Salon des Artistes Indépendants de Paris*. [Catalogue]. Galerie Giroux, 16 Mai – 7 Juin 1914.

[N. N.], “*Les Arts - Lettre de Belgique*”, in: *PARIS-JOURNAL*, Paris, 26^e Année, N° 2309, 21 Mai 1914, S. 3 [Nd].

Note dechirichiane 1. I primi rapporti commerciali tra Giorgio de Chirico e Paul Guillaume

Nell'estrema scarsità di notizie che caratterizza la vita e l'attività di Paul Guillaume si sono aperti negli ultimi anni piccoli spiragli che permettono di vedere meglio e in modo più aderente alla realtà dei fatti gli inizi della sua attività di gallerista e i suoi rapporti con de Chirico.

Inizio del rapporto commerciale e apertura della galleria

Le prime domande che dobbiamo porci riguardano l'inizio del rapporto di lavoro di de Chirico con Guillaume, la data di apertura della galleria e le mostre nelle quali de Chirico fu incluso. Molte questioni restano aperte e di non facile soluzione, ma qualche punto fermo si può stabilire.

I primi contatti tra il pittore e il mercante sembrano databili solo per via induttiva in base a due documenti epistolari.

Il primo è una lettera di Giorgio del 12 novembre 1913 all'amico tedesco Fritz Gartz, nella quale gli annunciava: "Ho a che fare con due mercanti che possiedono qui delle gallerie. Uno

di loro farà una grande mostra di quadri miei in primavera"¹.

Il secondo è un'altra lettera inviata dal pittore il 9 ottobre 1915 da Ferrara a Paul Guillaume in cui si legge: "Vous me proposez de continuer les affaires d'après les arrangements pris pour la 2me année; je crois pourtant que je ne pourrais pas vous envoyer plus de 5 ou 6 tableaux, tout au plus, par mois"². Ci troviamo di fronte al curioso caso di un'identificazione incerta – quella di Guillaume col mercante che prometteva di fare una mostra a de Chirico in primavera – che può essere resa plausibile solo da un documento la cui interpretazione è altrettanto incerta.

Tutto dipende infatti dal senso che vogliamo dare al termine "secondo anno", e quindi – implicitamente – anche al "primo anno". Se intendiamo "anno" come un periodo di dodici mesi il cui inizio può essere fissato in qualunque data, possiamo pensare che il 9 ottobre del 1915 stesse per scadere (a fine mese o in novembre) il secondo anno del loro accordo, e perciò il gallerista proponeva di rinnovarlo per un altro periodo di dodici mesi.

1. Sulla lettera e sull'identificazione dei due mercanti si veda Gerd Roos, *Frühling 1914: Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden und das Project einer "Giorgio de Chirico" - Ausstellung in der Galerie Der Sturm zu Berlin*, in "Studi OnLine", anno I, n. 1, 1 gennaio-30 giugno 2014, pp. 17-23. Nell'articolo Roos esprime il parere che il primo dei due sia senz'altro Paul Guillaume, che era in procinto di aprire la sua galleria. Oggi tuttavia non è più convinto di questa identificazione. Per quanto

riguarda il secondo, scrive che si potrebbe pensare a Serge Diaghilev, l'impresario dei Ballets Russes, che una galleria a Parigi non l'aveva, ma aveva un ufficio dal quale gestiva anche i suoi interessi nel campo del mercato artistico.

2. Ora in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 71, n. 35.

Solo in questo caso potremmo concludere che i primi accordi erano stati presi in un periodo tra la seconda metà di ottobre e la seconda metà di novembre del 1913, coerentemente con la data della lettera a Gartz. Avremmo quindi un primo anno che va grosso modo da novembre 1913 a novembre 1914, un secondo anno che scade a novembre del 1915, e così via.

Le cose però non sono così semplici, perché molti indizi ci portano invece a concludere, come vedremo più avanti, che un contratto vero e proprio con de Chirico, con le obbligazioni e le clausole inerenti ad accordi di quel tipo, Paul Guillaume lo abbia stipulato solo diversi mesi dopo, sebbene entro l'arco del 1914. Sembra quindi assodato che quando de Chirico parla, nella lettera da Ferrara, di “accordi presi per il secondo anno”, si debba intendere anno astronomico³ e non un arco di tempo di dodici mesi. Il primo anno è il periodo che si era concluso il 31 dicembre del '14; secondo anno quello che stava per chiudersi alla fine del '15; e terzo quello che si sarebbe aperto nel gennaio del 1916. L'identificazione del mercante che prometteva di fare “una grande mostra” in primavera è quindi poco probabile, a meno che non si voglia dare consistenza alle vanterie di Guillaume, al quale promettere non costava nulla, e alla fideistica ingenuità di de Chirico, che spesso scambiava per realtà cose che non erano ancora avvenute (infatti nessuno dei due “mercanti” ai quali la lettera potrebbe riferirsi aveva una galleria a Parigi, si veda nota 1). Infine, il termine “avere a che fare” [traduzione letterale del tedesco “zu thun haben”] non significa avere un contratto, ma al massimo aver intavolato un discorso che ancora non ha portato ad alcuna conclusione.

Questo non impedisce di pensare che Guillaume abbia all'inizio acquistato alcune opere di de Chirico e solo dopo qualche tempo si sia deciso a impegnarsi. Ma quando questi acquisti siano iniziati e quali opere abbiano riguardato rimane quasi impossibile da stabilire. La mostra personale fatta da de Chirico nel suo studio a partire dal 6 ottobre 1913 potrebbe essere stata per Paul Guillaume la prima occasione per vedere le opere dell'artista, ma un fatto occorso durante il Salon d'Automne, che si svolse quell'anno dal 15 novembre 1913 al 15 gennaio 1914, indica che fino all'apertura del Salon nulla era ancora

successo. In quella mostra infatti de Chirico vendette il suo primo quadro – *La tour rouge* (CR, I, 2, 35), un piccolo dipinto del 1913 oggi alla Barnes Foundation di Philadelphia – a un collezionista di Le Havre di nome Olivier Senn. “Era la prima volta nella mia vita che vendevo un quadro”, ricorda de Chirico nelle *Memorie*⁴, e quando il cliente gli offrì 250 franchi, contro i 400 che egli aveva dichiarato in segreteria come prezzo ufficiale, accettò l'offerta con grande emozione. Ciò significa che fino a quel momento con Paul Guillaume de Chirico non aveva concluso nulla, né vendite⁵ né contratto, perché in genere i mercanti che mettevano un artista sotto contratto lo impegnavano a non vendere quadri direttamente o privatamente. L'unica cosa che possiamo dire è che, “forse”, Paul Guillaume, prevedendo di aprire la galleria in gennaio, acquistò qualche quadro di de Chirico verso la fine del 1913, ma non ne abbiamo nessuna prova.

Oggi sappiamo, da una lettera⁶ di Guillaume al suo mentore Apollinaire, che la galleria al n. 6 di rue de Miromesnil⁷ – “près l'Élysée” come avrebbero indicato pubblicità ed etichette tradendo quel tratto snobistico da parvenu che gli era caratteristico – dovrebbe aver aperto i battenti attorno alla metà di gennaio del 1914 e non in febbraio come si era sempre pensato. Il progetto era in gestazione da alcuni mesi, durante i quali il futuro gallerista regolò i suoi precedenti impegni⁸ e probabilmente si preoccupò di mettere in magazzino, oltre alle “sculture negre” che raccoglieva ormai da tempo, anche alcuni quadri. Scrive infatti Guillaume, il 13 gennaio:

Je crois vous avoir parlé de mon projet de créer un magasin de tableaux modernes – projet d'ailleurs encouragé par vous. Le voici tout près de la réalisation. Je vais ouvrir dans quelques jours ma petite Galerie Rue de Miromesnil, tout près de la Place Beauveau.

Evidentemente, il “près l'Élysée” era riservato solo ai clienti. Ma per quanto la lettera sembri molto chiara riguardo alla data di apertura, anche in questo caso le incertezze non mancano: infatti, fino al 1 aprile del 1914, la vita e l'attività della galleria sono avvolte nel buio. Un buio nel quale tuttavia si può fare un po' di luce.

3. Il suggerimento di riferirmi all'anno astronomico e di non pensare a un periodo determinato di mesi mi viene da Federica Rovati, che ringrazio.

4. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 73.

5. Altrimenti de Chirico non avrebbe rammentato per ben due volte che quella “era la prima volta che qualcuno mi offriva del denaro in cambio di una mia pittura”.

6. Guillaume Apollinaire / Paul Guillaume, *Correspondance 1913-1918*, a cura di Peter Read, Gallimard / Musée de l'Orangerie, Parigi 2016, p. 25, n. 8 (d'ora in avanti Read 2016).

7. Altrettanto frequente, e ugualmente corretta, è la dizione “rue Miromesnil”. La via prendeva il nome dal politico francese del XVIII secolo Armand-Thomas Hue de Miromesnil, guardasigilli di Luigi XVI.

8. Nel novembre 1913, Paul Guillaume lascia un precedente impiego presso il noto decoratore André Groult, cognato di Paul Poiret (Read 2016, n. 5, p. 23 e n. 7, p. 24), e poco prima di aprire la galleria annuncia ad Apollinaire (Read 2016, n. 8, p. 25) di dover rinunciare, contrariamente a quanto gli aveva promesso (Read 2016, n. 5, p. 23), ad occuparsi della raccolta pubblicitaria della nuova serie de “Les Soirées de Paris” di cui il poeta aveva appena rilevato la proprietà e direzione con Hélène d'Ettingen e Sergej Jastreboff.

Il nome della galleria e le prime mostre

Un primo mistero riguarda il titolo delle prime mostre, se mostre si possono chiamare dei semplici accrochages delle opere in magazzino, e il nome stesso della galleria, o meglio il motto di cui si fregiava nelle etichette e nella pubblicità.

Partiamo da un dato di fatto: tutte le etichette conosciute della galleria di rue de Miromesnil, attiva, sembrerebbe, da metà gennaio del 1914 fino alla fine del 1915, quando Guillaume, in gravi difficoltà per le restrizioni imposte dalla guerra, decise di ritirarsi a continuare i suoi affari in un appartamento borghese di Avenue de Villiers, portano in prima posizione la dicitura, in caratteri maiuscoli, PEINTURE NOUVELLE, cui segue, a caratteri più grandi, GALERIE PAUL GUILLAUME, e quindi: 6, RUE DE MIROMESNIL / (Près l'Élysée) / PARIS.

La scritta "Peinture Nouvelle" non indicava il titolo o il soggetto di una mostra, come talvolta si è pensato, ma era il motto programmatico della galleria che, seguendo quasi certamente una suggestione di Apollinaire condivisa da de Chirico, intendeva così distinguersi da tutte le altre che si occupavano d'arte moderna. Quell'aggettivo conteneva infatti, rispetto ai canoni del modernismo tradizionale, una promessa di sorprese e di eccentricità che ricorre non di rado negli scritti d'arte di Apollinaire. La distinzione era tuttavia troppo sottile, e soprattutto sembrava troppo calibrata sull'arte metafisica di de Chirico, come poi su quella di Picabia, per essere capita e mantenuta a lungo. Non figurò infatti né sulla carta intestata della galleria, che aveva al centro la scritta in maiuscolo PAUL GUILLAUME e nelle righe sotto, in caratteri più piccoli, a sinistra: PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE | DES MEILLEURS ARTISTES CONTEMPORAINS, e a destra: 6, RUE DE MIROMESNIL | PRÈS L'ÉLYSÉE | PARIS, né nella pubblicità, nella quale si parlava solo di "Tableaux Modernes".

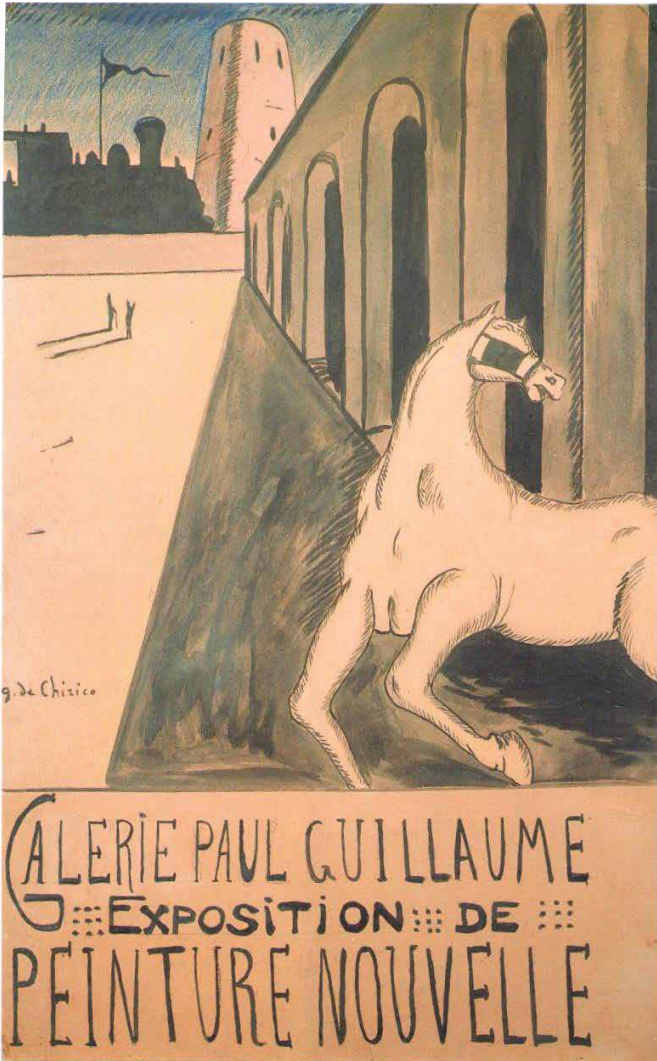
L'equivoco che ha fatto pensare a una mostra nasce dal cartellone (CR, I, 3, 06, di 86 x 51 cm) dipinto da de Chirico per la galleria, nel quale compare la scritta "Exposition de Peinture Nouvelle" (fig. 1). Ma nessuna delle "mostre" di Guillaume ricordate sui giornali dell'epoca recò mai questo titolo, neppure l'esposizione del 1 aprile 1914, la più ambiziosa tra quelle alle-

stite in quei primi mesi da Guillaume. La stessa scritta, senza l'indicazione "exposition de ...", si trova su due cartelloni un po' più piccoli (63 x 47,5 cm), e probabilmente posteriori di qualche mese, dovuti a Madeleine Berly (figg. 4, 5), che infatti non era inclusa nella mostra del 1 aprile. È dunque molto probabile che l'indicazione "exposition de ..." sia frutto di un malinteso di de Chirico sulle reali intenzioni di Guillaume per l'apertura della sua bottega, e che il suo manifesto fosse solo destinato a richiamare attraverso le vetrine l'attenzione sugli accrochages di varie opere proposte dal mercante nei suoi primi mesi di attività.

Una fioca luce su questi primi mesi può essere gettata proprio dal cartellone di de Chirico, che non può essere stilisticamente attribuito al periodo in cui, da maggio del 1914, la galleria sembra prendere un suo ritmo più regolare sia con la pubblicità sia, come possiamo vedere più avanti, con l'esposizione permanente di un piccolo gruppo di artisti che la caratterizzavano e di cui Guillaume possedeva delle opere. La data di esecuzione del manifesto di de Chirico si desume con sufficiente sicurezza da varie considerazioni. Anzitutto, esso si presenta stilisticamente come la diretta prosecuzione di due schizzi sul medesimo tema, il primo dei quali (CR, I, 3, 04), senza titolo e raffigurante solo il cavallo, è tracciato su una busta da lettera con timbro postale del 27 agosto 1913 (fig. 2), mentre il secondo, col titolo autografo *L'énigme du cheval* (CR, I, 3, 05), raffigura, oltre al cavallo nella stessa posizione, un abbozzo di prospettiva col muro, il treno e la torre sul fondo (fig. 3). Se a tutto ciò aggiungiamo che per dipingerlo de Chirico usò il retro di un cartone sul quale già si trovava una tipica composizione di piazza urbana riferibile all'estate o autunno del 1913 (CR, I, 2, 44: *La place mystérieuse*) non possiamo sicuramente datare l'opera oltre i primi giorni di gennaio 1914. La datazione del manifesto, e il malinteso che indusse l'artista a scrivere "Exposition de Peinture Nouvelle"⁹, permettono di collegare la sua esecuzione con l'apertura della galleria e quindi confermerebbero che essa iniziò la sua attività, molto in sordina, poco dopo la metà di gennaio. Non possiamo nemmeno essere sicuri che il manifesto sia stato subito esposto e utilizzato. Forse lo fu solo più tardi quando si aggiunsero anche i manifesti della Berly¹⁰.

9. Non essendo mai documentate mostre con questo titolo, l'errore è impensabile se la galleria fosse stata aperta già da qualche tempo, e nemmeno si può fare l'ipotesi che de Chirico, su richiesta di Guillaume, abbia usato, diversi mesi dopo l'apertura, una composizione già esistente aggiungendovi sotto il riquadro con la scritta. In tal caso infatti la scritta avrebbe dovuto essere quella richiesta dal proprietario, che invece una mostra con quel titolo non l'ha mai fatta. Si tratta quindi di una iniziativa di de Chirico che probabilmente aveva male interpretato i progetti di Guillaume.

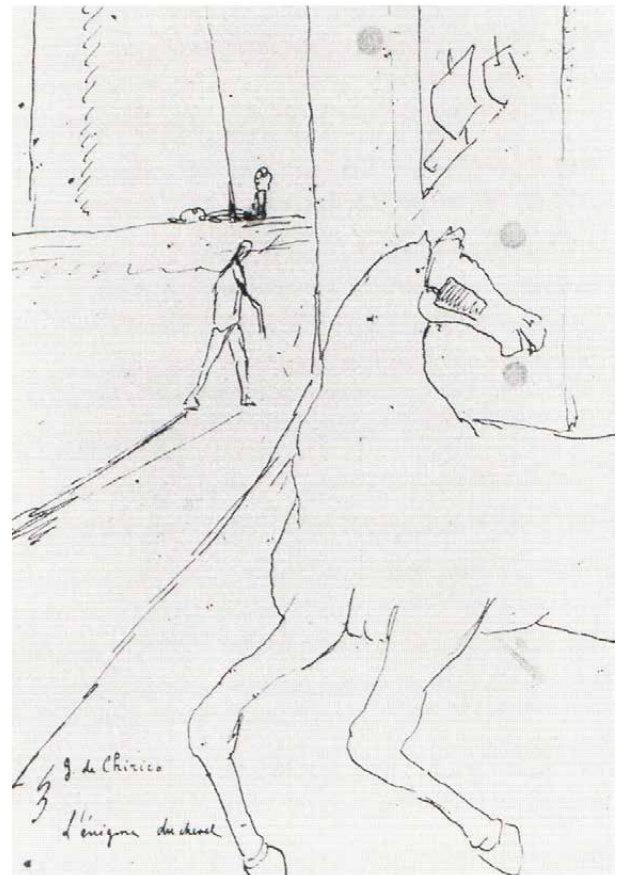
10. Che Apollinaire faccia un ironico accenno, sul "Paris Journal" del 25 maggio, al fatto che de Chirico si sarebbe messo "da qualche tempo" a dipingere insegne sia per le gallerie di quadri sia per le "sages femmes", cioè le levatrici, non influisce sulla datazione dell'opera da me proposta (fine dicembre/inizio gennaio, vedi Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 232) ma piuttosto può fare capire che forse essa fu realmente utilizzata come insegna solo a partire da aprile/maggio.



1

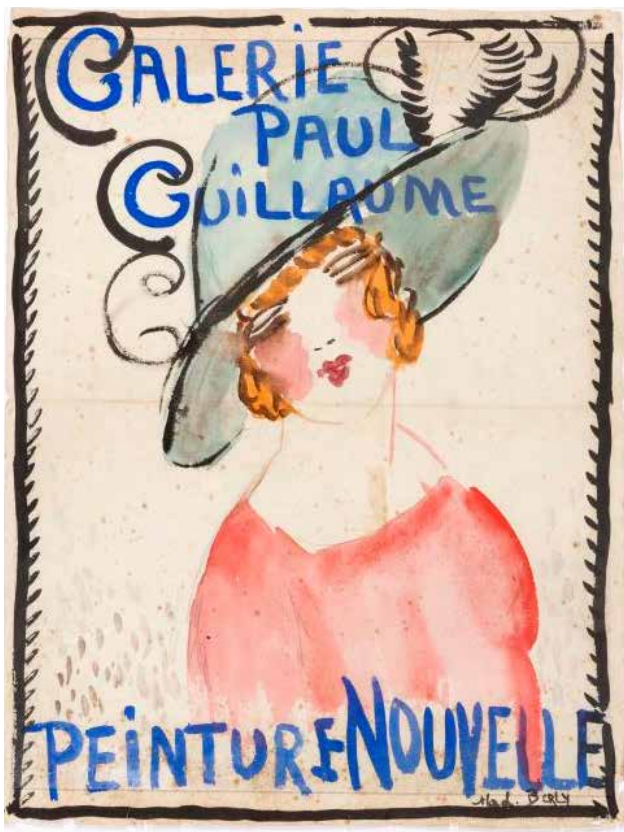


2



3

1. De Chirico, *Manifesto per la Galleria Paul Guillaume*, inizio 1914
2. De Chirico, studio per *L'énigme du cheval*, 1913
3. De Chirico, *L'énigme du cheval*, 1913
4. Madeleine Berly, *Manifesto per la Galleria Paul Guillaume*, 1914
5. Madeleine Berly, *Manifesto per la Galleria Paul Guillaume*, 1914

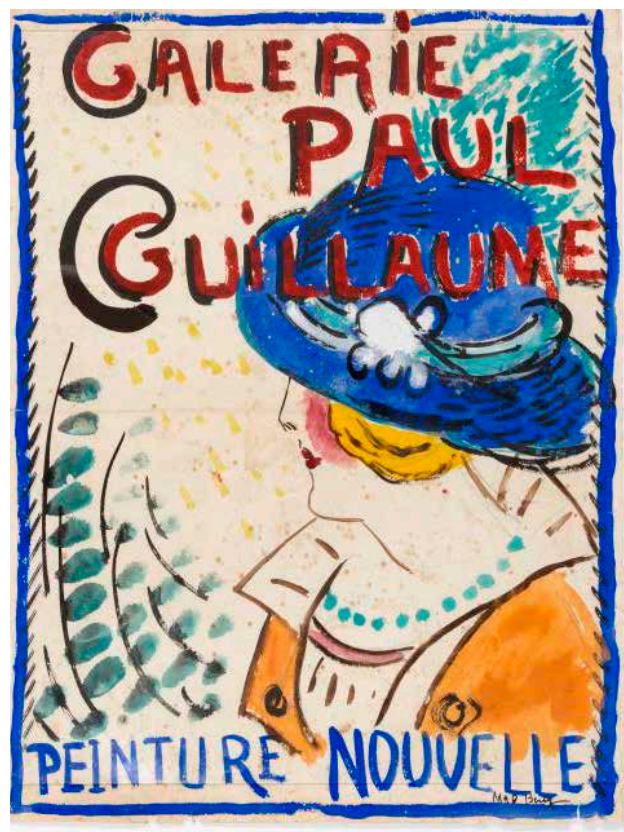


4

Ma che cosa si poteva vedere nella galleria, prima della mostra del 1 aprile? Sicuramente un po' di sculture africane e forse qualche quadro dei pittori che Guillaume stava raccogliendo: de Chirico, Pierre Roy, Ubaldo Oppi¹¹ (questi, per lo meno, sono i nomi che figureranno nella mostra del 1 aprile e, ma solo i primi due, nelle successive pubblicità). Subito dopo compaiono Robert Lotiron (1886-1966), un banale paesaggista il cui nome appare nella prima pubblicità del 15 maggio, ma che Guillaume in una lettera ad Apollinaire del 22 maggio si dice già intenzionato a togliere dal gruppo¹², e Madeleine Berly, pittrice modesta che probabilmente Guillaume blandiva sperando di accaparrarsi il più prestigioso genitore Maurice

11. Oppi è presente nella mostra collettiva del 1 aprile e, con quattro dipinti, nel gruppo di opere (De Chirico, Oppi, Berly) inviate ad Alfred Stieglitz il 4 novembre, ma non è mai menzionato tra gli artisti esposti in permanenza. Evidentemente Guillaume gli aveva comprato dei quadri ma non gli aveva mai fatto un contratto. Oppi viveva a Parigi dalla metà del 1911 e verso la fine di quell'anno aveva avuto un breve *love affair* con Fernande Olivier, la compagna di Picasso. Da allora imitava piuttosto apertamente il periodo blu e rosa del catalano. La storia offrì a Picasso il pretesto per lasciare Fernande e mettersi con Eva Gouel, la donna di Marcoussis con cui aveva da tempo intrecciato una relazione.

12. Read 2016, p. 30. Guillaume ringrazia Apollinaire per la sistemazione del testo pubblicitario (del numero 24 del 15 maggio) ma osserva che aveva



5

de Vlaminck¹³. Alla metà di maggio il gruppo appare definito: scompare Oppi, di cui tuttavia Guillaume ha ancora delle opere che cerca di vendere, scompare Lotiron, entra Madeleine Berly e si aggiunge in extremis, per intervento di Apollinaire, anche Francis Picabia¹⁴. È forse in questo momento che Guillaume commissiona alla Berly i due manifesti che verranno esposti insieme a quello precedente di de Chirico offrendo ad Apollinaire lo spunto per il suo commento sull'interesse di de Chirico alle insegne dei negozi sul "Paris Journal" del 25 maggio (vedi nota 10).

Quali fossero fino a metà maggio i rapporti economici di Guillaume con gli artisti che stava raccogliendo rimane un mistero, e al massimo possiamo pensare a qualche acquisto. Nes-

poco senso annunciare il nome di Lotiron e che dal mese successivo sarebbe stato meglio ometterlo ("insieme gli troveremo qualcuno che lo rimpiazza").

13. Madeleine Berly de Vlaminck (1896-1953) era figlia del pittore Maurice de Vlaminck (1876-1958) e di Suzanne Berly.

14. La pubblicità sul numero 24 de "Les Soirées de Paris", uscito il 15 maggio, annunciava la presenza di Picabia, ma i giornali del 16 maggio parlano solo di Pierre Roy, di de Chirico e di Madelaine Berly. Poiché un telegrafico biglietto di Apollinaire a Guillaume dello stesso 16 maggio esortava: "Cher Ami, allez donc voir Picabia qui consent" (Read 2016, n. 14, p. 30) dobbiamo pensare che Picabia abbia concesso solo in extremis la sua partecipazione, che poi divenne costante fino alla sua partenza per gli USA nel 1915.

suna cronaca giornalistica e nessuna pubblicità, a quanto ne sappiamo finora, accompagna i primi due mesi e mezzo di vita della Galerie Paul Guillaume, durante i quali probabilmente il mercante si limitò a tenere aperto il negozio esponendo le sue pregevoli sculture africane e alcune opere degli artisti che aveva in magazzino¹⁵.

La prima mostra di cui si parla sulla stampa è quella nominata su “Le Radical” del 1 aprile 1914 con la seguente breve rassegna nella rubrica *À Travers les Expositions* a p. 4¹⁶:

Des sculptures nègres sont exposées, en même temps que des œuvres intéressantes de Van Gogh, Degas, Picasso, Roy, Oppi, Chirico, Guillaumin, Desvallières, d'Espagnat, Lebourg, Francis Jourdain, Jean Puy, Mainssieux, Valtat, R. de Mathan, Lhote, M.me Agutte, A. Marquet, Luce, Valentine Gross, Lewisohn, William Malherbe, Henry Marret, Dulac et Zak.

È evidente che Guillaume fece un grande sforzo per presentarsi con nomi conosciuti, ma nell'insieme della lista prevalgono dei postimpressionisti di scarso peso e valore, e non sappiamo quanto de Chirico potesse apprezzare di essere mescolato ad artisti di quel tipo.

La prima pubblicità della galleria uscì sul numero 24 del 15 maggio 1914 de “Les Soirées de Paris” in quarta di copertina a piena pagina¹⁷. Essa annunciava:

Tableaux Modernes / œuvres de / Francis Picabia – Giorgio de Chirico / Pierre Roy – Madeleine Berly / Robert Lotiron etc. / Sculptures Nègres / Exposition Permanente

Una notizia della mostra si trova nel “Paris-Journal” del 16

maggio nella rubrica *À travers les galeries*, ma senza il nome di Picabia (vedi nota 14) che probabilmente fu aggiunto a mostra già aperta, e senza quello di Lotiron che forse era già stato tolto dal gruppo: “à la Galerie Paul Guillaume, 6, rue Miromesnil, exposition des œuvres de Pierre Roy, Georges de Chirico et Madeleine Berly”.

Da quel momento i giornali segnalano regolarmente, il 9 giugno, il 5 luglio e il 21 luglio, la stessa esposizione permanente di sculture “nègres” e di opere di Picabia, de Chirico, Roy e Berly. Salvo la futile Madeleine Berly, il livello era nettamente migliorato.

Nel frattempo, sempre per intervento di Apollinaire, Paul Guillaume era riuscito a mettere insieme la sua prima mostra importante, quella di “Natalie de Gontcharowa e Michel Larionow” [sic], con catalogo e grande battage pubblicitario, che si svolse dal 17 al 30 giugno (fig. 6). La quarta di copertina del numero 25 del 15 giugno de “Les Soirées de Paris” è dedicata alla pubblicità di questa esposizione, mentre nel numero doppio 26-27 di luglio/agosto, appare una pubblicità, sempre in quarta di copertina, identica a quella di maggio, salvo che per l'omissione del nominativo di Robert Lotiron. Infatti, come si è visto, fin dai primi di luglio la galleria riprende a esporre i soliti quattro artisti, i più importanti dei quali erano de Chirico e Picabia. A questo periodo, tra maggio e giugno, va secondo me fissato con maggiore probabilità l'accordo commerciale tra Paul Guillaume e Giorgio de Chirico di cui parleremo più avanti.

Appena due mesi dopo, con lo scoppio della guerra, l'occupazione del Belgio e la continua minaccia su Parigi, il mercato dell'arte entrò in crisi e le disposizioni finanziarie del governo costrinsero Guillaume a tirare i remi in barca e a chiudere temporaneamente la galleria. Riaprì prima della fine di febbraio

15. Sul sito «BnF Gallica», che contiene l'intera raccolta digitalizzata della rivista “Les Soirées de Paris”, risulta una prima pubblicità della galleria sulla quarta di copertina del numero 22 del 15 marzo 1914, ma di questa pubblicità non vi è alcuna traccia nelle copie originali complete delle “Soirées” (dal n. 18 del 15 novembre 1913 al numero doppio 26-27 di luglio-agosto 1914) che appartengono alla biblioteca dell'Archivio dell'Arte Metafisica. Stando alle nostre copie cartacee, la prima pubblicità della Galerie Paul Guillaume uscì il 15 maggio 1914 in quarta di copertina del numero 24. Questo fatto e altre considerazioni espone nel testo portano a concludere che vi sia stato un errore nella digitalizzazione della rivista sul prestigioso sito di ricerca francese, che infatti non pubblica l'immagine della terza e quarta di copertina del numero 24 del 15 maggio.

16. Tutti i dati che seguono sulle mostre della galleria Paul Guillaume sono tratti dallo spoglio dei giornali dell'epoca effettuato da Federica Rovati per il volume *Testi e documenti per lo studio dell'arte metafisica, I (1906-1915)*, Quaderni Monografici III, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano (di prossima pubblicazione).

17. Riguardo al contratto pubblicitario di Guillaume con “Les Soirées de Paris” e ai suoi rapporti con la rivista, va osservato che la galleria figura dal

15 marzo 1914, nelle controcopertine, come uno dei principali luoghi di vendita del periodico (si veda la lettera del 3 marzo 1914 in Read 2016, n. 9, p. 26, in cui Guillaume annuncia ad Apollinaire di aver appena ricevuto il rifornimento della rivista e di averne vendute due copie nel pomeriggio, e la lettera del 29 aprile [Read 2016, n. 12], alla quale allega mandato di pagamento per 5 copie del n. 22 del 15 marzo dedicato a Picabia). Questa medesima lettera del 29 aprile rivela tuttavia che vi erano stati malintesi e contestazioni a proposito della pubblicità. Scrive infatti Guillaume: “In effetti, dimenticavo la nota di rettifica che mi avevate richiesto. È molto semplice: dichiaro che il nostro contratto di pubblicità nelle SOIRÉES DE PARIS è del carattere più cordiale che vi sia e che non potrà mai in alcun modo essere motivo da parte mia di un ricorso di qualunque sorta” (Au fait, j'oubliais la note rectificative que vous m'avez demandée. C'est bien simple; je vous déclare que notre contrat de Publicité dans les SOIRÉES DE PARIS est de caractère tout ce qu'il y a de plus cordial et qu'il ne saurait jamais en aucune façon motiver de ma part un recours quelconque). Una frase, che, nel perfetto stile di Guillaume, vuol dire tutto e niente: fidatevi di me e basta. Questo potrebbe spiegare l'assenza di pubblicità nel numero 21 del 15 aprile, quando fin dal mese precedente la galleria era uno dei punti vendita della rivista.

del '15. A fine maggio de Chirico e Savinio rientrano in Italia e sul finire dell'autunno del 1915 la sede di rue de Miromesnil chiuderà per sempre. Guillaume si trasferisce in un appartamento di Avenue de Villiers e da lì, a partire dal 1916, con la forte ripresa del mercato artistico a dispetto della guerra e favorita dall'inflazione, inizierà la sua continua e irresistibile ascesa.

Accantonato momentaneamente l'interesse per de Chirico, Guillaume organizzerà nel 1916 una mostra di André Derain (fig. 7), speculando sul fatto che, trovandosi l'artista al fronte e quindi "molto esposto" a rischi mortali, la sua quotazione sarebbe enormemente salita. Nella primavera del 1917, di comune accordo con lui, cessa di comprare opere di de Chirico, che trova in Mario Broglio il suo nuovo manager.

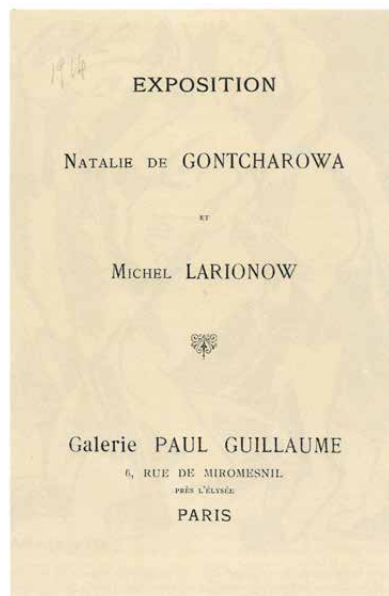
Nel 1918, dopo il grande exploit della mostra che opponeva Matisse a Picasso (fig. 8), ritornerà ad occuparsi di de Chirico, spin-

to dall'interesse di giovani letterati come André Breton e i suoi amici. Ma questa è una storia completamente nuova (fig. 9).

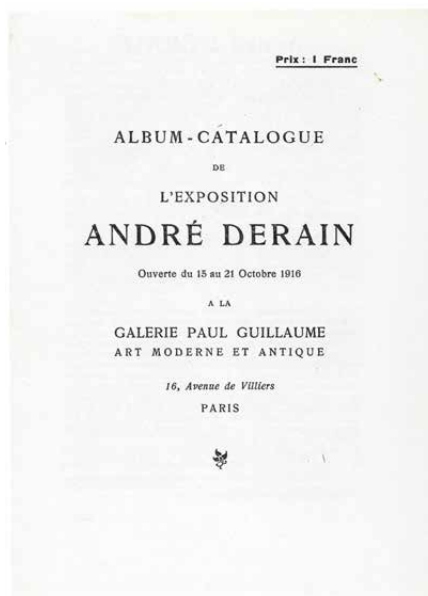
Data ed entità economica del contratto con de Chirico

Secondo Gerd Roos, che ringrazio per avermi dato consigli e indicazioni preziose per correggere la prima versione di questo scritto, gli accordi tra de Chirico e Paul Guillaume dovrebbero risalire addirittura all'autunno del 1914. Che non vi fosse un contratto né un accordo commerciale tra i due nei primi mesi del 1914 è infatti dimostrato da varie circostanze, che elenchiamo brevemente: 1) da due lettere di de Chirico ad Apollinaire del 31 gennaio e dell'8 febbraio si deduce che l'artista stava aspettando con ansia la visita di un mercante straniero – Alfred Flechtheim – che doveva arrivare da Düsseldorf e che avrebbe potuto dare un grande sviluppo al suo lavoro; 2) dal 14 al 17 febbraio de Chirico decide in tutta autonomia, e

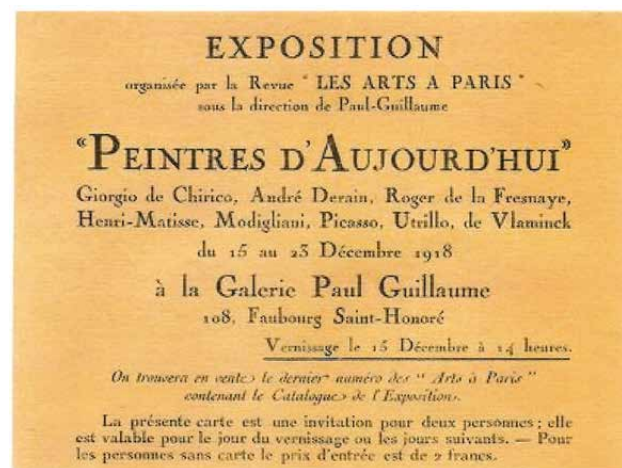
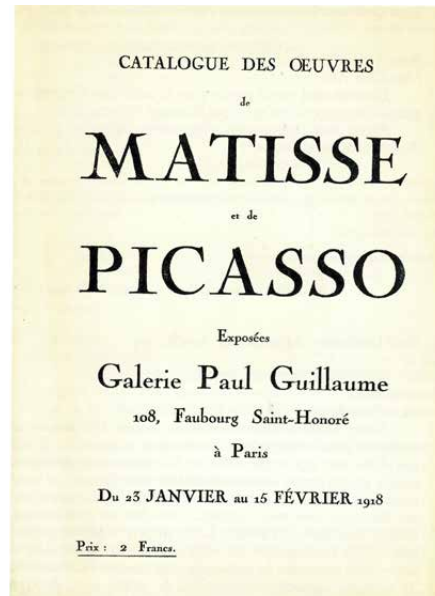
6



7



8



9

6. Copertina del catalogo dell'esposizione di Natalie De Gontcharowa e Michel Larionov, Parigi, Galleria Paul Guillaume, 17-30 giugno 1914, Parigi, Museo dell'Orangerie, Fondo Alain Bouret

7. Copertina dell'Album-Catalogue de l'Exposition André Derain, Parigi, Galleria Paul Guillaume, 15-21 ottobre 1916, Parigi, Museo dell'Orangerie, Fondo Alain Bouret

8. Copertina del catalogo delle opere di Matisse e Picasso esposte alla Galleria Paul Guillaume, dal 23 gennaio al 15 febbraio 1918, Parigi, Museo Nazionale Picasso

9. Invito per l'esposizione *Peintres d'aujourd'hui* presso la Galleria Paul Guillaume, dal 15 al 23 dicembre 1918

lo comunica ad Apollinaire, di fare una seconda velocissima mostra nel suo studio di rue Campagne-Première per mostrare alla critica (scrive infatti anche a Maurice Raynal) gli ultimi suoi lavori dell'autunno inverno prima dell'apertura del Salon des Indépendants; 3) sempre in totale autonomia (nelle lettere di quel periodo Guillaume non è mai nominato) l'artista regala un grande quadro ad Apollinaire (*L'énigme d'une journée*, oggi al Museo di San Paolo in Brasile) e ne promette uno (di cui poi si perde notizia) a Marie Laurencin; 4) sul numero del 15 aprile de "Les Soirées de Paris", a p. 192, si parla della possibilità che nel successivo autunno abbia luogo a Berlino una mostra personale di de Chirico nella Galerie der Sturm di Herwart Walden; di questa mostra parla anche Giorgio in una lettera a Gartz del 18 maggio, e sempre il 18 maggio e il successivo 20 giugno le trattative tra Apollinaire e Walden per la mostra proseguono per via epistolare. Si trattava ormai di una cosa molto concreta e prevista per i primi di novembre.

Tutto ciò dimostra con sicurezza che almeno fino ad aprile non vi era stato nessun accordo tra de Chirico e Paul Guillaume, infatti de Chirico decideva tutto da solo, regalava le sue opere senza dover chiedere a nessuno e per andare avanti sperava solo nell'aiuto di Apollinaire, che infatti si occupava di crearli degli sbocchi tra le sue conoscenze mercantili. Guillaume, al quale si dice sempre con insistenza che Apollinaire avesse molto raccomandato di occuparsi di de Chirico, procedeva con estrema prudenza, se non diffidenza, e spesso sbandando verso artisti minori.

Le trattative di Apollinaire con Walden potrebbero anche dimostrare quanto sostiene Roos, e cioè che un vero legame commerciale con Paul Guillaume si strinse solo quando la guerra interruppe i contatti con Walden e quindi le possibilità di sbocco in Germania.

Io penso tuttavia, senza escludere del tutto questa possibilità, che la pubblicità fissa e la regolarità con cui da fine aprile la galleria Paul Guillaume mostra di occuparsi di de Chirico esponendo regolarmente le sue opere, indichino che proprio a questo periodo tra aprile e maggio possa essere datato il primo accordo commerciale tra i due, accordo di cui non conosciamo i termini e che potrebbe non aver escluso la possibilità che l'artista esponesse all'estero anche presso altre gallerie.

Mi sembra infatti più difficile che in un periodo di depressione come quello dell'autunno/inverno del 1914, Guillaume, pru-

dente com'era e poco disposto a particolari generosità, abbia avuto il coraggio di impegnarsi con uno stipendio fisso a de Chirico. Se è vero, come sembra, che alcune vendite di una certa importanza di opere di de Chirico ad André Level e a René Gaffé avvennero nei due o tre mesi prima dello scoppio della guerra, si potrebbe concludere che furono proprio queste vendite a far decidere il mercante, sia che esse fossero state concluse da de Chirico direttamente, con l'aiuto di Apollinaire che di Level era amicissimo, sia che avessero riguardato opere che Guillaume aveva acquistato da de Chirico nei mesi precedenti. Più di così, in mancanza di documenti certi, non si può dire.

Un ultimo accenno va fatto alla consistenza economica dell'accordo.

L'unica testimonianza abbastanza vecchia che abbiamo in proposito è uno scritto di Savinio del 1926, nel quale il fratello di Giorgio riferisce che "per la retribuzione mensile di centoventi franchi, il pittore forniva al mercante sei quadri al mese, il che stabiliva il valore di ogni quadro a venti franchi"¹⁸. Nelle memorie di Jean Mollet (1963) la cifra è addirittura ridotta a cento franchi mensili. Ma molti fatti inducono a dubitare di queste affermazioni, senza per altro darci la possibilità di formulare ipotesi più fondate.

Anzitutto non è possibile che de Chirico fornisse a Guillaume sei quadri al mese: nel 1914, l'anno più prolifico dell'intera stagione metafisica, egli dipinse trentasei quadri, di cui molti di grandi dimensioni, cioè in media tre al mese. Nel 1913 ne aveva dipinti ventuno o ventidue e nel 1912 solo dieci. Anche la lettera dell'ottobre 1915, nella quale de Chirico scrive a Guillaume di non aspettarsi, al massimo, più di cinque o sei quadri al mese, è stranamente ottimistica perché negli ultimi mesi del 1915 egli dipinse pochissimo, e nel 1916, anno di relativa tranquillità, non riuscì a fare più di ventitré quadri, molti dei quali piccolissimi.

Possiamo forse avvicinarci alla realtà dei fatti per un'altra via. Il 6 ottobre del 1913 de Chirico espose in una mostra nel suo atelier quasi tutta la sua produzione metafisica, che constava allora di circa trenta/trentadue quadri. Di queste opere, sedici passarono poi in proprietà di Guillaume, o per acquisti o per contratto – questo non possiamo saperlo – mentre dei circa trentadue quadri che de Chirico dipinse tra novembre del 1913 e fine luglio del 1914, ventidue risultano sicuramente essere stati presi da Guillaume, mentre su altri quattro vi è in-

18. "Quei medesimi quadri – aggiunge Savinio – negli anni successivi alla Grande Guerra, Paul Guillaume li vendeva in ragione di quarantamila e cinquantamila franchi ciascuno", Alberto Savinio, *Di mensa in mensa* (1926), in Id., *Souvenirs*, Sellerio editore, Palermo 1989, p. 146.

19. Il calcolo è molto preciso e si basa sulle risultanze dei primi tre fascicoli del *Catalogo Ragionato* che comprendono tutte le opere di de Chirico fino allo

scoppio della Grande Guerra, alla fine di luglio del 1914. Tutti i riferimenti alle opere, già inclusi nei fascicoli pubblicati e/o in corso di pubblicazione del *Catalogo Ragionato*, sono indicati con CR, seguito dal numero del volume, del fascicolo e numero progressivo dell'opera. Si veda: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Allemandi, Torino 2019.

certezza¹⁹. In totale, quindi, tra la fine del 1913 e fine luglio del 1914, in sette mesi, Paul Guillaume potrebbe aver comprato da un minimo di trentotto a un massimo di quarantadue opere: una media di circa sei quadri al mese, che è il numero indicato da Savinio. Ma dalla seconda metà del '14 alla fine del 1916 la

media dovette per forza calare, perché de Chirico dipinse un numero molto minore di opere.

Quello che non sappiamo, e che forse non sapremo mai, è se Guillaume abbia acquistato i primi quadri poco per volta e abbia poi incluso gli altri nel contratto quando si decise a fare l'ac-

Note dechirichiane 2. Il trasferimento di de Chirico a Montparnasse

Verso fine giugno del 1913, come si desume dalla data dello schizzo preparatorio, la grande tela su cui è dipinto *La récompense du devin* viene acquistata da de Chirico nel negozio di belle arti della ditta Lucien Lefebvre-Foinet che si trovava allo sbocco angolare di rue Vavin e rue Bréa sulla rue Notre Dame des Champs. Ciò significa che a quella data l'artista aveva già lasciato lo studio di rue Mazarine¹ e si era trasferito a Montparnasse. Non siamo tuttavia in grado di dire in quale dei due studi che risulta aver occupato nel quartiere egli si fosse sistemato. Il 6 ottobre successivo, quando si inaugurò la mostra personale allestita nel suo atelier, le prime recensioni recano l'indirizzo 115 rue Notre Dame des Champs, a circa 420 metri dal negozio. Il giorno 16 ottobre, invece, l'ultima recensione di Maurice Raynal, indica l'indirizzo del 9 rue Campagne-Première, che si trovava di fronte al 115 di Notre Dame des Champs ma dall'altro lato di Boulevard Montparnasse (poco più di 100 metri in linea d'aria). Quest'ultimo indirizzo è quello che de Chirico

mantenne fino a quando lasciò Parigi per rientrare in Italia, ed è quello che il 21 gennaio del 1914 egli dà ad Apollinaire invitandolo per lettera ad andare a trovarlo in studio. Purtroppo l'immobile piuttosto fatiscente in cui si trovava il primo dei due ateliers è stato demolito verso la fine degli anni '70 per costruire la nuova sede della Faculté libre de droit, d'économie et de gestion (FACO). Ne rimane una vecchia fotografia scattata da Maurizio Fagiolo e pubblicata nel 1981². Lo studio di rue Campagne-Première è invece ancora esistente, si trova in un immobile storico per la quantità di artisti che lo abitarono per oltre un secolo, e in una via ancora più storica per le memorie della vecchia Parigi intellettuale e artistica. Era un locale molto piccolo e piuttosto buio, in uno scantinato sotto il livello stradale e quindi con poca luce. Bisogna aggiungere che mentre oggi passare dal 115 di rue Notre Dame des Champs al 9 di rue Campagne-Première, o viceversa, attraversando il boulevard Montparnasse, comporta un giro più lungo, allora vi era una

1. Per il catalogo del Salon des Indépendants del 1913, che si inaugurò il 13 marzo, de Chirico diede come suo recapito rue Mazarine 42, nel quartiere di Saint Germain. Due tele, riferibili una ai primi mesi del 1913 (*Mélancolie d'une belle journée*, CR, I, 2, 40) e l'altra (*La surprise* II, CR, I, 2, 40) alla primavera di quell'anno, risultano acquistate in negozi che avevano sede vicino a rue Mazarine 42 e ci permettono quindi di concludere che de Chirico, all'inizio del 1913, si procurò uno studio e smise di lavorare in casa. Aver messo l'indirizzo dello studio e non quello di casa, che ritornerà sui

cataloghi dei Salons a partire dall'autunno, può significare una momentanea rottura con la madre a causa della sua relazione con la signora Gartzén, il cui ritratto (CR, I, 2, 17) fu sicuramente dipinto in rue Mazarine. Si veda: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico, Il Mistero italiano, Torino, Arianna e gli Enigmi sabaudi. Marzo 1912/ottobre 1913*, volume I fascicolo 2, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Allemandi, Torino 2020.

2. Maurizio Fagiolo, *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire, Paris 1911-1915*, De Luca editore, Roma 1981, p. 36.

comunicazione quasi diretta perché la riga di edifici che separa il boulevard dalla rue Notre Dame des Champs, in quel tratto quasi parallela, non era compatta come oggi e lasciava molti passaggi aperti, dall'aspetto agreste, soprattutto nel tratto prima della Closerie des Lilas.

Venticinque anni fa non si erano ancora tratte tutte le conclusioni che oggi ci permettono di affermare con certezza che de Chirico nel 1913 ebbe (probabilmente da febbraio) uno studio a Saint Germain, in rue Mazarine 42, e di datare con altrettanta certezza alla fine di giugno l'inizio del grande quadro *La récompense du devin* che segna il suo trasferimento a Montparnasse. Allora non si conoscevano neanche le lettere di de Chirico ad Apollinaire e si pensava genericamente che, dopo aver affittato all'inizio di ottobre uno studio al 115 di rue Notre Dame des Champs, abbastanza spazioso per potervi allestire una mostra personale con una trentina di quadri, de Chirico avesse traslocato in rue Campagne-Première al termine della mostra o durante la mostra stessa³.

Lo studio di rue Campagne-Première io l'ho visitato verso la fine degli anni '90, ma solo di recente, quando è emerso con sicurezza che il trasferimento a Montparnasse avvenne alla metà del 1913, mi sono domandato come avesse fatto de Chirico, ammesso che li avesse dipinti lì, a dipingervi tutti quei quadri di grandi dimensioni che caratterizzano il periodo da fine giugno 1913 a marzo 1914: *La récompense du devin* (giugno-luglio 1913), *l'Arianna* del Metropolitan (luglio-settembre 1913), due tele identiche di 135 x 180 cm⁴ e poi *L'énigme d'une joie* e *La gare Montparnasse* (altre due tele di 140 x 185 cm dipinte, la prima, tra fine gennaio e metà febbraio del 1914 e la seconda tra febbraio e marzo). Il problema non era tanto dipingerle quanto movimentarle all'interno dello studio. È tuttavia certissimo che almeno le ultime due furono dipinte in rue Campagne-Première, ma per quanto riguarda la movimentazione la difficoltà era minore perché una era verticale.

Si è posto quindi il problema di decidere tra varie ipotesi, che sono le seguenti:

1) Nella seconda metà di giugno de Chirico si installò in rue Notre Dame des Champs, vi dipinse sicuramente *La récompense du devin* (giugno-luglio 1913), *L'après-midi d'Ariane* (luglio-settembre 1913), *l'Arianna* del Metropolitan (luglio-settembre 1913) e forse *L'angoisse du départ*⁵. Non sappiamo esattamente quando, ma prima del 16 ottobre (recensione di Raynal) affittò anche lo studio di rue Campagne-Première dove traslocò alla fine della mostra e dove dipinse *La statue silencieuse* (ottobre-novembre 1913), la serie della "solitudine dei segni" e tutti i quadri successivi. Maurice Raynal, il 16 ottobre, diede questo nuovo indirizzo non perché de Chirico vi avesse trasferito la mostra ma probabilmente per errore in quanto doveva essere stato anche nel nuovo studio a vedere gli ultimi lavori. Apollinaire conosceva sicuramente il primo studio, dove aveva visto la mostra in ottobre; probabilmente non aveva avuto nessuna occasione di visitare il secondo fino all'inizio di febbraio del 1914.

2) Preso dall'entusiasmo per le continue nuove ispirazioni da cui era assalito in seguito alla prospettiva di allestire una grande mostra personale, de Chirico affittò due studi a Montparnasse, molto vicini l'uno all'altro, e quello più grande lo tenne al massimo fino alla fine dell'anno.

3) Fin dalla fine di giugno de Chirico si installò in rue Campagne-Première e affittò lo studio più grande solo in ottobre per una quindicina di giorni per poter allestire e tenere aperta la mostra dal 6 al 14 circa⁶. Tutti i quadri di quell'epoca, grandi e piccoli, sono dipinti in rue Campagne-Première.

Non esistono elementi precisi per decidere quale delle tre ipotesi sia quella corrispondente alla verità. Sono propenso a scartare la numero 2, che inizialmente avevo ritenuto la più pro-

3. È più o meno la convinzione espressa nella mia monografia: *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997.

4. Per quanto la tela del Metropolitan non conservi il telaio originale, è molto probabile che le due tele siano state ordinate insieme e dipinte a pochissima distanza di tempo l'una dall'altra, come indicano anche le due firme, identiche e con la datazione abbastanza insolita in numeri romani: MCMXIII.

5. *L'angoisse du départ* è il primo quadro in cui compare un carro da trasloco, e questo motivo ha spesso indotto a datare la tela a dopo il trasferimento in rue Campagne-Première, dove si trovava il deposito di vetture di una grande ditta di trasporti. Si veda anche il noto brano di Apollinaire del 25 maggio sul "Paris-Journal": "Nonchalamment étendu dans son minuscule atelier de la rue Campagne-Première, il regarde passer les fiacres et les voitures de déménagement qui sortent par milliers de la Société Générale des petites voitures". A parte il fatto che de Chirico, disteso nel suo minuscolo atelier non poteva affatto vedere i carri

da trasloco perché il suo alto lucernario non dava sulla strada, va fatto presente che fin dal trasferimento a Montparnasse, in una zona che sconfinava nei terrains vagues della periferia dove si levavano le prime ciminiere di rue de l'Observatoire, egli avverte subito tutta la poetica malinconia di quei paesaggi urbani, di cui erano parte anche i carri dei cosiddetti sgomberi, e la ricorda rievocando nel 1918 i versi di Apollinaire "stampati nella malinconia di quella fatale Avenue de l'Observatoire, posta quasi ai limiti della città, là ove comincia il porto fumante delle officine operose e sorgono le foreste dei comignoli rossi", Giorgio de Chirico, *Guillaume Apollinaire (1918)*, in Id., *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985, pp. 59-60.

6. La durata media di manifestazioni di questo tipo era di 7/9 giorni. Nella mia monografia del 1997 è indicata come data di chiusura della mostra, per un errore di cui oggi non riesco a ricostruire l'origine, il 30 ottobre.

babile; la numero 3 mi sembra la più scomoda, e quindi penso che la più logica sia la numero 1, che ho infatti definitivamente adottato, sia pure con un margine di opinabilità, nelle due cro-

nologie recentemente redatte per il fascicolo 2, volume I, del *Catalogo Ragionato*, e per la mostra che si terrà a Parigi al Musée d'Orsay / Orangerie a partire dal 1 aprile 2020.

Note dechirichiane 3. Quando e come si sono incontrati Apollinaire e de Chirico?

La pubblicazione delle lettere ad Apollinaire¹ ci ha permesso di apprendere molte novità su un breve ma importante periodo della vita e del lavoro di de Chirico a Parigi ma non ha chiarito uno dei punti da sempre più controversi del rapporto tra il pittore e il poeta: quando e in quali circostanze i due si siano conosciuti. Un fatto talmente infarcito di leggende e dicerie, e suscettibile di essere affrontato con metodi talmente diversi, che neppure nell'ambito della nostra associazione e della mia ormai lunga collaborazione con Gerd Roos si è potuto trovare un punto d'incontro².

Ritengo pertanto giusto esporre le conclusioni a cui sono arrivato, e i motivi che mi inducono a esserne relativamente sicuro, pur con i margini di prudenza che ogni ipotesi storiografi-

ca impone. Riassumo anche in breve la posizione dell'amico Gerd³, che è nettamente divergente dalla mia, invitandolo ad una eventuale discussione su questa stessa rivista, al termine della quale, se saranno portati argomenti convincenti sarò ben lieto di modificare il mio punto di vista.

Anticipo molto sinteticamente quali sono le due diverse posizioni.

Roos ritiene che de Chirico e Apollinaire si siano conosciuti in occasione della mostra nello studio di rue Notre-Dame-des-Champs, quindi nei primi giorni di ottobre del 1913. Pensa che, in ringraziamento della recensione uscita il 9 ottobre de Chirico abbia regalato al poeta il dipinto *La grande tour* (data- bile alla prima metà del 1913) e che poi non siano più rientrati

1. Si veda Paolo Baldacci, *Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni*, "Studi OnLine", anno I, n. 1, 1 gennaio-30 giugno 2014, pp. 1-8.

2. Per questo motivo, nel fascicolo 2 del volume I del *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, mi sono sentito in dovere di specificare, in un'avvertenza in calce all'indice del fascicolo, a chi di noi due sono dovute le varie voci.

3. Posizione che desumo sia dallo scambio epistolare che abbiamo avuto via mail negli ultimi mesi, sia da un ricchissimo e dettagliato file inviatomi per il testo che doveva essere dedicato, a sua firma, alla cronologia parigina nel catalogo della prossima mostra su de Chirico al Musée de l'Orangerie, ma che non si è potuto pubblicare per motivi di spazio e di struttura formale del

documento, adatto a una pubblicazione scientifica specialistica ma non a un catalogo di mostra necessariamente divulgativo. Avendo dovuto riassumere e creare, a firma mia, una "storia" adatta al medio visitatore di mostre, ho dovuto fare delle scelte interpretative che erano più mie che sue, così come le ho fatte nella *Cronologia* del fascicolo 2 (volume I) del *Catalogo Ragionato*. Queste *Note dechirichiane*, che devono tutte e tre molto al confronto con Roos, danno ragione di queste scelte e sono nello stesso tempo il frutto di una concezione aperta e dialettica della ricerca scientifica, che non deve temere la divergenza di opinioni se le fonti sono rispettate. È mio dovere aprire questo dibattito in riconoscenza di un'amicizia e di una collaborazione ormai quasi trentennali che, credo di poter dire, hanno rivoluzionato tutte le conoscenze date per acquisite su questo grandissimo artista.

in contatto finché de Chirico, il 21 gennaio del 1914, gli scrisse la prima lettera per invitarlo a visitare il suo studio di rue Campagne-Première.

Io penso invece che un primo incontro tra i due sia avvenuto tra fine aprile e inizio maggio del 1913, che l'idea di incoraggiare de Chirico a farsi conoscere attraverso una mostra personale nel suo studio poco prima del Salon d'Automne sia di Apollinaire e che in quell'estate il poeta gli abbia fatto incontrare Picasso. Il dono de *La grande tour*, avvenuto probabilmente in ottobre, è un segno di gratitudine non solo per la recensione, ma per averlo "introdotta" nell'ambiente artistico che contava, permettendogli così di affrancarsi da una certa dipendenza dalla "colonia greca" di Parigi e dal musicologo Michail Dimitri Calvocoressi, con cui lavorava Savinio e probabilmente la persona più influente che Giorgio avesse conosciuto a Parigi fino alla tarda primavera del 1913.

Svilupperò i miei argomenti a favore di questa tesi, esponendo anche le obiezioni che mi sono state fatte, nel corso dell'analisi delle fonti e dei documenti che ho preso in esame.

Epistolario de Chirico-Apollinaire

Sono rimaste in tutto dieci lettere di de Chirico ad Apollinaire, nessuna di Apollinaire a de Chirico (de Chirico infatti non aveva l'abitudine di conservare la corrispondenza). Cinque di queste lettere sono databili tra il 21 gennaio e il 21 febbraio 1914 e cinque vanno dall'11 luglio al 21 novembre del 1916. Nessuna di esse contiene riferimenti a cose o fatti del 1913. La prima delle cinque lettere del 1914 inizia con la locuzione abbastanza formale "Cher Monsieur", che secondo Roos proverebbe trattarsi del primo contatto scritto, mentre le altre quattro iniziano con "Cher ami". Quelle del periodo ferrarese hanno un tono più intimo e confidenziale e iniziano con "Mon bien cher ami", tranne la seconda che si limita a "Mon cher ami". Non credo che questo passaggio dalla formalità del "Cher Monsieur" a un tono più cordiale possa dimostrare che quella del 21 gennaio sia la prima lettera di Giorgio ad Apollinaire. Scorrendo l'intera corrispondenza del poeta con artisti e amici notiamo che il

"voi" e il "tu", e i toni più o meno formali, dipendono dal carattere delle persone e non dal grado di intimità, vera amicizia o stima, che si era instaurato. Faccio solo due esempi: Apollinaire non ha conservato nessuna lettera di Alberto Magnelli, che aveva conosciuto nel marzo del 1914, non perché non avesse un rapporto amichevole con lui ma probabilmente perché non aveva un particolare interesse a conservarle; Magnelli invece ha conservato diciannove lettere inviategli da Apollinaire tra il 1915 e il 1918, nelle quali, tranne che nella prima, gli dà sempre del tu. Vogliamo pensare per questo che il legame tra Apollinaire e Magnelli, che fino a quel momento non aveva ancora dimostrato una grande personalità artistica, fosse meno profondo di quello con de Chirico, col quale gli scambi avvengono sempre col "voi" ma che Apollinaire considerava – e tutto lo prova – una delle maggiori individualità artistiche del suo tempo, insieme a Picasso, Braque e Derain?⁴ Il secondo esempio riguarda proprio Derain, col quale lo scambio epistolare si sviluppa dal 1907 al 1918, e diventa veramente intenso e intimo durante la guerra, ma sempre rigorosamente col "voi" e il tradizionale "Cher ami".

Ritengo quindi, che il "Cher Monsieur" adottato da de Chirico il 21 gennaio 1914 significhi solo che Giorgio, riservato e molto formale per educazione e per natura, non si sentiva con Apollinaire da qualche tempo.

Nella prima lettera, del 21 gennaio 1914, de Chirico invita Apollinaire ad andare a trovarlo nello studio al 9 di rue Campagne-Première per vedere alcuni dei suoi ultimi quadri, e gli raccomanda, dato che lo studio è "molto piccolo e buio" di non venire troppo tardi perché già alle quattro del pomeriggio c'è pochissima luce. Queste indicazioni significano, secondo Roos, che Apollinaire non era mai stato nello studio di rue Campagne-Première, ma aveva solo visto la mostra che si era svolta nel più grande spazio di rue Notre-Dame-des-Champs. Anch'io penso sia possibile che Apollinaire non fosse mai stato nel piccolissimo studio di rue Campagne-Première, ma per il semplice motivo che probabilmente de Chirico vi era entrato solo da poco, ai primi di ottobre del 1913⁵. A metà novembre

4. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, volume II, NRF Gallimard, Parigi 1991, p. 840 e p. 1420.

5. L'indirizzo di rue Campagne-Première è nominato per la prima volta nella recensione di Maurice Raynal alla mostra in studio sul "Gil Blas" del 16 ottobre 1913: "M. Giorgio de Chirico [...] expose dans son atelier, 9, rue Campagne-Première, une trentaine de toiles...". Secondo Roos (comunicazione per lettera email), Raynal aveva visto la mostra smontata perché il tempo per cui de Chirico aveva affittato lo spazio grande era già scaduto e la mostra era stata trasferita da rue Notre-Dame-des-Champs nello studio di Campagne-Première. Chiunque abbia visto lo studio di rue Campagne-Première capisce tuttavia che trenta tele, di cui alcune grandi, potevano starci solo impilate le une contro le altre ed essere quindi guardate una dopo l'altra posate sul cavalletto, oppure in condizioni molto disagiate. Il fatto che

Raynal nomini questo indirizzo può avere molte altre spiegazioni (si veda sugli studi di de Chirico a Montparnasse *Note dechirichiane* 2): è possibile che per alcuni giorni de Chirico abbia disposto sia dello spazio più grande sia di quello più piccolo, e che Raynal, forse condottovi per vedere altre opere in lavorazione o appena finite, abbia confuso un recapito con l'altro ecc. Quale che sia l'ipotesi che si vuole scegliere rispetto agli studi di Montparnasse, de Chirico, almeno durante la mostra iniziata ai primi di ottobre ma finita non sappiamo quando (vedi nota 7), doveva disporre di uno spazio per ricevere i visitatori (rue Notre-Dame-des-Champs) e di uno spazio per lavorare (rue Campagne-Première). Infine, questo testo ci dice solo che il 16 ottobre de Chirico aveva uno studio in rue Campagne-Première, ma non ci dice da quando, e neppure ci informa da quando e fin quando durò l'affitto di Notre-Dame-des-Champs, che è comunque il primo indirizzo conosciuto di Giorgio a Montparnasse (recensione del 5 ottobre di Etienne Charles).

s'era aperto il Salon d'Automne, che almeno per le prime settimane doveva averlo tenuto piuttosto impegnato, e poi si era buttato nel lavoro, come indica la quantità e la qualità dei quadri dipinti in quei mesi. Giorgio decise perciò di riprendere contatto col poeta in vista del Salone degli Indipendenti che si sarebbe inaugurato il 1 marzo.

Quello che pensò sul trasferimento di de Chirico a Montparnasse, databile con sicurezza verso fine giugno del 1913⁶, l'ho scritto nella nota precedente. Roos ritiene che Giorgio si sia subito installato in rue Campagne-Première e abbia affittato lo spazio più grande di Notre-Dame-des-Champs solo per una quindicina di giorni per allestirvi la mostra, e motiva questo suo punto di vista col fatto che gli pare assurdo che un pittore che sta per arrivare al successo lasci uno studio grande e spazioso per uno piccolo e buio. Ma i motivi possono essere tanti: mancanza di denaro, che la madre gli lesinava, impegni presi in precedenza, o altro. È infatti possibile che lo studio più grande fosse stato preso a tempo determinato, per poter lavorare anche su grandi tele fino alla mostra, e con l'impegno di lasciarlo entro la metà o la fine di ottobre⁷. Purtroppo nulla può provare chi di noi sia nel vero.

Dalla lettera successiva apprendiamo che Apollinaire non aveva ancora fatto la conoscenza di Savinio. Infatti i due si incontrarono per la prima volta venerdì 30 gennaio, quando Apollinaire cenò a casa de Chirico in rue de Chaillot. Anche questo fatto significa, secondo me, molto poco. Nel 1913 tutto indica che Giorgio cercò il più possibile di rendersi indipendente dalla famiglia e soprattutto dalla madre. In febbraio, prima di iscriversi al Salone degli Indipendenti (che aprì il 13 marzo), smise di lavorare a casa e prese uno studio in rue Mazarine 43. La sua relazione con la donna di vita⁸ identificabile nella "M.me L. Gartzén" di cui fece in quei mesi il ritratto, e il suo conseguente trasferimento per qualche tempo dall'amica – o nello studio – risalgono alla primavera del '13. È più o meno lo stesso periodo in cui, secondo me, egli conobbe Apollinaire (fine aprile-inizio maggio). A fine giugno de Chirico andò a lavorare nello studio di Montparnasse⁹. Le occasioni per stare

a casa e per dialogare con Alberto – intensamente impegnato con Calvocoressi, con Michail Fokine e con l'ambiente dei Balletti Russi – erano sempre meno. E se, come penso, fu Apollinaire a consigliargli la strada da seguire per inserirsi appieno nell'ambiente artistico che contava, ciò non significa che i loro rapporti fossero già così stretti da presentargli la famiglia. D'altronde, fu solo dopo il successo della mostra e del suo secondo Salon d'Automne, che i due poterono verificare la bontà della loro scelta: il pittore aveva prodotto un tale numero di capolavori da confermare al poeta di aver visto giusto, e aveva capito a sua volta che solo l'appoggio deciso e forte di Apollinaire avrebbe potuto garantirgli il successo.

È lapalissiano dirlo, ma se non fosse scoppiata la guerra, se de Chirico avesse esposto a Berlino da Walden, e se Savinio avesse potuto intraprendere le tournées internazionali previste coi Ballets Russes, tutto sarebbe andato diversamente.

Dalla terza lettera apprendiamo infine che de Chirico non conosceva ancora Marie Laurencin, la pittrice ex "fidanzata" e amica di Apollinaire. Con Roos non si è parlato di questo, e d'altronde neanche del tardivo incontro del poeta con Savinio – il quale invece nei suoi scritti ci fa credere, cosa da tenere bene a mente, di essersi presentato ad Apollinaire più o meno nella primavera del 1913 –, quindi quel che segue serve solo a prevenire eventuali osservazioni.

La tormentata e alterna relazione tra Apollinaire e Marie Laurencin inizia nel 1907 e finisce nel 1911, con alcuni strascichi fino al '12. Ma la "sofferenza amorosa" del poeta per l'intrigante personalità della pittrice, bisessuale, lesbica ed esibizionista, oltre che intelligentissima, sensibile e di inaudita franchezza, non finì mai. Cosa di cui tutti a Parigi erano al corrente. Compreso ovviamente de Chirico, che pertanto non doveva essere, nel febbraio 1914, così "estraneo" alle inclinazioni e ai gusti di Apollinaire.

Stando ai carteggi, sempre che possano essere d'aiuto, è proprio il periodo delle lettere (fine gennaio/febbraio 1914) quello in cui Giorgio potrebbe aver incontrato la Laurencin, che tra il 1913 e il 1914 vide pochissimo Apollinaire, presa com'era dalla

6. La grande tela su cui è dipinto *La récompense du devin* (Philadelphia Museum of Art), che fu sicuramente iniziato attorno a fine giugno o poco prima, è comprata in un negozio di Montparnasse (vedi *Note dechirichiane* 2).

7. Anche le date della mostra nello studio sono controverse. La prima recensione, di Etienne Charles, appare domenica 5 ottobre sul giornale del pomeriggio "La Liberté" e parla, senza indicare un numero, di "toiles que M. Giorgio de Chirico vient de réunir dans son atelier, 115, rue Notre-Dame-des-Champs". Ciò fa pensare che Charles potrebbe aver visitato la mostra sabato 4 o venerdì 3. Le altre recensioni escono l'8 e il 9 ottobre, mentre La "Revue des Beaux-Arts" la annuncia tra le mostre da visitare solo il 12 ottobre: o si tratta di un disservizio della rivista oppure è difficile affermare che essa doveva essere già chiusa il 16 quando uscì la recensione di Raynal, ultima in ordine di tempo (vedi nota 5). Infine, il 12 novembre successivo,

in una lettera a Fritz Gartz de Chirico scrive: "Alcuni giorni fa ho fatto una mostra nel mio studio". Strano modo di dire per una mostra chiusa da quasi un mese. Insomma, come al solito le incertezze sono molte. Per quanto sia vera l'osservazione fattami da Roos, che in genere manifestazioni di questo genere non duravano più di una settimana o una decina di giorni, in questo caso abbiamo un sicuro termine ante quem (il 5 ottobre), e un quasi sicuro termine post quem (il 16, data d'uscita della recensione di Raynal).

8. Cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, pp. 17-18; *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico, Il Mistero italiano, Torino, Arianna e gli Enigmi sabaudi. Marzo 1912/ottobre 1913*, volume I, fascicolo 2, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Allemandi, Torino 2020, n. 17 (*Iconografia*).

9. Vedi *Note dechirichiane* 2.

doppia relazione con Nicole Groult, sorella del sarto Poiret e moglie del famoso architetto e decoratore, e col barone tedesco Otto von Wätjen, pittore omosessuale col quale si sposerà pochi mesi dopo per poi rifugiarsi con lui in Spagna durante la guerra.

Penso quindi che quel che de Chirico scrive del suo desiderio di conoscere la Laurencin e di volerle regalare un dipinto abbia il solo scopo di ingraziarsi ulteriormente il poeta sfruttando una sua debolezza sentimentale.

Conclusioni

Nessun aiuto, per fissare l'epoca dell'incontro può venire dalle lettere di de Chirico ad Apollinaire. Se pensiamo che in un'epoca in cui tutte le comunicazioni avvenivano con quel mezzo non vi è traccia di corrispondenza proprio nel periodo più intenso dei loro rapporti, cioè tra il Salon des Indépendants e la fine di agosto del 1914¹⁰, dobbiamo concludere che la mancanza di lettere prima del 21 gennaio non prova nulla. Sappiamo con certezza che almeno dai primi di ottobre del 1913, data di apertura della mostra nello studio di rue Notre-Dame-des-Champs, i due si conoscevano. Da quella data in poi erano successe moltissime cose. Erano apparse la prima estesa recensione di Apollinaire e, a metà novembre, le sue successive importanti indicazioni critiche su "Les Soirées de Paris" e su "L'Intransigeant"; Giorgio gli aveva donato un bellissimo quadro (*La grande tour*, dipinto nella primavera del '13); c'erano state le recensioni di Apollinaire al Salone degli Indipendenti del 1914, il famoso ritratto eseguito da de Chirico tra fine marzo e inizio di aprile, i fattivi contatti di Apollinaire con Herwarth Walden per organizzare una mostra di Giorgio a Berlino in settembre, i continui brevi pezzi sui giornali dedicati da Apollinaire al lavoro di de Chirico, ai suoi hobbies e alle sue idiosincrasie, la decisione di far riprodurre il suo ritratto attraverso una xilografia di Pierre Roy per illustrare il contro frontespizio dell'annunciata raccolta poetica *Et moi aussi je suis peintre*. Insomma, in quei mesi de Chirico è forse il pittore più nominato da Apollinaire, e su tutto questo non abbiamo neanche una riga da parte di Giorgio. Eppure, nelle cinque lettere inviate tra il 21 gennaio e il 21 febbraio, si parla di tutto: de Chirico gli regala un secondo quadro, molto grande e importante (*L'énigme d'une journée*, gennaio 1914)¹¹, gli chiede in cambio la dedica di

una poesia, gli promette un dipinto per Marie Laurencin, lo invita a cena, lo sollecita a scrivere sui quadri visti nel suo studio, gli chiede di difenderlo contro le critiche rivoltegli da André Salmon sulla "letteratura" dei suoi titoli, cerca di coinvolgerlo in una polemica con Paul Iribé, gli confida, in attesa della visita di Alfred Flechtheim col quale Apollinaire aveva cercato di creargli un contatto, il bisogno urgente di un mercante che si occupi di lui. Tutto in un solo mese. Com'è possibile che poi cali il buio assoluto? È evidente che le lettere dei mesi successivi, che dovevano essere numerose, non sono state conservate. Così come non si sono conservate le lettere, sicuramente meno numerose, che de Chirico scrisse ad Apollinaire prima del 21 gennaio 1914.

Testimonianze di Apollinaire su de Chirico

Se, come io penso, de Chirico si recò a trovare Apollinaire poco dopo la chiusura del Salone degli Indipendenti del 1913, non c'è da meravigliarsi che il poeta non abbia scritto nulla su di lui fino alla mostra di ottobre. Non ce n'era l'occasione, perché Giorgio non espose da nessuna parte. Come possano essersi sviluppati i rapporti e i colloqui tra i due lo vedremo dopo, ma resta il fatto che il primo testo del poeta su de Chirico è quello che uscì il 9 ottobre 1913 su "L'Intransigeant". Seguono due accenni brevi ma importanti, il 15 novembre sulle "Soirées" e il 16 su "L'Intransigeant", a proposito della sua partecipazione al Salon. Ma è strano che Giorgio, già il 12 novembre, scriva all'amico tedesco Fritz Gartz: "Il poeta più conosciuto qui a Parigi: Guillaume Apollinaire, le cui poesie sono tradotte anche in tedesco, si interessa molto al mio lavoro e scrive spesso su di me"¹². Una frase curiosa se, come pensa Roos, la recensione alla mostra di ottobre fosse stata solo il frutto di una visita di mestiere, sia pure su invito, alle esposizioni in corso, e non invece qualcosa di accuratamente preparato, e ancora più strana se ci domandiamo come facesse de Chirico a dire "scrive spesso su di me" se fino a quel momento era uscito solo il pezzo del 9 ottobre. O Apollinaire aveva già informato de Chirico dei due brevi scritti in uscita, oppure vi sono altri frammenti critici finora sfuggiti a ogni ricerca. Ad ogni modo è curioso che, oltre un mese dopo la recensione del 9 ottobre, Giorgio si mostri così sicuro dell'appoggio di Apollinaire senza aver scambiato neanche due righe con lui. Ma esiste anche la comunicazione orale:

10. Apollinaire lasciò Parigi per il sud della Francia il 3 settembre, pochi giorni prima i de Chirico, insieme a Paul Guillaume erano partiti per la Normandia per sfuggire all'attacco tedesco sulla capitale se la linea della Marna fosse crollata.

11. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, volume I, fascicolo 3, n. 14 (in corso di pubblicazione), oggi al Museo di San Paolo in Brasile.

12. È la stessa lettera nella quale dice: "ho a che fare con due mercanti che hanno qui delle gallerie. Uno di loro farà una grande mostra di quadri miei in primavera. L'altro esporrà opere mie a Berlino, Vienna, Londra e in Russia". E prima di parlare di Apollinaire scrive: "Alcuni giorni fa ho fatto una mostra nel mio studio".

il 12 novembre era un mercoledì, e forse de Chirico era stato ad uno dei pomeriggi di Apollinaire in boulevard Saint Germain dove il poeta gli aveva annunciato la prossima pubblicazione dei due pezzi su di lui. Appena arrivato a casa si era affrettato a scrivere a Gartz in tempo per imbucare (la data del 12 novembre risulta infatti dal timbro postale). Il numero in uscita delle “Soirées” era il primo della nuova serie dedicata soprattutto all’arte figurativa, e de Chirico era già tra gli abbonati¹³. Anche prima del 21 gennaio, dunque, i rapporti tra i due erano piuttosto stretti, e sicuramente Giorgio, come scrive nelle *Memorie*, frequentava con assiduità le riunioni dei mercoledì, dalle cinque alle otto, a casa di Apollinaire, proprio per entrare a far parte di quell’“ambiente” che ventidue anni dopo avrebbe ostentato di disprezzare. Dalla fine di febbraio del 1914, quando la corrispondenza si interrompe, gli scritti di Apollinaire su de Chirico diventano sempre più frequenti, e non sono più legati alle occasioni offerte dalle mostre, ma informano il pubblico sulle abitudini, i gusti e le future imprese pittoriche di colui che il poeta riteneva, come ho detto, uno dei massimi artisti del tempo.

Proprio questa costante e crescente attenzione a de Chirico rende difficile comprendere un errore di memoria che proprio Apollinaire commise scrivendo il pezzo *Nouveaux Peintres* per la rubrica *Les Arts* del “Paris-Journal” del 14 luglio 1914¹⁴: “C’est en 1912 que j’ai eu l’occasion de dire à quelques jeunes peintres comme Chagall, comme G. De Chirico: ‘Allez de l’avant! Vous avez un talent qui vous désigne à l’attention!’”.

È noto che Apollinaire si accorse di Chagall molto prima di accorgersi di de Chirico, e scrisse qualche riga su di lui sia in occasione del Salon des Indépendants nel marzo 1912, sia in quello successivo del marzo 1913. Ma è anche verificabile che l’interesse che egli riservava a Chagall e alla sua opera era minore di quello che aveva per de Chirico, al quale dedicò nei suoi scritti sull’arte uno spazio che è quasi il triplo di quello dedicato al pittore di Vitebsk. Tuttavia Chagall faceva parte, come de Chirico, dei pittori di cui il poeta si prese cura, proprio nel 1913 e 1914, anche commercialmente, raccomandandoli a Herwarth Walden. Chagall ebbe infatti una grande mostra di oltre quaranta opere a Berlino ai primi di giugno del 1914 e tutto era pronto per una personale altrettanto grande di de Chirico, prima prevista per l’autunno del ’14 e poi per l’inizio del 1915.

Un errore cronologico del genere, in un pezzo che per di più

è interamente dedicato a de Chirico e alla traduzione in francese dell’articolo di Soffici su di lui, non sarebbe ammissibile se i rapporti tra de Chirico e Apollinaire si fossero stretti solo da fine gennaio, cioè cinque mesi e mezzo prima. Qualcosa doveva accomunare nella mente di Apollinaire il suo impegno per Chagall e quello per de Chirico, e io penso che questo sia il lavoro da lui svolto con Walden. Questa “promozione” iniziò nella primavera del ’13 quando il poeta presentò Chagall a Herwarth e Nell Walden durante il loro soggiorno a Parigi, poco tempo prima di fare la conoscenza di de Chirico¹⁵. Il pezzo citato all’inizio, che accomuna Chagall e de Chirico, nasce a mio parere con questa struttura logica: “Fin da quando li ho conosciuti ho incoraggiato questi due pittori. Infatti oggi ci si occupa di Chagall in diversi paesi (A. pensa alla mostra di Berlino) e se ne parla anche in Francia nonostante egli sia tornato in Russia; lo stesso succede a de Chirico (A. pensa alla mostra a Berlino, alla corrispondenza di giugno con Walden e alla sua promessa di inviare al più presto uno scritto su de Chirico), infatti se ne parla anche in Italia, nonostante risieda in Francia: “Ascoltate cosa ne dice Soffici su ‘Lacerba’”.

In uno scritto così strutturato il lapsus del 1912 è normale perché, in realtà, il suo fattivo interessamento per i due artisti era iniziato nella primavera del 1913 a poco più di un mese di distanza dell’uno dall’altro.

Altri scritti, le testimonianze di Savinio

La versione più divulgata sull’incontro tra de Chirico e Apollinaire viene probabilmente da chiacchiere diffuse a Parigi negli anni Venti. Spesso viene citata la testimonianza di Mollet o quella di Savinio ma in sostanza tutti concordano nel dire più o meno la stessa cosa: i quadri di de Chirico sarebbero stati notati da Picasso al Salone degli Indipendenti nel marzo del 1913 e da lui segnalati ad Apollinaire; da lì l’aneddoto secondo il quale Picasso chiamava de Chirico “le peintre des gares” (non si sa con quale fondamento, perché arrivare a questo spiritoso epiteto in base ai quadri esposti fino a quel momento, era praticamente impossibile). È tuttavia certo che Picasso non vide il Salon des Indépendants del 1913, che si aprì il 13 marzo e chiuse il 30 aprile, perché era partito già il 10 per Céret e rientrò a Parigi solo alla fine di giugno¹⁶. Quindi la discussione si chiude. Le testimonianze dirette dei testimoni dell’epoca, quella di

13. Pierre-Marcel Adéma (*Guillaume Apollinaire*, La Table Ronde, Parigi 1968, p. 232) descrive in modo colorito gli sforzi di Féral e di Apollinaire per far accettare alle librerie la nuova rivista e per raccogliere abbonamenti: tra i primissimi vi furono Boccioni, de Chirico, Chagall, Picabia e Pierre Roy (cito solo i nomi che possono avere un significato per la nostra storia).

14. G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, cit., p. 824.

15. Philipp Rehage, *Correspondance Guillaume Apollinaire-Herwarth Walden. (Der Sturm) 1913-1914*, Lettres modernes Minard, Caen, 2007, pp. 42-44 (su Chagall); pp. 90-95 (su de Chirico).

16. John Richardson, *A life of Picasso. Volume II: 1907-1917*, Random House, New York 1996, p. 274 e p. 281.

Alberto Savinio e quella di Jean Mollet, il famoso “segretario” di Apollinaire, non fanno che attenersi alla leggenda calcandone gli aspetti pittoreschi e incorrendo in molte contraddizioni¹⁷. L’unica cosa realmente nuova e interessante per far luce sulla vicenda la troviamo in un passo del 1943 in cui Savinio parla di sé ma sostituendosi al fratello, le mie sottolineature mettono in evidenza quel che bisogna ricordare:

Animo - scrive Savinio in *Casa “La vita”* - arrivò a Parigi nel febbraio del 1913. Poco tempo dopo conobbe Apollinaire. Questi abitava nel viale San Germano, una casina collocata sul tetto di un palazzo di sei piani. Un giorno Animo arrivò lassù carico di amicizia, e col fiatone ancora in gola dei novantanove gradini saliti, recitò all’autore di *Alcools* alcuni brani di quella poesia in cui la torre Eiffel è paragonata a un mandriano di case. Divennero amici¹⁸.

Questo aneddoto, come in altri due casi ben noti, Savinio lo preleva integralmente dalla mitologia personale del fratello attribuendo a sé ciò che de Chirico aveva narrato per caratterizzare la propria figura di artista. Il primo caso riguarda la trasmissione dell’anima di Nietzsche nel proprio corpo di neonato o nascituro¹⁹, il secondo è quello dell’afflosciarsi delle candele nei candelabri al momento della sua nascita²⁰ e il terzo è questo “furto” della circostanza che più caratterizza l’incontro di de Chirico con Apollinaire: la recitazione dei versi di *Alcools*. Mentre nei due casi precedenti si tratta di fatti simbolici inventati per circonferire la propria nascita in un alone mitico da “predestinato”, l’ultimo è un avvenimento probabilmente reale. Io, per lo meno, lo credo quasi sicuramente vero perché corrisponde in pieno agli usi del tempo: solo per limitarci alla figura di Apollinaire e a quegli anni cito quanto racconta

nel 1913 il giovane scrittore tedesco Wilhelm Klemm (1881-1968), venuto apposta da Lipsia per assistere a una conferenza di Apollinaire a Berlino nel gennaio di quell’anno:

[...] era un circolo di circa dieci persone ed egli parlò con ognuno di noi in modo modesto e dimostrando interesse. Io mi ero appena procurato un grosso volume delle sue poesie e fui quindi in grado di citargli qualche verso a memoria, cosa che gli fece molto piacere²¹.

Veniamo ora a quanto scrive de Chirico nel corso del tempo.

Testimonianze di de Chirico sull’incontro con Apollinaire

Come al solito, conviene procedere in ordine cronologico. Non per una questione di memoria, che de Chirico aveva saldissima, ma perché quello che de Chirico scrive nei vari momenti della sua vita è sempre funzionale a uno scopo e all’immagine che vuole dare di sé.

Nel frammento autobiografico del 1919, a proposito della sua partecipazione al Salon d’Automne del 1912, scrive:

Il sapore classico delle tele di de Chirico sorprese prima poi interessò i critici della capitale che interpretarono più o meno intelligentemente quella pittura nuova tra le nuove; [...]. Nello stesso tempo de Chirico diventava l’amico del poeta Guillaume Apollinaire, che fu un intelligente interprete della sua pittura²².

A leggere con attenzione, il collegamento del suo incontro con Apollinaire al Salone del 1912 è quasi inesistente. Il Salone si chiuse l’8 novembre e dell’amicizia con Apollinaire si parla dopo il punto. “Nello stesso tempo” è una frase generica di collegamento, che in questo caso può significare “un po’ di tempo

17. Alberto Savinio (*Maupassant e l’Altro* [1944], Adelphi, Milano 1975, p. 98, nota 17) si limita a dire che i quadri di de Chirico furono segnalati ad Apollinaire da Picasso, che chiamava de Chirico “le peintre des gares”, al *Salon des Indépendants* del 1913; quanto a Mollet, il suo è il tipico racconto memorialistico di un protagonista minore che presenta cose e fatti avvolti in un’aria favolosa per far risaltare l’eccezionalità della sua esperienza: ma poco sta in piedi nella gran confusione di date, di riferimenti e di fatti. Cfr. Jean Mollet, *Les Memoires du Baron Mollet*, Editions Gallimard, Parigi 2008, pp. 85-86.

18. La poesia a cui si riferisce Savinio è *Zone*, la prima della raccolta di *Alcools*, pubblicata per la prima volta su “Les Soirées de Paris”, n. 11 del dicembre 1912.

19. La reincarnazione dell’anima di Nietzsche nel corpo di de Chirico è il tema di un famoso dipinto del 1914 si veda Wieland Schmied, *Turin als Metapher für Tod und Geburt* ora in Id., *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, Monaco 1989, pp. 57-60. Lo spunto è ripreso e riferito a sé stesso in uno scritto di Savinio del 1944 ora in Id., *Maupassant e l’Altro*, Adelphi, Milano, rist. 1975, pp. 11-13.

20. Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, 1941 (ora in Id., *Hermaphrodite e altri romanzi*, Adelphi, Milano 1995, p. 574): “Il giorno in cui Nivasio Dolcemare uscì dal grembo materno, il sole picchiava a martello sulla città della civetta. Cinque da una parte e cinque dall’altra, le lunghe steariche colorate sorgevano agli angoli del caminetto, si piegavano sui candelabri

di bronzo, piangevano lunghi lacrimoni”. Alberto Savinio, *Fame ad Atene* (1944), in *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Classici Bompiani, Milano 1989, p. 69: “Ad Atene Nivasio Dolcemare ci è nato [...] nell’agosto 1891, sotto un caldo così sfolgorante che [...] le candele, sugli steli di ottone dei candelieri, si piegavano mollemente come bianche vergini afflitte dal mal d’amore”. Il tema è prelevato di peso da Angelo Bardi (Giorgio de Chirico), *La vie de G. de Chirico*, in *Giorgio de Chirico*, “Sélection. Chronique de la vie artistique”, Cahier 8, Éditions Sélection, Anversa, dicembre 1929, pp. 20-26. “Ce jour-là, la chaleur était si grande, que le bougies, bien qu’êteintes, fondaient dans les bougeoirs” (quel giorno faceva così caldo che le candele, per quanto spente, si scioglievano nei candelabri). Probabilmente per sottile polemica de Chirico ribadisce il fatto nelle *Memorie* del 1945 (ed. 1962, p. 10: “io ero nato tre anni prima a Volos, capitale della Tessaglia, durante una torrida giornata di luglio, mentre le candele si scioglievano nel candelieri”), tanto che il fratello, nel 1946, gli riconosce la primazia: “A Volos io consumai parte dell’infanzia, e a Volos del pari nacque, cinquantasette anni sono, mio fratello Giorgio de Chirico, in una estate come questa e sotto un caldo che umiliava le steariche sui candelieri” (Alberto Savinio, *Pitture pompeiane del Museo di Napoli* (1946), in Id., *Opere*, cit., p. 333).

21. Il testo è citato in P. Rehage, *Correspondance Guillaume Apollinaire-Herwarth Walden*, cit.

22. Giorgio de Chirico, [Autobiografia], *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985, p. 75.

dopo". In una seconda breve autobiografia scritta per Léonce Rosenberg nel 1928 si legge:

En 1911 il part pour Paris et c'est là qu'il expose pour la première fois au Salon d'Automne de 1912. Ses œuvres sont remarquées; des peintres comme Picasso parlent de lui à Guillaume Apollinaire dont il fait la connaissance en 1913²³.

Qui la connessione col salone del '12 sembra più precisa, ma subito dopo è specificato con chiarezza l'anno 1913. La storia di Picasso che nota le sue tele e le segnala ad Apollinaire si è nel frattempo fatta strada negli ambienti parigini e de Chirico non la smentisce.

Nel 1929 esce ad Anversa la monografia "Selection", Cahier 8, corredata dal testo *La vie de Giorgio de Chirico* scritto con lo pseudonimo di Angelo Bardi. Ne riporto, in traduzione mia ma molto letterale, il passo sul tema che ci interessa:

Esposé al *Salon d'Automne* e agli *Indépendants*. I quadri da lui inviati attirarono l'attenzione di qualche critico. [...] Ma chi scoprì veramente Giorgio de Chirico? Problema delicato sul quale preferiamo non insistere.

Guillaume Apollinaire era in quel momento l'apostolo dell'arte moderna. Egli notò agli *Indépendants* le tele di de Chirico. Alcuni dicono che queste tele furono segnalate ad Apollinaire da Picasso, il quale soprannominava de Chirico "il pittore delle stazioni" [...].

Giorgio de Chirico incontrò Guillaume Apollinaire; e il pittore recitò al poeta alcuni versi di *Alcools*. D'altra parte, Apollinaire si interessò alle opere di quel giovane pittore e, con quel fiuto che gli era particolare, ne penetrò le qualità più intime. Cominciò allora a propagandare ai quattro angoli del mondo il nome di questo pittore nuovo.

La caratteristica principale di questo testo è quella di indulgere alla "leggenda". Più avanti affermerà addirittura di aver dipinto nel famoso ritratto di Apollinaire il foro sulla tempia nel punto esatto dove il poeta fu colpito: foro che nel quadro non c'è e che si trova solo in un disegno del 1934 circa eseguito da Max Ernst. Quindi accoglie la storia di Picasso ("alcuni dicono") e non si sbilancia su chi abbia scoperto la sua pittura, o per il puro gusto del creare "mistero", oppure per non dire che i primi a parlarne furono dei critici molto conservatori come Louis Vauxcelles, Roger Allard o il bravissimo Etienne Charles, cronista d'arte del più diffuso quotidiano finanziario del pomeriggio, "La Liberté".

Compare qui per la prima e ultima volta l'aneddoto della recita dei versi di *Alcools*. Vero o falso che sia, l'aneddoto sottintende che l'incontro non fu casuale ma "voluto" da chi aveva mandato a memoria qualche verso da recitare, come lo scrittore tedesco di cui prima si è detto.

Dal 1929 si salta alle *Memorie della mia vita*, scritte nel 1945 (ed. Rizzoli 1962, pp. 70-73), in un clima totalmente mutato. Leggiamo, con le mie osservazioni tra parentesi quadre e le mie sottolineature:

Mi rimisi al lavoro e ripresi il filo delle mie ispirazioni di origine nietzschiana [*autunno inverno 1911, dopo il ritorno dalle cure a Vichy*].

Però lavoravo poco, facevo pochi quadri. Passarono l'inverno [1911-12] e l'estate [1912]; sentivo parlare confusamente del Salon d'Automne, dei pittori "rivoluzionari", di Picasso, del cubismo, delle scuole moderne, ecc. [*l'intento è di far vedere che tutto è scaturito dal suo intimo, senza alcuna influenza esterna, come per miracolo, e di far intendere che del modernismo e dei grandi artisti moderni sentiva solo parlare confusamente. Sappiamo invece che frequentava assiduamente mostre e gallerie ed era informato su tutto*]. Mi fu consigliato di esporre al Salon d'Automne; [*segue un lungo brano sull'aiuto di Calvocoressi per essere accettato dalla giuria, sul pittore Laprade, sui quadri inviati ecc.*]. I tre quadri furono accettati e io provai molta gioia e molta fierezza [...] ottennero un certo successo e riscosero qualche lode da parte dei critici; però non riuscii a venderne neanche uno.

Intanto, sempre dietro consiglio di persone che conoscevano l'"ambiente", andai a trovare Guillaume Apollinaire. Questi abitava un piccolo appartamento all'ultimo piano di una vecchia casa borghese del Boulevard Saint Germain; il sabato [*in realtà il mercoledì*], dalle cinque alle otto, riceveva gli amici. Venivano pittori, poeti, letterati, quelli cosiddetti "giovani" e "intelligenti" e che propugnavano le cosiddette "idee nuove". [...]

Io andavo quasi sempre a questi sabati [*mercoledì*] di Apollinaire, ma lo facevo perché ero ancora molto giovane, quindi avevo ancora una certa dose d'ingenuità e molte cose non le avevo ancora approfondite; però sin d'allora non nutrivo grande stima e simpatia per quell'ambiente e mi ci annoiavo parecchio; probabilmente questi sentimenti mi si leggevano in faccia perché osservai che, tan-

23. Giorgio de Chirico, *Biographie*, "Metafisica", n. 5-6, 2006, p. 511.

to Apollinaire, quanto gli altri componenti il cenacolo, benché mi dimostrassero un certo interesse e una certa cordialità, nutrivano per me della diffidenza e fiutavano in me un individuo assai diverso da loro. [...] Guillaume Apollinaire mi consigliò di esporre agli *Indépendants* ed infatti durante la primavera seguente [marzo 1913], mandai quattro quadri in quella mostra [*lapsus: de Chirico mandò tre quadri agli Indipendenti nel marzo del 1913 e ne mandò invece quattro al Salon d'Automne di novembre*].

Il brano è, a mio parere, chiarissimo: de Chirico si descrive, per il suo pubblico borghese e conservatore del 1945, come un ingenuo che non sa nulla, che sente parlare confusamente di “idee nuove” e di strani intellettuali, che viene sempre “consigliato” da altri perché non sa e non conosce “l’ambiente” (vale a dire quella specie di camorra che decreta il successo o l’insuccesso in campo artistico). Tuttavia riconosce: 1) di essere stato lui – sia pure consigliato – a presentarsi ad Apollinaire (l’apostolo dell’arte moderna, come lo definisce nel 1929); 2) di essere stato da lui consigliato e di avere seguito le sue indicazioni. E su questo punto vi è da dire parecchio: anzitutto, mentre per esporre al Salone d’Autunno era necessario essere accettati da una giuria e Giorgio, per non avere problemi, si fece raccomandare da Calvocoressi, insigne e influente musicologo e scrittore, non c’era alcun bisogno né di consigli né di raccomandazioni per esporre agli Indipendenti, dove chiunque era accettato purché fosse iscritto e avesse pagato una piccola quota. Inoltre, e qui il lapsus è traditore, il Salone in cui de Chirico mandò quattro quadri fu quello dell’autunno successivo (il che sposta la data dell’intera “operazione Apollinaire” all’autunno del 1913).

Ma in che cosa consisteva quella che ho chiamato “operazione Apollinaire”? Consisteva nell’unico episodio che de Chirico tace sempre, in tutti i suoi scritti di qualunque data che riguardano Apollinaire, anche i più affettuosi, nostalgici e benevoli. La mostra personale nello studio di Montparnasse, cosa per nulla normale e per nulla scontata, il vero grimaldello che permise a de Chirico, senza conoscenze sufficienti, senza una galleria e col solo appoggio di Apollinaire, di entrare a pieno titolo in quell’“ambiente” che nelle *Memorie* finge di aver disprezzato, ma al quale è invece in gran parte dovuta la sua fama mondiale.

Confesso di non aver avuto tempo a sufficienza per documen-

tarmi a fondo, e auguro a Roos di avere più fortuna e più tempo, ma da quel che mi risulta la mostra personale in studio era un’usanza ottocentesca caduta in disuso nella Parigi d’allora, dominata dalle gallerie e dai saloni di ogni tipo, e ancora praticata solo da artisti minori e con pochi contatti. Scorrendo gli scritti d’arte di Apollinaire, tra il 1912 e il 1913 non ne ho trovata citata neppure una, salvo quella di de Chirico.

Vengo ora alle conclusioni finali.

In un testo tutto antifrancese come le *Memorie* del 1945 Giorgio ammette di essersi dato da fare per conoscere il poeta e di essere stato da lui consigliato, ovvero incoraggiato, per far conoscere i suoi quadri, a fare qualcosa che egli cerca di legare al Salone di primavera del ’13 ma che un suo lapsus suggerisce di spostare verso l’autunno. Vedremo poi cosa.

Fu quindi de Chirico a recarsi da Apollinaire, su consiglio di qualcuno o forse senza nessuna presentazione, come anche si usava: Apollinaire era un personaggio notissimo, curioso e, almeno al primo momento, molto aperto. Quando ci si presentava a un poeta era di buon auspicio recitargli qualche suo verso, e il fatto che Savinio, che conobbe Apollinaire solo grazie a Giorgio a fine gennaio del 1914, ricalchi così spudoratamente il fratello, indicando persino il poema d’apertura di *Alcools* mi dice che non solo l’aneddoto può essere vero, ma che esso ci suggerisce anche una data. È poco probabile che de Chirico, ammesso che abbia recitato dei versi di *Zone*, disponesse dell’annata del numero di dicembre del ’12 delle “Soirées”, ma è certo che, se prevedeva di presentarsi ad Apollinaire, abbia comprato *Alcools*, che era uscito il 20 aprile del 1913. L’incontro avvenne dunque tra la fine di aprile e l’inizio di maggio. Questa data è anche coerente con la versione più divulgata, che, per quanto erronea riguardo alle circostanze, situa sempre i primi contatti tra de Chirico e Apollinaire legandoli al Salon des Indépendants del 1913, che durò dal 13 marzo al 30 aprile.

Se dobbiamo cercare qualcuno che spinse de Chirico ad avvicinare Apollinaire, questi può essere stato solo Pierre Roy. Alberto lo aveva incontrato appena arrivato a Parigi²⁴ e il pittore di Nantes era diventato un amico di famiglia. Roy era stato menzionato da Apollinaire una prima volta il 15 dicembre del 1912 e poi ben due volte nel marzo del 1913 quando il poeta aveva apprezzato il suo quadro *Les Peaux-rouges (Les Filles sauvages)*, esposto al Salone degli Indipendenti, lasciandogli un biglietto che lo invitava ad andare a trovarlo²⁵. Non è un mistero che Apollinaire lo apprezzasse molto. Roy racconta di aver subito

24. La visita di Alberto, probabilmente ancora accompagnato dalla madre, al salotto dei Binot de Villiers, commercialisti che avevano curato gli interessi societari della *Evariste de Chirico & Compagnie* e dei *Cehmins de Fer de la Thessalie*, avviene appena messo piede a Parigi cfr. Alberto Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1944, pp. 125-126. In quel salotto

egli conobbe il pittore Pierre Roy all’inizio del 1911 e verso la fine dell’anno ebbe modo di farlo conoscere a Giorgio.

25. Vedi il testo autobiografico di Pierre Roy del 1947 in *Pierre Roy 1880-1950*, Edition Galerie André François Petit, Parigi 1967, s.n.p.

legato con lui ed è quindi più che naturale che abbia incoraggiato Giorgio a seguire il suo esempio. È anche naturale che de Chirico cercasse in tutti i modi un mezzo per allargare i suoi contatti e uscire dall'ambiente in cui si muoveva il fratello.

A quel tempo Giorgio aveva uno studio in rue Mazarine, molto vicino all'abitazione di Apollinaire, e quella piccola rivoluzione che accade nella sua pittura verso la fine della primavera del 1913, già intelligentemente notata da Matthew Gale tanti anni fa²⁶, è il segno tangibile della svolta portata dall'incontro con Apollinaire. L'artista scarta una piazza torinese appena finita e vi dipinge sopra una composizione con solo arcate e un svettante ciminiera rossa; abbandona l'enigma cavouriano già completamente abbozzato per coprirlo con *Le voyage émouvant*; compaiono in quella tarda primavera e nell'estate le prime grandi ciminiere e viene enfatizzato il loro contrapporsi alle arcate, compare anche un cannone. E tutto ciò non può venire che da un intenso scambio di idee e di immagini con Apollinaire e con la sua poesia, uno scambio che lo stesso de Chirico mise in evidenza nell'appassionato necrologio del 1918: "subì l'influenza di quelli stessi che difendeva; cantò i nuovi pittori e questi gl'innestarono nuovi germi"²⁷. Lo scambio di immagini tra la pittura di de Chirico e la poesia di Apollinaire è evidentissimo nel corso del 1913 e conferma l'ipotesi che il loro rapporto sia iniziato alla metà della primavera. Le ciminiere industriali delle banlieues parigine, protagoniste di *Alcools*, entrano da allora con prepotenza nei quadri di de Chirico, che sotto l'influenza dei versi di *Vendemiaire* accentua la simbologia sessuale insita nella polarità Arianna-Dioniso:

*O Paris nous voici boissons vivantes
Les viriles cités où dégoisent et chantent
Les métalliques saints de nos saintes usines
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique*²⁸.

Giorgio stesso, in due versi di *Éspoirs*, una lirica densa di elementi che permettono di legarla cronologicamente alla poetica del primo 1913, quella delle piazze e delle inaugurazioni di linee ferroviarie, accenna all'adorazione di Apollinaire per queste simbologie falliche con chiaro riferimento al suo qua-

dro *La surprise* II, dipinto in rue Mazarine proprio in quei mesi:

*Un peintre a peint une énorme cheminée rouge
Qu'un poète adore comme une divinité*²⁹.

Questi versi, per me, sono la prova lampante di una visita di Apollinaire nell'atelier di rue Mazarine. È infatti evidente che se le cose sono andate come io penso, e se anche Apollinaire ricordava qualcosa dei quadri visti nei due Salons precedenti, dovette vedere insieme all'autore tutti i suoi quadri e parlarne, prima di concepire il piano di cui s'è detto. Convintosi delle qualità di de Chirico e dell'opportunità di promuovere il suo lavoro, credo sia venuta da lui l'idea della mostra di ottobre, poco prima dell'apertura del Salone d'autunno. Un abbinamento che non poteva non far colpo e non destare interesse, ma che de Chirico da solo e senza un aiuto di pubbliche relazioni influente come quello di Apollinaire non sarebbe mai riuscito a concepire e a realizzare.

La conseguenza di queste decisioni fu la ricerca di uno studio più grande a Montparnasse, dove lavorare e dove poter installare la mostra.

Da quando queste decisioni furono prese, probabilmente prima della metà di maggio, de Chirico si mette alacremente al lavoro e in poco meno di quattro mesi porta a termine una decina di quadri, di cui due di grandissime dimensioni, iniziando il periodo più straordinario della stagione metafisica parigina che proseguirà senza sosta fino allo scoppio della guerra nell'estate del 1914.

Appendice. Picasso e de Chirico

Un altro mistero, sicuramente legato alla conoscenza di Apollinaire, è il rapporto tra Picasso e de Chirico. Che si conoscessero, che si vedessero e che fossero in buoni rapporti è documentato da una lettera a più mani, scritta da Hélène d'Oettingen ad Apollinaire nel febbraio del 1915 dalla sede delle "Soirées" con la collaborazione di Picasso, Férat, de Chirico, Savinio e Survage (ognuno scrive e firma una frase all'amico lontano)³⁰. Per il resto, a parte la storia del "peintre des gares" si sa pochissimo. Ma Picasso seguiva attentamente il lavoro di de Chirico,

26. Matthew Gale, *The Uncertainty of the Painter. De Chirico in 1913*, "The Burlington Magazine", volume 130, aprile 1988, Londra, pp. 268-276.

27. Senza data ma sicuramente influenzati dalla pittura di de Chirico sono i versi seguenti: "Les statues endormies qui rêvent toutes blanches / Dont la soif de mourir jamais ne s'éteint", tratti da *Poèmes divers* (1910-1917), nella raccolta postuma *Le gretteur mélancholique*, 1952.

28. Le città industriali del nord si rivolgono a Parigi: "Eccoci, o Parigi, viventi bevande / Virili città dove conversano e cantano / I metallici santi dei nostri santi opifici / Le nostre ciminiere a cielo aperto ingravidano le nubi / Come fece un tempo l'Issione meccanico" (riferimento al mito di Issione che aveva

tentato di violentare Era, moglie di Zeus. Issione è detto meccanico perché, per questa colpa, fu legato a una ruota infuocata ruotante eternamente nel cielo).

29. "Un pittore ha dipinto un'enorme ciminiera rossa che un poeta adora come una divinità". Il quadro a cui de Chirico si riferisce è *La surprise* II, (CR, I, 2, 40), uno dei due primi quadri con la ciminiera, che Apollinaire, vedendolo, mise probabilmente e scherzosamente in rapporto alle antiche pratiche cerimoniali misteriche dell'adorazione di Dioniso in forma di fallo.

30. Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, a cura di Laurence Campa, Peter Read, Gallimard, Parigi 2009, pp. 627-628.

com'è dimostrato dalla sua nota citazione del *revenant* con gli occhi chiusi, protagonista del quadro del 1914 che poi venne chiamato *Le cerveau de l'enfant*. L'importanza che il lavoro di de Chirico ha avuto nel traghettare Picasso verso una moderna forma di classicismo tra il 1915 e il 1917 è stata ben messa in luce da John Richardson nel suo monumentale lavoro sull'artista catalano.

Premesso che una visita all'atelier di Picasso era quasi un obbligo per tutti gli artisti che, arrivando a Parigi, riuscivano a inserirsi "nell'ambiente". Premesso che Carrà, Boccioni, Marinetti, Russolo e Soffici vi erano regolarmente ricevuti, e che persino Magnelli vi fu condotto da Apollinaire appena ebbe messo piede a Parigi, non si capisce per quale motivo non si parli mai di una visita del genere, o addirittura di uno scambio di visite, dato che, a Montparnasse, i loro due studi erano vicinissimi, sia quando Picasso stava in Boulevard Raspail, sia quando si trasferì in rue Schoelcher nell'ottobre del 1913.

A mio parere, e poi chiudo questa nota anche troppo lunga, nei quadri dipinti da de Chirico a Montparnasse dalla fine di giugno del '13 in avanti si nota, proprio durante l'estate, un cambiamento brusco. Appena arrivato nel nuovo studio, de Chirico ordina due tele delle stesse dimensioni (135 x 180 cm) nel negozio di Lefebvre-Foinet in rue Bréa, e vi dipinge in rapida successione due composizioni con Arianna (che le due tele siano state dipinte nel medesimo periodo non lo dice solo la dimensione ma anche la grafia della firma e della data

in numeri romani, identiche). Il primo quadro è *La récompense du devin*, iniziato a fine giugno, e nel quale la statua di Arianna addormentata ricalca il modello in gesso ma mostra una certa influenza picassiana nei seni che sembrano derivare da quelli de *La Dryade*, 1908, quadro che Giorgio poteva sicuramente aver visto da Kahnweiler. Completamente diversa è invece la seconda composizione, quella della *Piazza con Arianna* del Metropolitan Museum of Art di New York. Talmente diversa da non potersi spiegare se non con uno straordinario choc visivo, e comunque violentemente picassiano (è anche il primo quadro in cui de Chirico usa la grafite sulla tela). Dello stesso periodo è anche la composizione verticale *L'après-midi d'Ariane*, dove la statua della principessa cretese è tagliata nella parte bassa ma ripete lo stesso schema e la stessa veduta dall'alto. Un taglio che de Chirico poteva aver osservato soltanto in un quadro di medie dimensioni del 1908 *Nudo sdraiato con figure*, che non uscì mai dallo studio dell'artista.

Picasso nel 1913 si recò a Céret nei Pirenei dal 10 marzo alla fine di giugno. Il mese di luglio lo passò a Parigi ma ritornò a Céret ai primi di agosto per quindici giorni³¹. Giorgio invece si recò a Vichy per la cura delle acque dal 31 luglio al 21 agosto circa³². È quindi molto probabile che de Chirico abbia visitato il suo studio di Boulevard Raspail in luglio³³ o al massimo tra la fine di agosto e l'inizio di settembre. Ma la prima data la ritengo assai più probabile.

31. J. Richardson, *A life of Picasso*, cit., pp. 282-283.

32. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., nota 9, p. 208, lettera da Vichy a Gartz del 6 agosto in cui dice di essere arrivato da una settimana (la cura durava tre settimane, quindi il 21 tornò a Parigi).

33. Probabilmente nella seconda metà del mese perché prima sia Picasso sia Eva, la sua compagna, non stavano bene di salute (J. Richardson, *A life of Picasso*, cit., p. 281).

“Negro Art the Power of Revelation”. La conferenza di Savinio per la Galleria “291” di New York, autunno 1914

Nell'estate 1914 Alberto Savinio registra a Parigi, su disco Pathé, una conferenza in francese sull'arte africana, per essere diffusa poco dopo a New York nella Galleria “291” del fotografo Alfred Stieglitz. L'occasione è la mostra *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, allestita dal 3 novembre all'8 dicembre 1914 con opere della collezione Paul Guillaume e organizzata dal caricaturista e scrittore messicano Marius De Zayas, allora intermediario fra Stieglitz e la cerchia di Guillaume Apollinaire a Parigi, frequentata dai fratelli de Chirico (figg. 1, 2)¹.

“Dicevo in quella mia lontana orazione”, ricorda Savinio in uno scritto del 1926 dal titolo *L'ora nera*², “dell'arte complitissima dei negri Bàkutas, dei negri Mogalè e di quelli della Costa d'Avorio; illustravo il periodo aureo della sta-

tuaria negra che, per chi non lo sapesse, toccò l'apogeo verso la fine del secolo decimosesto, per poi decadere a poco a poco in seguito alla propaganda evangelica dei missionari lazzaristi”. Per poi specificare poco più avanti “che quella mia conferenza io non la pronunciai davanti a un uditorio di persone in carne e ossa, ma nei sottosuoli blindati della Casa Pathé di Parigi, davanti alle frigide boccucce di piccoli apparecchi ricevitori. La mia voce poi, accuratamente registrata da congegni complicatissimi e chiusa in scatola, traversò l'oceano e risonò nelle sale della Galleria Stieglitz di New York, metallizzata dall'imbuto di un grammofono perfezionato”.

L'incarico, commissionatogli dalla *Société d'Art et d'Archéologie Nègre* fondata nel luglio 1912 dal “grande melanofilo

* L'autore è a disposizione per rimediare a eventuali involontarie omissioni nell'attribuzione dei crediti fotografici citati.

1. Sulla mostra cfr. Helen M. Shannon, *African Art, 1914. The Root of Modern Art*, in *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, catalogo della mostra (Washington D.C., National Gallery of Art, 28 gennaio-22 aprile 2001), a cura di Sarah Greenough, Bulfinch Press, Boston 2001, pp. 168-183; Yaëlle Biro, *Transformation de l'objet ethnographique africain en 'objet d'art': circulation, commerce et diffusion des œuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis des années 1900 aux années 1920*, 2 volumi, Tesi dottorale discussa alla Université Panthéon-Sorbonne, 2010, in particolare volume 1, pp. 216-224, poi confluita nel libro Id., *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Les presses du réel, Parigi 2018, in particolare si veda pp. 196-210; e lo stesso Marius De Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, a cura di Francis M. Naumann, MIT Press, Cambridge 1996.

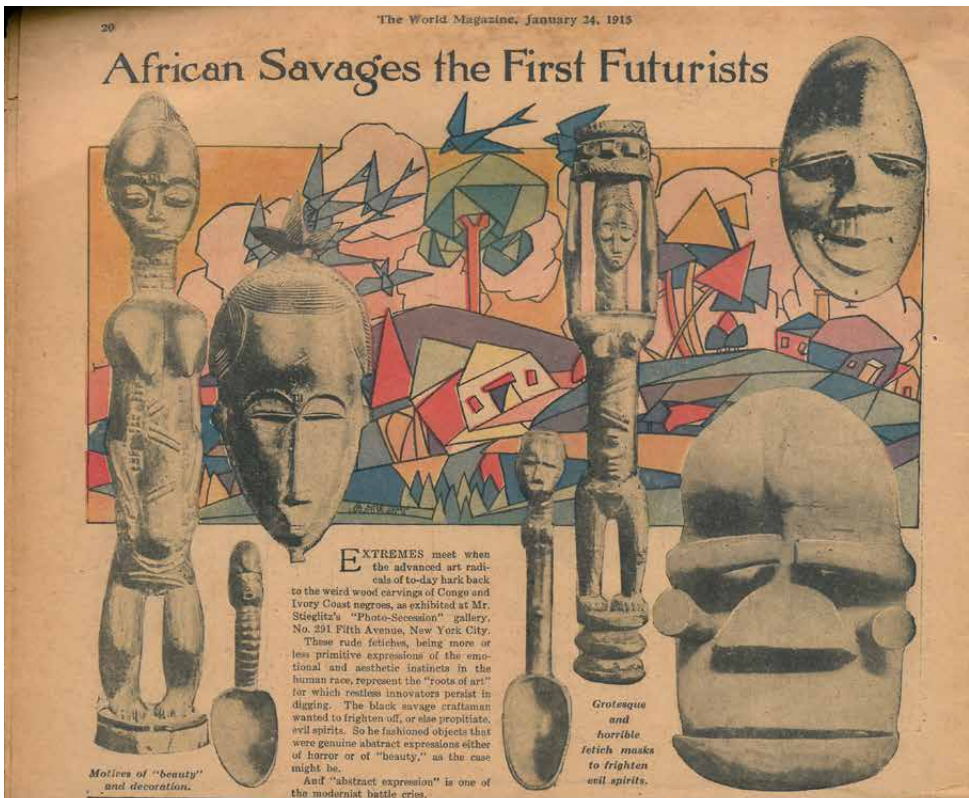
2. Alberto Savinio, *L'ora nera*, “L'Ambrosiano”, numero 188, 9 agosto 1926, p. 3.

3. Il manoscritto è conservato nel Fondo Savinio presso l'Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux di Firenze (da qui ACGV), AS.II.44.2. Un ricordo più stringato si trova in Alberto Savinio, *Di mensa in mensa* [Parigi, dicembre 1926 postilla aggiunta], in Id., *Souvenirs*, introduzione di Héctor Bianciotti, Sellerio editore, Palermo [1945] 1989, pp. 145-155, a p. 152, nota 3: “Nel 1913, Paul Guillaume fondò la *Société des Mélanophiles*, con sede in rue de Navarin, a Parigi. Per la *Société des Mélanophiles* io scrissi

intorno a quel tempo una conferenza su la statuaria negra, che fu registrata su un disco Pathé e pronunciata pochi giorni dopo a Nova York dalla voce di un grammofono”. Dello stesso Savinio, si confronti anche il passo *I negri e la loro arte*, “Il Mondo”, anno V, numero 44, 2 novembre 1919, p. 12: “A Nuova York la propaganda per l'arte negra era agitata dal gruppo degli artisti avanzati, sovvenzionato dal mecenate Hieglietz [sic] e diretta da un caricaturista messicano, di nome Marius de Zayas. L'esposizione delle statue negre ebbe luogo nei locali della società *Kamera-Work*, situati al N. 291 della 5ª strada. (Non è senza ragione che cito il numero e la via, poiché questi componevano il titolo di una rivista di avanguardia che, prima della guerra, era l'unica di tale specie che si pubblicasse in tutti gli Stati Uniti)”. Di questa conferenza abbiamo notizia solo da Savinio, mentre non ci sono giunti altri ricordi o testimonianze dai suoi contemporanei e amici De Zayas, Stieglitz, Apollinaire e Guillaume, tanto da nutrire il fondato sospetto che non sia mai stata trasmessa. Come era avvenuto per le cinque tele metafisiche del fratello Giorgio de Chirico, spedite da Guillaume alla Galleria “291” a metà novembre 1914, ma mai esposte; su questo vedi Paul Guillaume in una lettera a Guillaume Apollinaire, ottobre 1915: “j'ai essayé de faire des affaires de tableaux avec Zayas et je lui ai envoyé une quantité de choses de Chirico etc. [...] mes peintures, sculptures et dessins de Modigliani, aquarelles de Mad. Berly etc. j'en ai la conviction n'ont même jamais été montrés au Public”, *Guillaume Apollinaire / Paul Guillaume. Correspondance*, a cura di Peter Read, Gallimard / Musée de l'Orangerie, Parigi 2016, pp. 65-66, a p. 65.



1



2

1. *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art* (New York, 291 Gallery, 3 novembre-8 dicembre 1914), da "Camera Work", n. 48, ottobre 1916, p. 66

2. *African Savages the First Futurists*, "The World Magazine", 24 gennaio 1915, p. 20

parigino” Guillaume con lo scopo di promuovere e diffondere l’arte africana, allora molto di moda a Parigi, rientra probabilmente in un più ampio “giro di conferenze e di concerti”, che Savinio avrebbe dovuto tenere nell’autunno 1914 “in alcune città degli Stati Uniti”³.

Di una tournée nordamericana, con De Zayas e André Tridon⁴ come impresari, si parla anche in un contratto conservato tra le carte dell’artista messicano, databile alla fine di settembre 1914 e non firmato, che dà la misura della considerazione ormai raggiunta da Savinio nel milieu parigino: “[...] sign it and ship it to Chirikiriki [sic]”, si raccomanda infatti Tridon, consigliando al futuro socio di non avviare “any press operation without knowing whether he is ours. Someone else might steal a march on us”⁵.

Gran parte di questi progetti nordamericani non andarono in porto o svanirono con il sopraggiungere della guerra: poco si sa, ad esempio, della “scène lyrique”⁶ che Savinio avrebbe dovuto rappresentare “en Amérique” nell’inverno 1913-1914 come riferisce per lettera all’amico tedesco Fritz Gartz; e non trovarono uno sbocco editoriale nemmeno “certi articoli e certa musica che devo mandare in America. Al *Camera-Work* al 291”⁷, come rivela ad Ardengo Soffici il 18 settembre 1915. Anche il suo contributo alla pantomima teatrale *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* — “che avrebbe intonato cinque fra le più cospicue città degli U.S.A.”⁸ — di cui ci resta oggi solo il testo di Apollinaire, non risulta sia mai stato rappresentato.

La conferenza sull’arte africana assume un rilievo particolare, perché oltre ad aprire squarci inediti sulla produzione

critico-letteraria di Savinio, fino ad allora orientata quasi esclusivamente alla musica⁹, rappresenta una rara e concreta testimonianza dei suoi rapporti con il circolo avanguardista delle “Soirées”, e successivamente con la galleria newyorkese “291”.

Perduto il nastro Pathé su cui fu originariamente incisa la conferenza¹⁰, il contenuto e le modalità con cui essa si svolse sono rimasti a lungo sconosciuti.

Solo recentemente si sono aperte nuove ipotesi interpretative grazie al ritrovamento da parte di Yaëlle Biro, negli archivi savigliani di De Zayas, di due testi intitolati *Negro Art* (di seguito indicati come “A” e “B”), trascritti e tradotti in inglese dallo stesso De Zayas¹¹. Il secondo di questi manoscritti (“B”) è stato da allora considerato il testo originale della conferenza: non solo per la presenza in calce della firma “Albert Savinio”, ma soprattutto per i contenuti espressi, che non si possono attribuire alla “marcata, quasi rozza, impronta evolucionista”¹² tipica del pensiero poetico-letterario di De Zayas di quegli anni.

Una terza versione dattiloscritta (“C”), anch’essa intitolata *Negro Art* e non firmata, da me rinvenuta tra le “opere di autori non identificati” nel fondo Alfred Stieglitz della Beinecke Rare Book & Manuscript Library di Yale, aggiunge il tassello mancante e fondamentale alla ricostruzione di una versione sicuramente più completa e corrispondente all’originale, perché oltre a contenere entrambi i testi “A” e “B” sviluppa molti degli argomenti che sono lì abbozzati (fig. 3).

I tre testi oggi conosciuti (“A”, “B”, “C”) raccolti e presenta-

3. Alberto Savinio, *Orfeo dentista*, in Id., *Il signor Dido*, Adelphi, Milano [1978] 1984, pp. 53-59, qui p. 54.

4. Su André Tridon (1877-1922), giornalista e critico franco-americano, sostenitore del futurismo e dell’avanguardia parigina riunita attorno ad Apollinaire, nonché traduttore e divulgatore dell’opera di Sigmund Freud, cfr. Oliver J. Hand, *Futurism in America, 1909-14*, “Art Journal”, volume XLI, numero 4, inverno 1981, pp. 337-342, e il necrologio *Tridon Dictates Death Notice, Dies*, “New York Times”, anno XXIII, 23 novembre 1922, p. 21.

5. André Tridon in una lettera a Marius De Zayas, New York, s. d. (ma timbro postale 1 ottobre 1914). Il contratto è menzionato, senza ulteriori specifiche, in Willard Bohn, *Apollinaire et l’homme sans visage: création et évolution d’un motif moderne*. Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marius De Zayas, Bulzoni, Roma 1984, p. 134, nota 4; e in Y. Biro, *Transformations de l’objet ethnographique africain*, cit., p. 247, nota 724, poi in Ead., *Fabriquer le regard*, cit., p. 232, nota 151. Ringrazio Rodrigo De Zayas per avermi generosamente messo a disposizione i documenti originali conservati negli archivi privati della famiglia De Zayas a Siviglia.

6. Alberto Savinio in una lettera a Fritz Gartz, novembre 1913, in Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 205.

7. Alberto Savinio in una lettera ad Ardengo Soffici, Ferrara 18 settembre 1915, in *Cinquantane lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di Maria Carla Papini, “Paradigma. La nuova Italia”, anno IV, febbraio 1982, pp. 323-373, in particolare p. 327. Sulla rivista “291” Savinio pubblica la partitura musicale *Belloués Fatales* n. 12 (numero 2, aprile 1915) e lo scritto teorico *Donnez-moi l’anathème, chose lascive* (numero 4, giugno 1915).

8. Alberto Savinio, *Il Poeta assassinato*, “La Voce”, anno VIII, nn. 11-12, 31 dicembre 1916, pp. 439-444, a p. 439; cfr. Guillaume Apollinaire, *Souvenirs de*

la Grande Guerre, a cura di Gilbert Boudar e Pierre Caizergues, Fata Morgana, Montpellier 1980, p. 17: “Entretemps je préparai une pantomime dont j’ai oublié le titre mais dont le sujet était tiré de mon poème *Le Musicien de Saint-Merry*, la musique devait être écrite par Albert Savinio [...]. Car la pantomime devait être jouée au mois de janvier a New York et j’y aurais été aussi”. Su questo vedi W. Bohn, *Apollinaire et l’homme sans visage*, cit., in part. pp. 50-55; Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. Le revanche d’Éros*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2000; e Guillaume Apollinaire, *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris? Pantomime*, a cura di Willard Bohn, Fata Morgana, Montpellier 1982.

9. Per la sua attività critico-musicale rimando ai lavori di Mila De Santis, tra cui *Sulle tracce di Savinio compositore per le scene a Parigi*, “Musica / Realtà”, anno XXXIX, n. 115, aprile 2018, pp. 45-74, e Ead., *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, “Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo”, anno I, 2000, pp. 61-76.

10. Da una recente ricognizione che ho compiuto presso gli archivi storici della Gaumont-Pathé e della Bibliothèque Nationale de France ho potuto appurare che il nastro risulta disperso.

11. Y. Biro, *Transformations de l’objet ethnographique africain*, cit., in part. pp. 246-250 e trascrizione dei testi a pp. 400-402, poi in Ead., *Fabriquer le regard*, cit., pp. 231-235.

12. Maria Grazia Messina, *Les dieux inférieurs des obscures espérances. Avanguardia e art nègre nella Parigi di inizio Novecento*, in *Je suis l’autre: Giacometti, Picasso e gli altri. Il Primitivismo nella scultura del Novecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, 28 settembre 2018-20 gennaio 2019), a cura di Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina, Electa, Milano 2018, pp. 234-241, qui p. 239.

NEGRO ART.

Great contradictions happen in our world, Civilization, to which we owe so many material comforts, is responsible for the annihilating influence that it exerts on the moral faculties of humanity.

Modern men, in their majority are qualifiable as atheist animals. There is a possible analogy between the state of our contemporary society whose moral is anachronized, and the epoch of plain barbarism comprised between the Vth and XIIth century of our Era.

The analogy becomes more striking if one remarks that, then, as in the present, the spiritual force of the world has only been kept alive by the care of a hierarchy composed by men of elite, the only ones to take an interest in the past and in the future, and who exert on their time a moral magistracy.

In the middle ages that hierarchy was composed by the clergy; in our days it is composed by the artists to whom the traditional powers of the prophet, of the mystagogue, of the magician, have fallen upon by due right. Duly purified, this modern hierarchy has developed. Recently, by a powerful impulse, it has created that spiritual manifestation vast and fecund known under the generic name of Modern Art.

For Modern Art is not an empty name... It does not signify the ensemble of whims of a small clan of sterile intellectuals full of mannerisms, nor the preluce recreation of a group of dilettanti, as our detractors might think it profitable to hint. The character of modern Art on this point deserves our particular attention as it proves above all, that art is only the plastic transformation of our religious spirit.

Modern Art in its multiple aspects intimately bound by a certain affinity of spirit, is only a progressive return toward the natural mysticism peculiar to human nature devoid of all social preoccupation: Mysticism of the aspect of forms, in the work of Pablo Picasso,

2.

mysticism of the intellectual intentions of the artist, in the work of Giorgio de Chirico.

It can be said, without exaggeration, that in the ensemble of that beautiful result, negro art plays a great role.

The history of negro archeology is yet to be written. Outside of a few real relations, somewhat arid as far as interest is concerned, given by explorers, there is nothing that could enlighten us in that science almost unknown.

That fact is of little importance to me. What interest me in negro art is not its history, but the spirit that emanates from it, and which is certainly remarkable. I do not hesitate to find in negro statuary as much interest as in the sculpture of hellenic archaism, or as in the statuary in wood of the christian primitivity.

The part of revelation does not seem to me less pure in the negro artisan who carves in dark wood the image, heroically grotesque, of the ancestral genie, protector of his tribe, than in those artisans, who in the period of the origins, fixed also in wood the first effigies of the HERA, "a l'état de planche" as Gallimaque would fit. The fabulous Peiraces, Dedalous of Argos, Egeyete Smilis, and above all Orata who worked under the direct influence of the goddess who appeared in his dreams.

What we know of negro art are principally the specimens of the religious statuary of different tribes of the Center and of the West of Africa. The most remarkable works come from Congo, Guinea, Ivory Coast etc...

I hasten to remark that signs of a deep decadence, indeed too premature, begin to make themselves be felt in the more recent productions of negro statuary; and this signs of decadence coincide with the first European influences. I here wish to call attention to the nefarious

3. *Negro Art*, dattiloscritto, Alfred Stieglitz/Georgia O' Keeffe Archive, YCAL MSS 85 Box 101 folder 2199, Yale, Beinecke Rare Book & Manuscript Library

3.

and rapid influence the manners and art customs and the mentality of the civilized races exerted upon the spirit heretofore so pure and so clear of the artist-tribes of the Bakoutas, for instance, who were in older days artisans of a superior, impressive, dramatic and spiritual art.

Owing to this precocious decadence the specimens of negro art belonging to the best epoch (XIIth century) have become as precious as they are rare and inimitable.

In order to intimately penetrate into the moral significance of the negro idol, we must carry our psychological sense back to its most primitive condition.

Let us go back to our natural state of religious animals. Let us recover our prime animist sense in its most animal reason.

Anthropologists demonstrate that the child and the savage are animists. If they consider useless to add that the adult civilized man is not at all animist, it is because that is only too true. Indeed, in modern society the animist sense exists only in a very faint and sporadic state; among the popular masses it is almost extinct.

But what restrains the adult civilized man from returning to his primitive animism?... Is it nothing else but the fear to be considered a savage or a child?...

On the other hand the modern man whose intelligence has acquired a real spiritual power is more animist than ever. His animism however is more ecstic than altruist: for it does not project itself either on the beings nor on the surrounding objects. It has developed toward an abstract aim, it does not constitute only the pure exteriorization of the personality of the individual and of his mystical sensibility.

Let our spirit be saturated by the most ancient animism in order to attain a perfect comprehension of the negro fetich: when we look

4.

at a brook that runs let us say to ourselves that it is the spirit that flies, let us avoid hitting trees with a hatchet for fear of wounding the genius who lives in it.

Let us become totemist, for numerous are the negro statues which represent animals, principally birds.

Having thus shaped our sensibility into a primitive psychology, the spiritual virtues of the negro idol will appear to us in their greatest significance.

The somber negro statues of hideous and grotesque aspect are nothing else than simple picturesq objects. The form in which they appear is only a material pretext: plastic realization of a hidden and mysterious power which reveals itself through the monstrous and tortured members of the strange and terrifying fetich. If we try to deeply read into the physiognomy of the negro statue, concentrating our spirit in theirs, we must expect to see the fetich animate itself and come to life, his arms move and twist, its mouth open to utter the sound of an unknown voice...

Such is the animist reason of the negro fetich- such is its principal reason.- This reason is to the negroes of great importance because it has been kept sufficiently pure: it has not been tainted by the corrosive of habit or forgetfulness; it has not been degenerated as has happened to other fetichistic images or to swastikas, which having lost their original significance, recuperate their right to exist, accidentally and thanks to a new significance quite different from the primitive one with which they were invested; this happened to the image of the Cross that has become the symbolic sign of christianism, after representing originally, the cretan hatchet with double blades and occasionally also the form of a flying bird.

Let us adapt ourselves to the learning of taking fetichism seriously.

5.

We will become fetishists, or rather fétichistes (from fétich, feticion) according to the expression from the valley of the Niger; and let us endeavour to discover in the material object, the mysterious presence of the Spirit, the ancestral demon, which was in turns protector and destructor, benefic and malefic.

Both animism and fetishism, belong to the invaluable faculty peculiar to man, of being able to create an unknown world beyond the limits of his known world.

Animism and fetishism develop thus our psychology in a very acute and impressive poetical sense. The most powerful poetical works are always full of fetishism. The best part of Modern Art is essentially fetishist.

At any rate, if the extremely materialistic education of modern man, on one side, and his too constant and futile preoccupations on the other, have almost completely choked in him that precious faculty of being able to see the known, I believe I commit no mistake by attributing to negro art the power of revelation. I consider it capable of opening the eyes of those who will let themselves be vanquished by the force of its mystic intoxication, and will abandon themselves to the attraction of its spiritual magnetism.

Negro

The appearance of negro art, which certainly constitutes an intellectual surprise, might provoke a regenerative echo in our western world. This intellectual surprise will resemble other similar surprises of more or less importance, which have occurred at different epochs: the introduction of hellenic culture in Italy by the byzantine monks, the discovery of Ossian's poem (putting aside all mystification); the revelation of the Hindu world and buddhistic literature; and more recently, the new lights brought by the study of Mediterranean prehistory by the excavations of Schliemann in Greece and in Minor Asia, and by the excavations done in the Island of Crete by the double british and italian mission.

6.

The support brought to the evolution of the human spirit by the discovery of documents testifying to the moral state of humanity at epochs heretofore unknown, is of unvaluable importance; and it would be strange if it would be strange if it would not give to the evolution of the human spirit a strong impulse forward.

At the present hour the necessity of new surprises is heavily felt; for, no matter what we might think, the boundaries enclosing the intellectual contemporary zone, are only too limited. The outbursting spirits that wish to pass those boundaries must either throw themselves forward into the ~~known~~ unknown space of the future going beyond the frontiers established by logic, or go back behind the former limits and submerge themselves into that which it could be called the prehistory of the human spirit.

It is precisely in that prehistory of the human spirit that the negro art will find its place; because it has a certain hidden power that goes beyond the ambit of our usual preoccupations, which have become, by a long habit, so futile and insignificant that they deserve to be forgotten. The negro art takes us away from our world and bring us to our original state. Once this translation accomplished, it awakens in us the remainders of our primitive conscience and releases our naturally religious and mystic spirit.

The negro statues are the plastic proof of the extremely pure spirituality of those men that we cynically qualify as savages.

Let us look upon them with respect and tenderness.

The artifice of their manner is not the savage art- principally, for the simple reason that a savage art is a paradox impossible to conceive. It is not even a primitive art, but a forgotten art.

They are works brought forth by a spiritual force that we all have in our deeper selves and which deserves to be awakened and developed.

-5-

more egoist than altruist: for it does not project itself either on the beings nor on the surrounding objects. It has developed toward an abstract aim, it does not constitute only the pure exteriorization of the personality of the individual and of his mystical sensibility.

Let our spirit be saturated by the most ancient animism in order to attain a perfect comprehension of the negro fetish: when we look at a brook that runs let us say to ourselves that it is in the spirit that flies, let us avoid hitting a tree with a hatchet for fear of wounding the genie who lives in it.

Let us become totemist, for numerous are the negro statues which represent animals, principally birds.

Having thus shaped our senses into a primitive psychology, the spiritual virtues of the negro idol will appear to us in their greatest significance.

The somber negro statues of hideous and grotesque aspect are nothing else than simple picturesque objects. The form in which they appear is only a material pretext; plastic realization of a hidden and mysterious power which reveals itself through the monstrous and tortured members of the strange and terrifying fetish. If we try to deeply read into the

ti in Appendice accanto a uno scritto giovanile elaborato da Savinio sullo stesso tema e ad alcuni appunti inediti su carta intestata *Société d'Art et d'Archéologie Nègre* da me rintracciati nel suo archivio privato, ci consentono di precisare con maggiore accuratezza la genesi, il contenuto e i riferimenti filosofico-culturali della conferenza.

Il testo "A", custodito nell'archivio privato di De Zayas, composto da dieci pagine numerate fittamente scritte a matita, risulta essere una prima bozza di traduzione in inglese di una versione francese fornitagli da Savinio¹³, non sappiamo se dopo o durante il soggiorno del caricaturista messicano a Parigi nell'estate 1914. Si presenta pieno di cancellature, correzioni e ripensamenti, e riporta ancora diversi lemmi in francese, come "hiérarchie", "essor", "épanchement", "lubies", "délassement", "animisme", "marmouset", che ci consentono di risalire alla lingua originaria in cui fu scritto, se si tiene in considerazione anche la poca dimestichezza di Savinio con l'inglese e di De Zayas col francese¹⁴. Il contenuto è da un lato una critica della civiltà contemporanea che, pur avendo prodotto sviluppo e benessere, è responsabile del progressivo impoverimento e inaridimento delle facoltà spirituali e morali dell'uomo divenuto sempre più materialista; dall'altro è una esaltazione dell'arte africana che con i suoi idoli esprime una primitiva sensibilità animistica, oggi presente nelle opere di una élite di artisti che conosciamo col generico nome di "Modern Art", la quale altro non è che la "plastic transformation of our religious spirit [...], a progressive retrogradation toward that natural mysticism which is proper to human nature stripped of all social preoccupations"¹⁵.

Il testo "B", anch'esso in possesso di De Zayas, è un manoscritto in inglese di sei pagine numerate, scritto a penna in bella grafia ma con alcune correzioni e integrazioni a matita; fu probabilmente elaborato da Savinio, a partire da una precedente versione ("C" ?), durante la breve sosta a Firenze, poco prima di essere destinato insieme al fratello al 270 Reggimento di Fanteria acuartierato a Ferrara, come indica peraltro la firma apposta in calce "Albert Savinio,

Florence 1915". Grazie a una sua successiva nota autografa contenuta in una lettera indirizzata da Guillaume a De Zayas l'8 marzo 1915 si può ipotizzare che Savinio, con questo testo, intendesse pubblicare sulla rivista di Stieglitz "291" una versione abbreviata e sintetica della stessa conferenza, funzionale agli spazi più compressi di una pubblicazione a stampa: "[...] Je vous ai envoyé ma musique pour *Kamera*. Du reste je vais écrire plus longuement, bientôt, et vous enverrai aussi des articles de propagande", scrive infatti, e aggiunge: "Mais pourquoi renvoyer l'article sur les nègres? Il fallait le garder. Il est entendu que vous pouvez en disposer comme mieux il vous semblera"¹⁶. Questo secondo testo tratteggia a grandi linee la storia archeologica dell'arte africana, in particolare la statuaria lignea religiosa delle diverse tribù dell'Africa centrale e occidentale, Costa d'Avorio, Guinea e Congo, del XVII e del XVIII secolo, per poi inoltrarsi nella affascinante spiegazione delle "spiritual virtues" dell'idolo *negro* e del significato delle sue forme "tortured, strange and terrifying", espressione di una mentalità ingenua e rozza, ma anche una "plastic prove [sic] of the extreme[ly] pure spirituality of men we qualify as savages". Quest'arte, anche se sconosciuta e dimenticata, può suscitare nella sensibilità moderna una facoltà perduta: l'animismo, inteso qui come partecipazione empatica dell'anima umana allo spirito delle cose, e influire positivamente sull'arte dell'Occidente europeo, come altre "intellectual surprises" avvenute nel corso della storia.

Il testo "C", conservato negli archivi del "direttore" della Galleria Stieglitz, consta invece di sei pagine dattiloscritte in inglese (più una settima pagina numerata '5') ed è quello che più si avvicina alla versione definitiva della conferenza pronta per essere registrata da Savinio. La presenza tra queste carte di una settima pagina, che ripropone con minime varianti e correzioni una parte dello scritto "C", lascia intendere che sicuramente esisteva una ulteriore versione ancora più definita rispetto a questa, di cui ci è pervenuto solo questo foglio ("D"), anch'esso riprodotto in Appendice. Che questa sia la versione più completa e accurata, inte-

13. A una originaria bozza in francese della conferenza è forse riconducibile questo appunto conservato tra le carte personali di Savinio: "Moi-même qui vous parle, je suis, messieurs les Américains, un possédé. Depuis la lecture, que je viens de faire, du 'Dictionnaire de la Sorcellerie' par Reginald Scott, je ne veux plus considérer la passion que sous la forme d'un diable. — Disant Quand on dit: art moderne, on prononce une phrase vide — vide comme mes poupées russes, que je vois alignées sur le fronton de ma bibliothèque", cito da ACGV, Fondo Savinio, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese [tra il 1910 e il 1935]*, AS.II.49.14.

14. Alberto Savinio, *L'arte come fenomeno di stoltezza ragionata*, in Id., *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Adelphi, Milano 2004, pp. 607-613, qui p. 608: "Barnes parlava un francese da negro, io per parte mia capisco ma-

lissimo l'inglese a sentirlo parlare"; Id., *Il Poeta assassinato*, cit., p. 439: "Zayas biascia francese, come io la lingua dei Mayas".

15. Biro ipotizza che questo primo testo, "écrit au crayon, non signé, ait été écrit par De Zayas, inspiré par celui signé de Savinio. En effet, si plusieurs thèmes sont présents dans les deux essais, on retrouve aussi dans le texte au crayon plusieurs éléments caractéristiques de la pensée de De Zayas, qu'il reprendra plus tard dans son recueil *Un nouveau point de vue sur l'évolution de l'art moderne* [...]". Y. Biro, *Transformations de l'objet ethnographique africain*, cit., p. 250, nota 728, poi in Ead., *Fabriquer le regard*, cit., p. 234, nota 154.

16. Lettera di Paul Guillaume a Marius De Zayas, Parigi 8 marzo 1915, Archivi De Zayas, Siviglia; anche in Y. Biro, *Transformations de l'objet ethnographique africain*, cit., pp. 248-249, poi in Ead., *Fabriquer le regard*, cit., p. 233.

gralmente conservata, rispetto ai testi “A” e “B” possiamo dedurlo da alcuni aspetti sostanziali. Dal punto di vista dei contenuti essa è un vero e proprio collage meticolosamente assemblato degli altri due testi, in cui sono ripresi e coerentemente sviluppati i principali temi della conferenza, quali l’animismo, il feticismo, il totemismo, il binomio selvaggio/civilizzato, il feticcio-manichino, l’ideale di una “psicologia primitiva”. Completa inoltre le versioni “A” e “B” con nuovi contenuti, discutendo con argomenti via via più consistenti il fondamentale ruolo dell’arte africana nello sviluppo artistico moderno, e rimanda sia all’opera del fratello Giorgio de Chirico sia a quella di Pablo Picasso¹⁷, appena entrati nel radar di interesse della Galleria “291”, oltre a introdurre o approfondire i concetti più carichi di implicazioni metafisiche come “the power of revelation”, “the intellectual surprise” e “the prehistory of the human spirit”¹⁸, che ritroveremo in altri scritti successivi di Savinio. Il testo “C” si presenta come il più definito anche dal punto di vista redazionale, corretto ed emendato da diversi refusi ed errori grammaticali ancora presenti nei testi “A” e “B”, come ad esempio: “the bashfulness prudery to been be taken for a savage or a marmouset” diviene in “C”: “the fear to be considered a savage or a child”; oppure: “the heroicty and grotesque image of his ancestrals genii who protects protectors of th his tribe” si trasforma in “the image, heroical[ly] grotes[que], of the ancestral genii, protector[s] of his tribe”. Le poche correzioni, a matita e battute a macchina, che compaiono anche su questi fogli sono da ascrivere probabilmente a Stieglitz, come si riscontra in altri dattiloscritti conservati tra le sue carte. I lemmi in francese ancora presenti nelle altre due versioni sono stati invece sostituiti dai relativi termini inglesi:

“impulse”, “whims”, “manifestation”, “recreation”, “child” subentrano rispettivamente a “essor”, “lubies”, “épanchement”, “délassement”, “marmouset” e così via.

Al di là della destinazione e della successione cronologica dei tre testi, che possiamo solo ipotizzare in assenza di altre bozze e versioni, essi ci consentono di cogliere il pensiero di Savinio sulla funzione svolta dall’arte africana nella rivoluzione artistica moderna, anche se molte delle idee qui espresse verranno successivamente ridimensionate, una volta scemate le “sbornie *d’arte negra* [...] ante bellum”¹⁹ e rivalutato l’ideale classico, come emerge da un manoscritto intitolato *L’art nègre*, senza data ma probabilmente del 1919, in cui chiosa: “Ceux qui voi[en]t l’opportunit   pour l’art nègre de jouer un rôle important dans l’art moderne, ne savent pas considérer le domaine absolu de l’art” (figg. 4a, 4b)²⁰. Resta tuttavia intatto il valore documentario di questi testi che sono, secondo la Biro, “parmi les premiers    discuter de l’importance des arts africains et de leur influence sur l’art moderne”, con la particolarit   “d’avoir écrits par un Européen, au début de la guerre, et de présenter ainsi de longs passages qui peuvent se lire comme étant en réaction aux calamités de la guerre”²¹.

Nel 1914 Savinio guarda infatti al feticcio africano da una prospettiva del tutto innovativa — accomunato allo xoanon²² ellenico e alla scultura del primitivismo cristiano — scoprendone la valenza animistica e trascendente, capace di rivelare lo *spirito* delle cose e la consistenza “metafisica” del mondo (anche se questo termine non viene curiosamente mai adoperato)²³.

Alla base delle sue opinioni estetiche non ci sono solo le animate discussioni e il confronto serrato con Paul Guil-

17. Nell’autunno 1914 si stava prospettando una mostra alla Galleria “291”, mai realizzata (vedi nota 2), con cinque tele metafisiche di de Chirico da affiancare forse ai feticci africani, mentre Picasso avrebbe esposto i suoi lavori, insieme a quelli di Braque, nel gennaio successivo. Sull’uso di esporre oggetti africani accanto a tele e sculture moderne, vedi Anonimo, *L’Art Nègre*, “Gil Blas”, 8 ottobre 1912, p. 4, dove si annuncia la “première exposition de l’Art nègre” per il 1913: “Il serait intéressant de joindre    la collection de pièces exotiques quelques-unes des toiles et sculptures européennes qu’elles inspir  rent”, anche in Y. Biro, *Fabriquier le regard*, cit., p. 187, nota 31.

18. Sono invece note le riflessioni del fratello sul “sentimento della preistoria”, su cui si veda Giorgio de Chirico, *Manoscritti Eluard Picasso/Deuxième partie. Le sentiment de la pr  histoire* [15 giugno 1913], in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 20-24.

19. Alberto Savinio, *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio/La Guerra*, “La Voce”, anno VIII, nn. 11-12, 31 dicembre 1916, pp. 421-424, qui p. 423. Si veda in particolare Alberto Savinio, *Negrizzanti* [Parigi, dicembre 1932], in Id., *Souvenirs*, cit., pp. 65-72, in cui Savinio ironizza sull’infatuazione dei surrealisti per il “mistero” e la “magia” africani afferendo che “al *clair esprit* dei cartesiani non poteva capitare scherzo peggiore”.

20. Alberto Savinio, *L’art nègre*, in ACGV, Fondo Savinio, AS.II.49.25. Ringrazio Ruggero e Angelica Savinio per avermi concesso di consultare e pubblicare il manoscritto inedito.

21. Y. Biro, *Transformations de l’objet ethnographique africain*, cit., p. 250, e Ead., *Fabriquier le regard*, cit., p. 234.

22. Il termine    ricorrente negli scritti dei due fratelli, dal titolo della composizione n. 17 del concerto musicale di Alberto, *Il richiamo dall’isola dello Xoanon*, eseguito a Monaco nel gennaio 1911, ai testi del dopoguerra di de Chirico, dove gli xoana sono definiti “veri accumulatori, veri concentrati di metafisica” [*Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un ep  do*, gennaio 1919]; “Xoana (statue primitive), *pendants* delle statue negre, ultimo *b  guin* dei modernizzanti” [*Noi metafisici*, febbraio 1919], entrambi in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 62-65, a p. 64; e pp. 66-71, a p. 66.

23. Per le diverse interpretazioni allora attribuite al feticcio, da quelle estetico-formaliste degli artisti a quelle antropologico-evolutioniste di etnologici e sociologi specie in ambito francese (da   mile Durkheim a Salomon Reinach, da Lucien L  vy-Bruhl a Marcel Mauss), rimando a M. G. Messina, *Les dieux inférieurs des obscures esp  rances*, cit., p. 234-241; pi   in generale, *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, a cura di Jack Flam e Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley 2003, in particolare si veda *Part I. Discovery 1905-1918*, pp. 23-116. In ambito italiano, importanti riflessioni sul tema del feticcio, inteso nelle sue valenze magico-animistiche come visionariet   incarnata della mentalit   primitiva — “duplicazione interna della esterna animazione e personificazione degli oggetti” — erano state svolte dall’antropologo e psicologo Tito Vignoli nel suo influente libro *Mito e scienza* (Fratelli Dumolard, Milano 1979), molto probabilmente conosciuto da Savinio, anche se non lo menziona nei suoi scritti. Ringrazio Maria Grazia Messina per avermi segnalato questo testo in relazione allo scritto di Savinio.

L'art nègre

On attache une importance assez grande, dans les milieux intellectuels de Paris et d'ailleurs, aux productions de l'art nègre. En dehors même de l'intérêt et de la curiosité que cet art peut offrir aux amateurs et aux collectionneurs, l'art nègre a mis en mouvement toute une armée d'intellectuels qui s'emploient à en déchiffrer la "psychologie intime". Nul doute que cet art possède une "psychologie intime" qui n'est autre que sa psychologie religieuse. Son intérêt donc ne pourrait donc dépasser en intérêt tout ce que nous possédons déjà d'analogue et que nous offrent les spécimens nombreux de l'art chaldéen, égyptien, polynésien, voire grec romain et chrétien. Cet intérêt et cette curiosité que peut nous offrir un fétiche sculpté par un barbare s'inspirant du mystère de la nature humaine et divine, est d'un ordre très restreint. A part cette raison, il est gâché par sa banalité même. Il appartient au domaine de la toute première phantasie — mais première dans l'ordre point dans la qualité. — Bref l'élan phant de phantais[ie] que l'art nègre peut susciter dans l'esprit d'un homme moderne, ne peut être qu'une élán de phantaisie inférieure. Ceux qui ont l'opportunité pour l'art nègre de jouer un rôle important dans l'art moderne, ne savent pas considérer le domaine absolu de l'art.

Voici des exemples: artistiquement il est égal de savoir que le signe de la croix représente l'image d'un oiseau dans son vol. Toutefois l'image primitive de l'oiseau représente la psychologie intime du signe de la croix. Cette psychologie intime de la croix n'est plus capable d'éveiller en nous qu'une curiosité éphémère ~~qui~~ qui varie et s'augmente selon qu'augmentent les penchants du dilettantisme de chacun de nous Or du moment que l'image fétichiste de la croix n'a plus d'importance pour nous, pourquoi en aurait-il une statue nègre? Je n'y trouve d'autre raison évidente, que le charme du nouveau et de l'exotique. Mais il faut se méfier, car l'art nègre appartient à un genre artistique commun et général à chaque religion naissante. Le petit esprit ~~met~~ métaphysique qui émane de l'art nègre, n'est pas supérieur à celui de n'importe quelle autre croyance, qui, pour s'être faite connaître à nous, s'est banalisée maintenant et a perdue tout esprit métaphysique. Voici même que ce style que l'on rencontre dans l'art religieux de chaque pays, et qui est partout le même, est excessivement méprisé par ces mêmes personnes qui aujourd'hui admirent l'art nègre, ne s'étant pas encore aperçues que cet art est identique au style méprisé.

4a, 4b. Savinio, L'art nègre, manoscritto a penna, senza data, Fondo Savinio: ACGV AS.II.49.25

Trascrizione del manoscritto

[1] L'art nègre

On attache une importance assez grande, dans les milieux intellectuels de Paris et d'ailleurs, aux productions de l'art nègre. En dehors même de l'intérêt et de la curiosité que cet art peut offrir aux amateurs et aux collectionneurs, l'art nègre a mis en mouvement toute une armée d'intellectuels qui s'emploient à en déchiffrer la "psychologie intime". Nul doute que cet art possède une "psychologie intime" qui n'est autre que sa psychologie religieuse. L'art nègre est un art religieux. Son intérêt donc ne pourrait donc dépasser en intérêt tout ce que nous possédons déjà d'analogue et que nous offrent les spécimens nombreux de l'art chaldéen, égyptien, polynésien, voire grec romain et chrétien. Cet intérêt et cette curiosité que peut nous offrir un fétiche sculpté par un barbare, s'inspirant du mystère de la nature humaine et divine, est d'un ordre très restreint. A part cette raison, il est gâché par sa banalité même. Il appartient au domaine de la toute première phantasie — mais première dans l'ordre, point dans la qualité. — Bref l'élan phant de phantais[ie] que l'art nègre peut susciter dans l'esprit d'un homme moderne, ne peut être qu'une élán de phantaisie inférieure. Ceux qui ont l'opportunité pour l'art nègre de jouer un rôle important dans l'art moderne, ne savent pas considérer le domaine absolu de l'art.

[2] Voici des exemples: artistiquement il est égal de savoir que le signe de la croix représente l'image d'un oiseau dans son vol. Toutefois l'image primitive de l'oiseau représente la psychologie intime du signe de la croix. Cette psychologie intime de la croix n'est plus capable d'éveiller en nous qu'une curiosité éphémère et qui varie et s'augmente selon qu'augmentent les penchants du dilettantisme de chacun de nous. Or du moment que l'image fétichiste de la croix n'a plus d'importance pour nous, pourquoi en aurait-il une statue nègre? Je n'y trouve d'autre raison évidente, que le charme du nouveau et de l'exotique. Mais il faut se méfier, car l'art nègre appartient à un genre artistique commun et général à chaque religion naissante. Le petit esprit ~~met~~ métaphysique qui émane de l'art nègre, n'est pas supérieur à celui de n'importe quelle autre croyance, qui, pour s'être faite connaître à nous, s'est banalisée maintenant et a perdue [sic] tout esprit métaphysique. Voici même que ce style que l'on rencontre dans l'art religieux de chaque pays, et qui est partout le même, est excessivement méprisé par ces mêmes personnes qui aujourd'hui admirent l'art nègre, ne s'étant pas encore aperçues que cet art est identique au style méprisé.

laume, Apollinaire e specialmente con De Zayas, che aveva scritto la nota introduttiva al catalogo della mostra alla Galleria “291”²⁴. Ci sono soprattutto gli studi e le letture sulla storia delle religioni e sull’etnologia comparata degli anni formativi trascorsi a Milano e Firenze in stretta collaborazione col fratello, quando si sviluppò progressivamente in loro l’interesse per le origini, le evidenze archeologiche e le tradizioni artistiche primitive²⁵. In una sua annotazione posta sul retro di un foglio intestato *Société d’Art & d’Archeologie Nègre*, conservato tra le sue carte personali, Savinio allude a una prosecuzione di queste letture anche a Parigi: “M’étant jeté de très bonne heure et avec assiduité dans de multiples lectures, je ne peux dire encore qu’un livre écrivain m’ait fait cadeau d’une véritable surprise. Je me contente suffisamment d’avoir trouvé parfois des livres consolants. Ces quelques livres me sont agréables car j’y trouve surtout une matière mal[li]éable, sur laquelle, par un[e] action de réflexion, je sais faire rejaillir ma propre mentalité²⁶”.

Questo ricco bagaglio di conoscenze traspare particolarmente dal dattiloscritto “C”. Accanto a citazioni dirette dal poeta greco Callimaco e ai riferimenti alle più recenti imprese archeologiche di Heinrich Schliemann in Grecia e in Asia Minore, sono presenti velati ma comprensibili riferimenti a Giambattista Vico, a James G. Frazer e a Salomon Reinach, autori molto amati da entrambi i fratelli de Chirico. L’influenza nietzschiana di *Ecce homo*, *Così parlò Zarathustra* e *Al di là del bene e del male* si avverte non solo nello stile metaforico e visionario, in alcuni tratti polemico e carico di tensione invocativa (le parole “Let us ...” costellano l’intero testo); ma anche negli argomenti trattati, quali la concezione gerarchica della società e dei valori, la funzione del sogno come ispirazione per la creazione poetica, la

teoria dell’eterno ritorno e quella del fanciullo-selvaggio equiparato al dio creatore.

Nella parte introduttiva, ripresa dal manoscritto “A”, Savinio condanna il positivismo della civiltà contemporanea, chiusa in una materialità senza trascendenza che ha reso l’uomo simile a un “atheist animal”. Coglie una possibile analogia fra la società contemporanea e “the epoch of plain barba[r]ity” compresa fra il V e il XII secolo, quando la spiritualità era affidata a una ristretta élite di sacerdoti, oggi di artisti depositari dei “traditional powers of the prophet, of the mystagogue, of the magician”. Nella barbarie del mondo moderno l’artista-demiurgo infrange l’ordine dei rapporti sociali, morali e conoscitivi per spingersi oltre le apparenze, rivelando lo spirito degli oggetti e il misticismo intrinseco della creazione poetica: Picasso viene citato a paradigma del “mysticism of the aspect of forms” e Giorgio de Chirico del “mysticism of the intellectual intentions of the artist”²⁷. È la stessa ricerca del risvolto mistico e fatale che, secondo Savinio, guida l’artista-artigiano delle età oracolari — “The fabulous Peirasos, Dedalous of Argos, Egnete Smilis, and above all Onata who worked under the direct influence of the goddess who appeared in his dreams”²⁸ come specifica poco dopo — fino a fare scaturire la terribilità demoniaca, ovvero il genio ancestrale, che si agita dentro all’opera. Nella sequenza di aggettivi: “superior, impressive, dramatic and spiritual” con cui connota gli idoli rozza-mente intagliati nel legno della tribù Bakuta nel XII secolo sembra quasi echeggiare la definizione che aveva appena dato ai suoi *Chants de la mi-mort*, composti nella primavera 1914 e fatti per “révéler” e “faire éclater tout ce que la métaphysique moderne contient de dramatique, de terrible, d’inconnu et de passionné”²⁹.

Per comprendere il potere evocativo e potenzialmente

24. Marius De Zayas, *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art - 1914*, riprodotto in *Primitivism and Twentieth-Century Art*, cit., pp. 70-72 (teoria poi sviluppata nel suo opuscolo *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, Modern Gallery, New York 1916), dove si legge: “Negro art has re-awakened in us a sensibility obliterated by an education [...] Negro art has made us discover the possibility of giving plastic expression to the sensation produced by the outer life [...] The introduction of the plastic principles of African art into our European art does not constitute a retrogradation or a decadence”. Su questo vedi anche Francine Ndiaye, *Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume et l’art nègre: défense et illustration*, in *Apollinaire critique d’art*, catalogo della mostra (Parigi, Pavillion des Arts, 2 febbraio-9 maggio 1993), a cura di Béatrice Riottot El-Habib e Vincent Gille, Gallimard, Parigi 1993, pp. 228-237.

25. Si veda Nicol M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell’arte metafisica, Milano e Firenze 1909-1911*, con uno scritto di Paolo Baldacci, Scalpenti editore, Milano 2017.

26. ACGV, Fondo Savinio, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese [tra il 1910 e il 1935]*, AS.II.49.14. Le sottolineature sono sue.

27. A trent’anni di distanza Savinio definirà i suoi *Chants de la mi-mort* “i soli ma ignoti equivalenti musicali della straordinaria poesia e della straordinaria pittura di quel tempo: le poesie di Apollinaire, le pitture di Picasso, quelle di

mio fratello Giorgio de Chirico”, in Alberto Savinio, *Ultimo incontro* [7 gennaio 1945], ora in Id., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, Milano 1989, pp. 93-96, in particolare p. 95.

28. La fonte probabile degli autori citati da Savinio (Peiraso, Dedalo di Argo, Smilide Eginese, Onata) è la *Guida della Grecia* di Pausania (II secolo d. C.), da cui proviene anche l’immagine di Onata “artefice di xoani”: “[...] Avvenne che questi [Onata] trovasse una pittura, imitazione dell’antico zoano; il più, com’è voce, ricavandolo da quella, ed aiutato poi anche dalla visione d’un sogno, fece di bronzo il simulacro a’ Figaliesi [...]” (*La Grecia descritta da Pausania; volgarizzamento con note al testo ed illustrazioni filologiche, antiquarie e critiche di Sebastiano Ciampi*, tomo IV, Coi tipi di Paolo Andrea Molina, Milano 1836, libro VIII, capo XLII, p. 118). Si veda ancora Alberto Savinio, *La realtà dorata. Arte e storia moderna-guerra-conseguenze*, “La Voce”, anno II, 29 febbraio 1916, pp. 75-90, a p. 89: “Lo spirito dell’arte moderna si ricongiunge con frecce che fan la spola e con fili telegrafici al XII secolo; da cotesto XII secolo le frecce e i fili corrono verso quel meraviglioso Onata artefice di xoani, amico dei sogni”.

29. Alberto Savinio, *Le drame et la musique*, “Les Soirées de Paris”, anno III, n. 25, 15 aprile 1914, ora in Id., *Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1977, pp. 423-426, qui p. 425.

sovversivo del feticcio africano, continua ancora Savinio, occorre tornare al nostro stato originario di “religious animals”, riscoprendo il nostro naturale senso animista e feticista, come il selvaggio e il bambino. Il rimando a Vico e a Frazer si palesa nelle metafore a cui ricorre (poi riprese anche in “B”): se si osserva un ruscello, scrive, “let us say to ourselves that it is its spirit that flies”, e sullo spirito arborico asserisce: “Let us avoid hitting a tree with a ha[t]chet for fear of wounding the genius who lives in it”³⁰.

Affinando la nostra “primitive psychology”, liberi da preoccupazioni futili dovute a un’educazione troppo materialista, impareremo a penetrare la crosta del mondo conosciuto (qualche riga dopo Savinio sollecita a creare “an unknown world beyond the limits of his known world”), per vedere oltre l’aspetto pittoresco e grottesco di questi feticci “strange and terrifying”, cogliendone l’anatomia interna, e disvelandone intuitivamente la sostanza misteriosa. Savinio spinge questo processo di identificazione con l’anima degli idoli africani fino a vedere “the fetich animate itself and come to life, his arms move and twist, its mouth open to utter the sound of an unknown voice”. È l’ennesima declinazione del manichino metafisico apparso nel 1914, moderno feticcio o xoanon, enigmatico doppio della figura umana, protagonista delle composizioni musicali di Savinio e dei quadri di de Chirico, con cui condivide le forme semplificate ed essenziali, mondate da ogni tratto individuale. “A quand l’anéantissement de l’anthropomorphisme? Tuez le monstre. Prêtez la corde à l’animisme”³¹, scriverà poco dopo nell’articolo pubblicato sulla rivista di Stieglitz nel giugno 1915.

Si può notare che tra le sue carte personali sono conservati alcuni interessanti appunti dal libro di Charles Magnin sulle origini del teatro antico e moderno (1838), che riguardano in particolare le figure-automi che tanto lo affascinavano, come le statue semoventi e industriosamente

congegnate di Dedalo; le primordiali marionette adoperate nei rituali magico-religiosi per stupire ed educare il pubblico; i crocefissi “à jointures flexibles” portati in processione durante la settimana santa; fino alla citazione dei cosiddetti “artisans dionysiaques”, “la grande compagnie des comédiens [qui] avait Bacchus pour Patron”, di cui si appropriò per firmarsi: “Albert Savinio, artisan dionysiaque”³².

Questa “animist reason”, per tornare al testo della conferenza, è la ragion d’essere del feticcio africano; essa resiste all’azione corrosiva e non degenera col tempo, come invece accade ad altri simboli feticistici come l’antica svastica o la croce, divenuto simbolo cristiano dopo aver rappresentato originariamente “the cretan ha[t]chet with double blades and occasionally also the form of a flying bird”³³. Sono le stesse metafore che ritorneranno, anche se con un significato capovolto, nel citato testo in francese sull’arte africana scritto da Savinio poco dopo la guerra: “artistiquement il est égal de savoir que le signe de la croix représente l’image d’un oiseau dans son vol. Toutefois l’image primitive de l’oiseau représente la psychologie intime du signe de la croix. Cette psychologie intime de la croix n’est plus capable d’éveiller en nous qu’une curiosité éphémère et qui varie et s’augmente selon qu’augmentent les penchants du dilettantisme de chacun de nous” (fig. 3). Nel 1914 Savinio non considera affatto il feticcio una curiosità esotica ed effimera ma un simbolo senza tempo, dotato di un “power of revelation [...] capable of opening the eyes of those who will let themselves be vanquished by the force of its mystic intoxication, and will abandon themselves [sic] to the attraction of its spiritual magnetism”. Come una “intellectual surprise” (l’inattendu e *choquant* evocato da Apollinaire a proposito della musica di Savinio³⁴), l’idolo primitivo può provocare un benefico choc rigenerativo nel mondo occidentale, come altre “sor-

30. Savinio, negli anni Venti, trascrive alcuni passi significativi dall’edizione francese de *Le rameau d’or* di Frazer [Geuthner, Parigi 1924] soffermandosi in particolare sui capitoli *Il re del bosco* e *Il culto degli alberi*, si veda ACGV, Fondo Savinio, *Brani estratti da testi in lingua francese [tra il 1910 e il 1935]*, AS.II.49.13. Sono gli stessi passi sottolineati nell’edizione conservata nella sua biblioteca personale: James G. Frazer, *Il ramo d’oro. Studio della magia e della religione*, 2 volumi, Einaudi, Torino 1950, in part. volume 1, pp. 31-32 e pp. 200-201, si veda ACGV, Fondo Savinio, SAV 781.

31. A. Savinio, *Donnez-moi l’anathème, chose lascive*, cit. (vedi nota 7). Nel commento polemico scritto a margine del libro di Salomon Reinach, *Apollon: histoire générale des arts plastiques* (Hachette, Parigi 1904), Savinio sostiene che “l’abrutissement de l’art a commencé avec le premier sourire d’une statue”, su questo si veda Sergio Zoppi, *Quando le statue non sorridevano*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1976), a cura di Franco Russoli, Electa, Milano 1976, pp. 15-22.

32. Charles Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne, ou Histoire du génie dramatique depuis le 1er jusqu’au XVI siècle*, Auguste Eudes Libraire, Parigi [1838] 1868 e le annotazioni in particolare dai paragrafi:

Marionnettes e Bouffons, planes, artisans dionysiaques, pp. 144-149, ACGV, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese [tra il 1910 e il 1935]*, Fondo Savinio, AS.II.49.14.

33. Alcune suggestioni su questo tema possono provenire dal massone belga Eugène Goblet d’Alviella, che aveva dedicato diversi scritti alla “migrazione dei simboli”, certamente noti ai fratelli de Chirico, vedi N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico*, cit., pp. 107-110.

34. Guillaume Apollinaire, *Musique Nouvelle*, “Paris Journal”, 24 maggio 1914, in Apollinaire, *Œuvres en prose complètes, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues e Michel Décaudin*, volume II, Gallimard, Parigi 1991, pp. 723-726, a p. 724: “Il croit pouvoir présenter sur le théâtre et faire ressortir par sa musique tout ce qui, dans notre époque, se révèle à nous sous une forme étrange et énigmatique; il veut encore pouvoir faire éclater en musique le choc de l’inattendu, de la chose curieuse”; e su de Chirico, si veda Guillaume Apollinaire, *Le 30e Salon des Indépendants, “Les Soirées de Paris”*, 15 marzo 1914 in Id., *Œuvres en prose complètes*, cit., pp. 652-656, a p. 654: “C’est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours pour dépendre le caractère fatal des choses modernes”.

prese” avvenute in diversi momenti storici, di cui Savinio dà una serie di esempi: l’introduzione della cultura greca in Italia ad opera dei monaci bizantini nel primo Medioevo, la fascinazione per i poemi del leggendario bardo gaelico Ossian, la “rivelazione” del mondo indù e della letteratura buddista, le scoperte archeologiche di Schliemann a Troia e a Micene e la doppia missione italiana e inglese sull’isola di Creta alludendo alla storica impresa di Sir Arthur Evans.

Sul punto di concludere il suo intervento, Savinio perora l’importanza di sempre nuove “sorpresa” soprattutto in quel fatidico autunno 1914 (sono trascorsi pochi mesi dallo scoppio della guerra) per ampliare i nostri orizzonti sia andando “beyond the frontiers established by logic” verso un imperscrutabile futuro, sia rivolgendosi all’indietro “behind the former limits and submerge themselves [sic] into that which it could be called the prehistory of the human spirit”; è qui che trova uno spazio privilegiato l’arte africana. La conclusione del suo scritto, parzialmente ripresa anche nel testo “B”, è quantomai rivelatoria: “Let us look upon them [the negro fetiches] with respect and tenderness. The artifice of their manner is not the savage art principal[ly], for the simple reason that a savage art is a paradox impossible to conceive. It is not even a primitive art, but a forgotten art. They are works brought forth by a spiritual force that we all have in our deeper selves and which deserves to be awakened and developed”.

Anche se non possiamo asserire con assoluta certezza che sia questa la versione ultima delle riflessioni di Savinio espresse nella conferenza destinata alla Galleria “291”, mi pare sia quella più coerente e definitiva: per la completezza della forma dattiloscritta che comprende i testi “A” e “B” come parti di un unico discorso e per il contenuto più corretto sia dal punto di vista del lessico che dello stile colloquiale. La copia definitiva apparteneva indubbiamente a Savinio che la recitò, come lui stesso ci racconta, nel gramofono degli studi parigini, mentre quella rinvenuta tra le carte di Stieglitz può essere una sua copia personale o

forse una copia da distribuire al pubblico della mostra per facilitarne la comprensione.

Il testo così ricomposto costituisce un importante contributo alla ricostruzione del pensiero di Savinio dell’anteguerra, che se da un lato si riallaccia alla poetica dell’arte metafisica elaborata insieme al fratello, dall’altro se ne distanzia conferendo un valore pressoché imprescindibile alla componente mistico-irrazionalista e “dionisiaca” della creazione artistica (nel 1916 si dichiara ancora “invaso dall’animismo dei fenomeni e delle cose”³⁵). De Chirico, invece, concepiva piuttosto l’arte come traduzione lucida e meditativa delle immagini che si rivelavano improvvisamente alla sua mente. Savinio esprime al meglio questo concetto in un appunto posto sul retro di un foglio intestato *Société d’Art & d’Archéologie Nègre*: “Ce n’est pas une faculté d’inspiration que je possède, mais plutôt une faculté d’occultisme. Je dois voir des choses que d’autres yeux que les miens ne voient pas. Je dois pouvoir regarder à côté, et derrière moi. Mes facultés visives sont donc comparables aux lunettes truquées policiers employées par les détectives pour suivre les mouvements du malfaiteur placé derrière son dos”³⁶.

APPENDICE

* Si presenta qui di seguito la collazione dei quattro testi “A” e “B” (Archivi De Zayas, Siviglia) e “C” e “D” (Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale). Nella trascrizione ci si è mantenuti il più fedele possibile agli originali, lasciando intatti accenti, apostrofi, minuscole, maiuscole, punteggiatura e lemmi in francese; le abbreviazioni o le parole incomplete sono state integrate tra parentesi quadre, segnalando con un [sic] solo i refusi ed errori più vistosi, proprio perché i quattro testi in questione, originariamente scritti da Savinio in francese, rispecchiano anche la libera traduzione che ne fa Marius De Zayas in inglese.

35. Alberto Savinio, *Hermaphrodito. Microscopio-Telescopio. III. Il Papa in guerra*, “La Voce”, anno VIII, n. 6, 30 giugno 1916, pp. 272-276, a p. 274.

36. ACGV, Fondo Savinio, *Appunti e annotazioni varie in lingua francese [tra il 1910 e il 1935]*, AS.II.49.14. Le sottolineature sono sue.

<p><i>Negro Art [1914]</i> Archivi De Zayas, Siviglia Manoscritto a matita</p>	<p><i>Negro Art [1915]</i> Archivi De Zayas, Siviglia Manoscritto a penna / “Albert Savinio Florence 1915”</p>	<p><i>Negroe Art [1914]</i> YCAL MSS 85 Box 101 f. 2199 Alfred Stieglitz Papers, Yale</p>	<p><i>Negroe Art [1914]</i> YCAL MSS 85 Box 101 f. 2199 Alfred Stieglitz Papers, Yale</p>
<p>[1] In our world, things happen which grossely contradict themselves [<i>sic</i>]: Civilization, to which we owe certain material welfare, must be held responsible for the annihilating influence it exerts over the moral faculties of humanity. Modern men in their The great mass of modern men could can be qualified of as <u>atheistic animals</u>. There is a possible analogy between the estate of our contemporary society — which has an <u>ankilosed moral</u>, and the epochs of <u>barbary</u> [2] gross barbarity, which existed between the V and XII century of our era.</p>		<p>[1] Great contradi[c]tions happen in our world. Civilization, to which we owe so many material conforts comforts, is responsible for the an[n]ihilating influence that it exerts on the moral faculties of humanity. Modern men, in their mayority majority are <u>qualifyable</u> <u>qualifiable</u> as <u>atheist animals</u>. There is a possible analogy between the state of our contemporary society whose moral is anchilosed anki-losed, and the epoch of plain barbary comprised between the Vth and XIIth century of our Era.</p>	
<p>This analogy becomes more striking if one remarks that then, as now, the spiritual force of the world has been kept by alive by the cares of a hierarchie composed [<i>sic</i>] of men of élite, the only ones to be preoccupied of the past and of the future, and which have are invested with a sort of moral magistracy.</p>		<p>The analogy becomes more striking if one remarks that, then, as in the present, the spiritual force of the world has only been kept alive by the care of a hierarchy composed by men of elite, the only ones to take an interest in the past an[d] in the future, and who exert on their time a moral magistracy.</p>	

<p>In the middle age this hierarchie was formed by the clergy; [3] in our <u>days</u> it is composed [sic] by the artists, to whom the [sic] who has inherited by right the traditional powers of the prophet, of the mystagogue, and of the magician, fall <u>rightly upon him</u>.</p>		<p>In the middle ages that hierarchie was composed by the clergy; in our days it is composed by the artists to whom the traditional powers of the prophet, of the mystagogue, of the magician, have fallen upon by due right.</p>	
<p>Duly purified, this hierarchie has developed itself. Recently by a powerful <u>essor</u>, it has created that spiritual <u>épanchement</u>, vast and <u>fecund</u> known under the <u>generic</u> name of Modern Art.</p>		<p>Duly purified, this modern hierarchy has developed. Recently, by a powerful impulse, it has created that spiritual manifestation vast and fecund known under the generic name of Modern Art.</p>	
<p>For Modern Art is not an empty word. It does not mean the ensemble of <u>lubies</u> [4] of a small clan <u>steril of intellectuals</u> of manierated and steril intellectuals; nor the precious <u>délassement</u> of a reunion of dilettanti.</p>		<p>For Modern Art is not an empty name ... It does not signify the ensemble of whims of an [sic] small clean of steril intellectuals full of man[n]erism, nor the precious recreation of a group of <u>dilettanti</u>, as our detractors might think it profitable to hint.</p>	
<p>The c[h]aracter of the ensemble of Modern art, deserves particular attention, for it proves that art is <u>nothing but</u> the <u>transformation</u> plastic transformation of our religious spirit.</p>		<p>The character of moder [sic] Modern Art on this point deserves our particular attention as it proves above all, that art is only the plastic transformation of our religious spirit.</p>	

<p>Modern art, in its various aspects, intimately bound by a certain spiritual affinity, is nothing else than a progressive retrogradation [5] toward that natural mysticism which is proper to human nature stripped of all social preoccupations.</p>		<p>Modern Art in its multiple aspects intimately bound by a certain affinity of spirit, is only a progressive return toward the natural mysticism peculiar to human nature devoid of all social preoccupation: Mysticism of the aspect of forms, in the work of Pablo Picasso; [2] mysticism of the intellectual intentions of the artist, in the work of Giorgio [sic] de Chirico.</p>	
<p>And it would not be too much to say that in the powerful accomplishments of Modern Art, owes a good deal to Negro Art.</p> <p>----- -- -</p>		<p>It can be said, without exaggeration, that in the ensemble of that beautiful result, negro art plays a great role.</p> <p>-----</p>	
<p>* I hasten to remark that deep signs of a decadence, too premature indeed, begin to be felt, in the more recent productions of negro statuary; and that this beginning of decadence, coincides with the first european infiltrations.</p>			
<p>* [6] It must be observed It is worthy of notice the nefarious influence and quick influence that the habits and mentality of the civilized races could have had on the spirits, before so pure and clear limpid of the tribes of artists, like the Bakoutas, for example, whom in other times were the artisans of a superior art, impressive, dramatic, and spiritual art.</p>			

* I passi che seguono, contrassegnati da un asterisco, sono ripresi con alcune varianti nei corrispondenti paragrafi del testo 'C'.

<p>* On account of that precocious decadence the specimens of Negro art belonging to its best epoch, (XVII century), are so precious as [7] they are rare, and forever inimitable. -----</p>			
<p>* In order to penetrate intimately the significance of the negro idol, we must take our sense of psychology to psychological sense to its most primitive estate. Let us return to our natural estate of <u>religious animal</u>. Let us recover our very first <u>animistic</u> sense in its most animal reason. (estate) (man[n]er).</p>			
<p>* [8] Anthropologists teach that the child and the savage are <u>animists</u>; if they think useless to add that the civilized <u>man</u> is adult <u>man</u> is no longer <u>animist</u>, is because it is only too true. Indeed, among modern society the sense of <u>animisme</u> does not subsist but very feebly and in a sporadic estate, and in the popular masses is almost extinct.</p>			
<p>* [9] But what does keeps the civilized adult from returning to his primitive animism ? Nothing else than the <u>bashfulness</u> prudery to <u>been</u> be taken for a savage or a <u>marmouset</u> ?</p>			

<p>* On the other hand, the modern man whose intelligence attains a real spiritual power, is more animist than ever. But his animisme is <u>more egoistic than altruistic</u>, for he does not project [<i>sic</i>] himself anymore either toward the beings not the objects. Having been [10] developed toward an abstract <u>aim</u>, he does not constitute by the pure exteriorization of the personality of the individual and of his mystical sensibility.</p> <p>-----</p>			
	<p>[1] The history of the negro archeology is yet to be made. Outside of the arid tales of the african explorers, we have nothing to enlighten us of that almost unknown science.</p>	<p>The history of negroe archeology is yet to be writ[t]en. Outside of a few <u>real</u> relations, somewhat aride as far as interest is concerned, given by explorers, there is nothing that could enlight[en] us in that science almost unknown.</p>	
	<p>From the point of view of Art, that matters little. The real interest of the negro statuary is not so much in its <u>hist</u> history but in its spirit, which, I do not hesitate to declare is [<i>sic</i>] as interesting as the <u>xoana</u> of hellenic archaisme, or as the spirit of the sculptures in wood of the christian primitives.</p>	<p>That fact is of little importance to me. What interest[s] me in negroe <u>art</u> statuary is not its history, but the spirit that emanates from it, and which is certainly remarkable. I do not hesitate to find in negroe statuary as much interest as in the <u>xoana</u> of hellenic archaism, or as in the statuary in wood of the christian primitivity.</p>	

	<p>[a matita: up page ?] The work of the an artist from Congo or Ivory Coast, who carves</p> <p>[2] [a matita:] There is no less purity in the part of <u>revelation</u> in the</p> <p>in the <u>sombre</u> wood the heroicly and grotesque image of his ancestrals genii who protects protectors of th his tribe, is to us just as great a rev revelation as is the work of the artists of the earliest periods who made also in wood the effigies of his gods.</p>	<p>The part of <u>revelation</u> does not seem to me less pure in the negro artisan who carves in dark wood the image, heroical[]y grotes[que] of the ancestral <u>genii</u>, protector[s] of his tribe, than in those artisans, who in the period of the origins, fixed also in wood the first effigies of the HERA, ‘a l’état de planche’ as Callimaque words it. The fabulous Peirasos, Dedalous of Argos, Egynete Smilis, and above all Onata who worked under the direct influence of the goddess who appeared in his dreams.</p>	
	<p>For art is nothing else than the plastique transformation of our religious spirit.</p>		
	<p>What we know of Negro Art consists especially of the religious statuary of the different negro tribes of Central and Western Africa, its most remarkable work coming from Ivory Coast, Guinea and Congo, its most ancient and</p>	<p>What we know of negroe art are principal[]ly the specimens [sic] of the religious statuary of different tribes of the Center and of the West of Africa. The most remarkable works come from Congo, Guinea, Ivory Coast etc ...</p>	
	<p>[3] glorious nobility belonging to the XVII and XVIII century. [a matita: pag. 5 ms ?]</p>		

	<p>In order to intimat[e]ly penetrate into the moral significance of the negro fetish we must go ba-brin go back to the most primitive form of our psychological senses, saturating our spirit with the mode of seeing of the most ancient <u>animisme</u>: if we see a running brook let us say with the savage that <u>it is the spirit of water that flees</u>; let us not hurt a tree for we must not wound the genius that dwells in it.</p>		
		<p>* I hasten to remark That signs of a deep decadence, indeed too premature, begin to make themselves [<i>sic</i>] be felt in the more recent productions of negroe statuary; and this [<i>sic</i>] signs of decadence coincide with the first european influences.</p>	
		<p>* I here wish to call attention to the nefarious [3] and rapid influence the manners and eus customs and the mentality of the civilized races exerted upon the spirit heretofore so pure and so clear of the artist-tribes of the Bakoutas, for instance, who were in older days artisans of a superior, impressive, dramatic and spiritual art.</p>	

* I passi che seguono, contrassegnati da un asterisco, compaiono con alcune varianti nei corrispondenti paragrafi del testo "A".

		<p>* Owing to this precocious decadence the specimens [sic] of negroe art belonging to the best epoch (XIIth century) have become as precious as they are rare and inimitable.</p> <p>-----</p>	
		<p>* In order to intimately penetrate into the moral significance of the negroe idol, we must carry our psychological sense back to its most primitive condition.</p> <p>Let us go back to our natural state of <u>religious animals</u>. Let us recover our prime <u>animist</u> sense in its most animal reason.</p>	
		<p>* Anthropologists demonstrate that the child and the savage are <u>animists</u>.</p> <p>If they consider useless to add that the adult civilized man is not at all animist, it is because that is only too true. Indeed, in modern society the animist sense exists only in a very faint and sporadic state; among the popular masses it is almost extinct.</p>	
		<p>* But what restrains the adult civilized man from returning to his primitive animism ? ...</p> <p>Is it nothing else but the fear to be considered a savage or a child ? ...</p>	

		<p>*On the other hand the modern man whose intelligence has acquired a real spiritual power is more animist than ever. His animism however is more egoist than altruist: for it does not project itself either on the beings nor on the surrounding objects. It has developed toward an abstract aim, it does not constitutes [sic] only the pure exteriorization of the personality of the individual and of his mystical sensibility.</p>	<p>[5] more egoist than altruist: for it does not project itself either on the beings nor on the surrounding objects. It has developed toward an abstract aim, it does not constitute only the pure exteriorization of the personality of the individual and of his mystical sensibility.</p>
		<p>Let our spirit be saturated by the most ancient animism in order to attain a perfect comprehension [sic] of the negroe fetich: when we look [4] at a brook that runs let us say to ourselves that <u>it is its spirit</u> that flies, let us avoid hitting a tree with a ha[t]chet for fear of wounding the <u>genius</u> who lives in it. Let us become totemist, for numerous are the negroe statuet[t]es which represent animals, principal[l]y birds.</p>	<p>Let our spirit be saturated by the most ancient animism in order to attain a perfect comprehension of the negroe fetich: when we look at a brook that runs let us say to ourselves that <u>it is the spirit</u> that flies, let us avoid hitting a tree with a ha[t]chet for fear of wounding the <u>genius</u> who lives in it. Let us become totemist, for numerous are the negroe statuet[t]es which represent animals, principally birds.</p>
	<p>Having thus, brought our senses to a primitive psychology, the spiritual [4] virtues of the negro idol will reveal themselves [sic] to us in all their radiancy.</p>	<p>Having thus shaped our senses into a primitive psychology, the spiritual virtues of the negroe idol will appear to us in their greatest significance.</p>	<p>Having thus shaped our senses into a primitive psychology, the spiritual virtues of the negroe idol will appear to us in their greatest significance.</p>

	<p>The grotesque forms of the negro statuettes is but a material pretext. They are a plastique realization of a mysterious and occult power with which manifests itself through the tortured, strange and terrifying members of the fetish.</p>	<p>The somber negro statuettes of hideous and grotesque aspect are nothing else than simple picturesque objects. The form in which they appear is only a material pretext: plastic realization of a hidden and mysterious power which reveals itself through the monstrous and tortured members of the strange and terrifying fetish.</p>	<p>The somber negro statuettes of hideous and grotesque aspect are nothing else than simple picturesque objects. The form is [sic] which they appear is only a material pretext: plastic realization of a hidden and mysterious power which reveals itself through the monstrous and tortured members of the strange and terrifying fetish.</p>
	<p>If we want to read deeply into the physiognomy of the negro statuette, concentrating our spirit in their spirit, we must expect to see the fetish to animate itself and to live, its arms to move and twist, its mouth to open and utter sounds of an unknown voice...</p>	<p>If we try to deeply read into the physiognomy of the negro statuettes, concentrating our spirit in theirs, we must expect to see the fetish animate itself and come to life, his arms move and twist, its mouth open to utter the sound of an unknown voice ...</p>	<p>If we try to deeply read into the</p>

		<p>Such is the <u>animist</u> reason of the negroe fetich — such is its principal reason. — This reason is to the negroes of great importance because it has been kept sufficiently pure: it has not been tainted by the corrosive of habit or forgetfulness; it has not been degenerated as has happened to other fetichistic images or to <u>swastikas</u>, which having lost their original significance, recuperate their right to exist, accidental[ly] and thanks to a new significance quite different from the primitive one with which they were invested; this happened to the image of the Cross that has become the symbolic sign of christianism, after representing originally, the cretean ha[t]chet with double blades and occasionally also the form of a flying bird.</p>	
		<p>Let us adapt ourselves to the learning of taking fetichism <u>seriously</u>. [5] We will become fetichists, or rather <u>jujuists</u> (from <u>juju</u>, fetich) according to the expression from the valley of the Niger; and let us endeavour [<i>sic</i>] to discover in the material object, the mysterious presence of the Spirit, the ancestral demon, which in turns protector and destructor, benefic and malefic.</p>	
		<p>Both animism and fetichism, belong to the invaluable faculty peculiar to man, of being able to <u>create an unknown</u> world beyond the limits of his <u>known</u> world.</p>	

		<p>Animism and fetichism develop thus our psychology in a very acute and impressive poetical sense. The most powerful poetical works are always full of fetichism. The best part of Modern Art is essentially fetichist.</p>	
		<p>At any rate, if the extreemlly materialistic education of modern man, on one side, and his too constant futil preoccupations on the other, have almost complet[e]ly choked in him that precious faculty of being able to <u>see</u> the known, I believe I commit no mistake by attributing to negroe art the power of revelation. I consider it capable of opening the eyes of those who will let themselves be vanquished by the force of its mystic i intoxication, and will abandon themselves [sic] to the at[t]raction of its spiritual magnetism.</p>	

	<p>[5] The appearance of the Negro Art certainly constitutes an intellectual surprise, which has begun to operate an influence on the artistic senses of our Western World. This intellectual surprise will have similar effects as those produced by others of the same kind which have occurred at different epochs, namely the introduction of the hellenic culture in Italy by the byzantin[e] monks, the discovery of Ossian's poem, the rev[er] revelation of the Hindu world and Buddhist literature, etc ...</p>	<p>The appearance of modern Negroe Art, which certainly constitutes an intellectual surprise, might provoke a regenerative choc in our western world. This intellectual surprise will resemble other similar surprises of more or less importance, which have occurred at different epochs: — the introduction of hellenic culture in Italy by the byzantine monks, the discovery of Ossian's poem (putting aside all mystification); the revelation of the Hindu world and buddhistic literature; and more recently, the new lights brought by the study of Mediterranean prehistory by the excavations of Schliemann in Greece and in Minor Asia, and by the exhumations done in the Island of Crete by the double british and italian mission.</p>	
		<p>[6] The support brought to the evolution of the human spirit by the discovery of documents testifying to the moral state of humanity at epochs heretofore unknown, is of unvaluable importance; and it would be strange if it would be strange if [<i>sic</i>] it would not give to the ev[ol]ution of the human spirit a strong impulse forward.</p>	

		<p>At the present hour the necessity of new <u>surprises</u> is heavily felt; for, no matter what we might think, the boundaries [<i>sic</i>] enclosing the intellectual contemporary zone, are only too limited. The outbursting spirits † that wish to pass those boundaries [<i>sic</i>] must either throw themselves [<i>sic</i>] forward into the known unknown space of the future going beyond the frontiers established by logic, or go back behind the former limits and submerge themselves [<i>sic</i>] into that which it could be called the prehistory of the human spirit.</p>	
		<p>It is precisely in that <u>prehistory of the human spirit</u> that the negro art will find its place; because it has a certain hidden power that goes beyond the ambient of our usual preoccupations, which have become, by a long habit, so futile and insignificant that they deserve to be forgotten. The negro art takes us away from our world and bring[s] us to our original state. Once this translation accomplished, it awakens in us the remainders of our primitive conscience and releases our naturally religious and mystic spirit.</p>	
	<p>The negro statuette is the plastic prove [<i>sic</i>] of the extreme[lly] pure spirituality of those men we qualify as savages.</p>	<p>The negro statuet[t]es are the plastic pro[o]f of the extreme[lly] pure spirituality of those men that we cynically qualify as savages.</p>	

	<p>[6] Let us look at this <u>proves</u> [<u>sic</u>] with rep respect and tenderness. They are not the product of a savage art, because a <u>savage art</u> is a paradox impossible to conceive. More than a primitive art the negro art is a forgotten art. It speaks to us a distant language which can easily become familiar, and then it will excite in us a lost and precious faculty: <u>animisme</u>.</p>	<p>Let us look upon them with respect[t] and tenderness. The artifice of their manner is not the savage art – principal[ly], for the simple reason that a <u>savage art</u> is a paradox impossible to conceive. It is not even a primitive art, but a forgotten art. They are works brought forth by a spiritual force that we all have in our deeper selves and which deserves to be awakened and developed.</p>	
	<p>Meeting this art with understanding we will be touched as we would be if at the age of seventy we should receive the visit of our nurse who would tell us the stories of our first childhood. Albert Savinio Florence 1915.</p>		

Tredici mosse per comprendere *Le muse inquietanti* di Giorgio de Chirico

“[...] indicis monstrare recentibus abdita rerum [...]”
Orazio, *Ars poetica*

Nota

L'amico dottor Adello Vanni, psichiatra e psicoterapeuta, è stato Direttore del Dipartimento Salute Mentale di Ferrara, oltre che cultore di storia ferrarese e autore di numerose pubblicazioni scientifiche interpretative delle vicende dei fratelli de Chirico sotto il profilo psico-biografico. *Le muse inquietanti* è forse il quadro di Giorgio de Chirico che ha suscitato nel corso del tempo i maggiori problemi sotto il profilo iconografico e interpretativo. In parole povere, nessuna spiegazione articolata e del tutto convincente è stata data finora del suo significato. Vanni propone con questo suo studio di decrittare l'opera e di leggere la storia che essa sicuramente nasconde alla luce delle vicende personali di de Chirico tra 1917 e 1918, oggi ben conosciute grazie al carteggio, recentemente pubblicato, con Antonia Bolognesi, la sua “promessa sposa” ferrarese.

Per quanto molto lavoro rimanga ancora da fare e alcuni dettagli siano da precisare, soprattutto per chiarire a fondo il significato delle diversissime e non univoche tipologie che l'iconografia del manichino presenta nel periodo ferrarese, riteniamo che questo studio dia un contributo importante alla comprensione dell'opera e che, al di là di

punti ancora non del tutto chiariti e forse impossibili da chiarire, sia degno della massima attenzione.

Paolo Baldacci

Introduzione

Questa indagine sul quadro *Le muse inquietanti*, estratto abbreviato di uno studio più ampio di futura pubblicazione, segue la metodologia della “psichiatria comprensiva”, disciplina che cerca di comprendere il pensiero e il contesto relazionale vissuto dall'artista, utilizzando, oltre alle conoscenze di storia dell'arte, i suoi dati psico-biografici.

Due sono le regole generali da seguire. La prima è sintetizzabile nel distico “dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori”¹. Spieghiamo meglio come questa strofa di un cantautore possa servire al nostro scopo: nell'ottica della psichiatria l'attività artistica nasce dalla trasformazione delle esperienze quotidiane, registrate nella memoria autobiografica e associate “creativamente” con altri vissuti emotivamente significativi. Gran parte del processo iniziale è di tipo inconscio²; successi-

* Ringrazio Paolo Baldacci per l'attenta lettura, gli incoraggiamenti e le informazioni scientifiche che mi ha suggerito al fine di migliorare la qualità del testo.

1. Fabrizio De André, *Via del Campo*, 1967.

2. Eric R. Kandell, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

vamente questo materiale verrà elaborato a livello preconsciouso e infine diverrà linguaggio artistico. Nell'ottica bio-psico-sociale, quindi, l'attività della mente non è tanto creazione quanto piuttosto trasformazione di materiali grezzi ("il concime") provenienti dal mondo esterno e trasformati in materiali mentali sempre più sofisticati, fino ad essere simbolicamente significativi ("il fiore").

La psicoanalisi ha formulato questi processi cerebrali complessi con termini come "intellettualizzazione", "sublimazione" e "insight". Troppo spesso la "creazione metafisica" o le "rivelazioni" cui era soggetto de Chirico vengono descritte come se fossero maturate *sine materia* dalla mente monadica di un genio e non anche dalle esperienze vissute nel relativo contesto relazionale e culturale. "*Homines sunt relationes*", ovvero gli uomini sono anche le relazioni oggettuali che si sono sedimentate nei loro circuiti cerebrali: non è possibile, quindi, comprendere *Le muse inquietanti* e la pittura metafisica ferrarese senza conoscere approfonditamente la psico-biografia di de Chirico in quegli anni e negli anni precedenti³.

Un'altra regola della psichiatria empatica è quella di evitare lo studio di un singolo fenomeno isolato – in questo caso un quadro – e considerare invece tutte le opere di un determinato periodo come un continuum discorsivo. Nel nostro caso non si può capire *Le muse inquietanti* (1918) senza prendere in esame contemporaneamente *Il trovatore* (1917), *Ettore e Andromaca* (1917), *Il grande metafisico* (1917) e *Il ritornante* (1917-1918)⁴. Queste opere vanno considerate come singoli fotogrammi di cui si può comprendere il senso compiuto solo dopo aver visto il film nella sua interezza e averlo messo in relazione alla psico-biografia dell'artista.

La psichiatria comprensiva offre una ragionevole base teorica e tecnica per districarsi nei meandri psicologici, sia dei sintomi nevrotici sia delle opere d'arte. In entrambi i casi, però, occorre molta umiltà e esperienza clinica, dal momento che non ci si può improvvisare ermeni in pochi giorni. Bisogna sempre ricordare, inoltre, che ci sono limiti alla comprensione: esisterà

sempre, infatti, un vacuolo noumenico che chiederà un nostro sacrale rispetto.

Partendo da queste premesse, come in un gioco di scacchi, faremo le nostre mosse per comprendere *Le muse inquietanti*, il rebus che l'artista ha voluto esprimere e contemporaneamente celare per più di cento anni.

Prima mossa

De Chirico metafisico non dipinge di getto, ma costruisce la composizione di figure e oggetti nel quadro in un modo che potremmo a ragion veduta definire "scientifico"⁵, partendo quasi sempre da memorie personali e famigliari, sia del passato sia del presente. De Chirico giovane ha riflettuto su alcune letture di Schopenhauer e Nietzsche, i grandi filosofi/psicologi dell'Ottocento⁶, ed è diventato abile nell'auto-analisi psicologica, quella che Nietzsche aveva definito "auto-dissezione morale": l'artista sa immergersi nel pensiero presocratico degli antichi, negli stupori dei bambini, nelle stranezze dell'onirico, nel pensiero dei matti smemorati, fino ad intuire la "rivelazione"; poi sa riemergere da queste profondità preconsce per elaborare "scientificamente" quel materiale informe. La parola francese "*sciemment*" – usata dall'artista stesso (vedi nota 5) – significa scientemente, consapevolmente, e con questa egli vuol dire in modo razionale, cioè correlando le intuizioni interiori con il proprio linguaggio iconico e compositivo, all'inizio influenzato da Böcklin e da Klinger, poi ampiamente personalizzato nelle tre fasi della pittura metafisica⁷.

"Dare forma all'informe", sintetizzerà più tardi il fratello Savinio⁸.

Per comprendere i quadri di de Chirico bisogna entrare all'interno di questo processo elaborativo dell'esperienza personale, specialmente per quanto riguarda le figure più significative della sua lunga vita: i vissuti esperienziali preconsce della memoria vengono riportati alla coscienza, auto-analizzati e infine espressi razionalmente nel suo linguaggio artistico. Emergono così le icone dechirichiane, figure e oggetti sempli-

3. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997; Adello Vanni, Bruno Biancosino, Luigi Grassi, *Revisione diagnostica del "caso" De Chirico*, "Rivista Psichiatrica", 47, 4, 2012, pp. 345-354; Eugenio Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese. Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, Maretti editore, San Marino 2014; Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962.

4. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., nn. 133; 134; 135; 136, pp. 370-375.

5. Mi riferisco al manoscritto del 1912 (Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985, p. 15) in cui de Chirico afferma che un'opera, per essere veramente immortale, deve uscire completamente dai limiti dell'umano, del buon senso e della logica, e avvicinarsi al sogno e alla mentalità del bambino, ma in modo consapevole e senza nessuna ingenuità primitiva. L'opera deve possedere una stranezza, una capacità di estraniamento, simile

alle sensazioni di un bambino, ma si deve sentire nello stesso tempo che chi l'ha creata lo ha fatto "scientemente". Gli stessi concetti li esprimerà anche in seguito sostenendo che, nella costruzione di un'opera d'arte, alla fase "romantica" dell'intuizione ("rivelazione") deve seguire la fase "classica" del controllo della ragione sull'emozione. Un procedimento, dunque, che possiamo ben definire "scientifico".

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

7. Paolo Baldacci, *Il significato di un centenario. Le tre metafisiche di Giorgio de Chirico (Milano e Firenze, Parigi, Ferrara)*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 19-37.

8. Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1945, (ed. 1969, pp. 7-8).

ficati e decontestualizzati, dal profondo significato simbolico. *Il grande metafisico* rappresenta proprio l'anelito di passaggio tra il Simbolismo di fine Ottocento e il Surrealismo dei decenni successivi, influenzato dal pensiero freudiano. Molte delle icone utilizzate dall'artista sono conosciute e non presentano particolari difficoltà ermeneutiche, ad esempio le statue dei personaggi risorgimentali nelle piazze del periodo parigino, sono sempre interpretabili, almeno parzialmente⁹, come metafore del padre, italiano fedele alla monarchia sabauda¹⁰. Un altro esempio, un po' più difficile da leggere, sono gli ammassi di squadre e righe degli interni metafisici ferraresi, interpretabili come metonimie paterne. Il registro della metonimia risulta meno intuitivo rispetto a quello della metafora; il collegamento simbolico si chiarisce subito appena si associano questi strumenti al lavoro del padre. Evaristo de Chirico, infatti, era ingegnere ferroviario e assieme al disegnatore e geometra Mavrudis, primo maestro di disegno di de Chirico, utilizzava quotidianamente righe e squadre sui tavoli di progettazione delle ferrovie della Tessaglia.

Un disegno del 1919, genericamente indicato come *Manichino e due personaggi* (fig. 1), lascia forse trasparire proprio questa scena di lavoro.

Seconda mossa

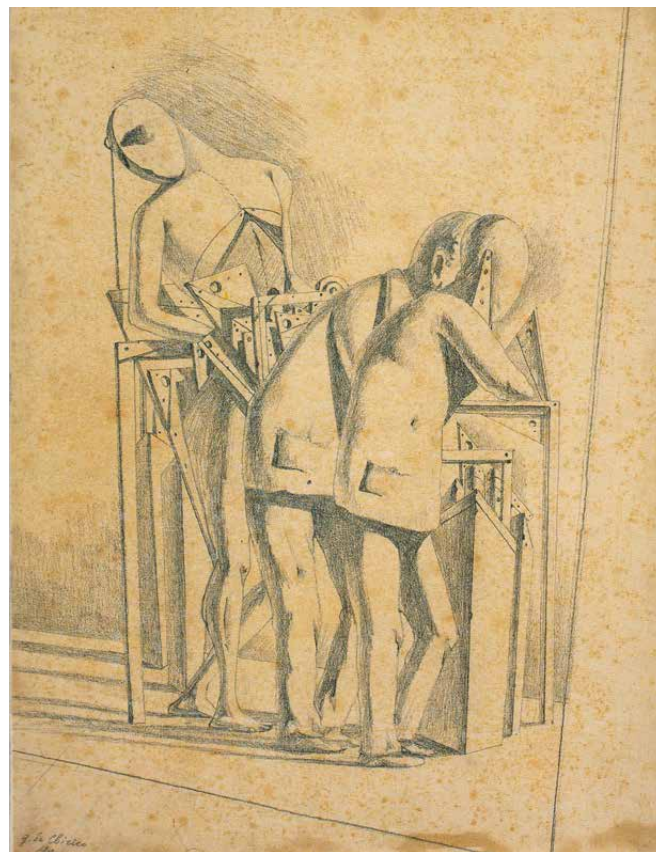
De Chirico stesso, scrivendo a Carrà il 10 giugno del 1918, ci informa sul primo titolo del quadro: "Io lavoro sempre; ho finito un quadro: «*le vergini inquietanti*»; ora dipingo una natura morta [...]»¹¹.

Filippo de Pisis, nel febbraio del 1919, scrivendo su un giornale ferrarese a proposito dei disegni dell'amico Giorgio, ci offre un importante collegamento:

Nei disegni [...] il De Chirico sviluppa e commenta temi prediletti e già espressi nei quadri ad olio.

Nei disegni [...] egli spesso riesce anche più spontaneo che nel quadro. La Dea Estia, solo per dare un esempio, in modo mirabile commenta quel meraviglioso quadro [...] che è «*Le muse inquietanti*»¹².

Secondo l'amico "Filippone" il riferimento mitologico insito nel quadro sarebbe dunque alla Dea Estia e alle sacerdotesse



1. De Chirico, *Manichino e due personaggi*, 1919, disegno, collezione privata

Vestali, protettrici contemporaneamente della "città" e del "focolare domestico". La "città" da proteggere dal disastro della guerra è sicuramente Ferrara, rappresentata dal castello estense: il "focolare domestico" – secondo ambito di competenza delle vergini Vestali – resta ancora sconosciuto, ed è proprio questo lo scenario che dovremo decrittare.

Terza mossa

De Chirico "entra" nella Grande Guerra nel 1915: condannato per diserzione a Torino nel 1912, accetta l'amnistia riservata ai volontari e viene inviato al fronte interno di Ferrara¹³. La metafisica ferrarese (1915-1918) è divisibile in due fasi facilmente distinguibili: la prima è quella degli "interni metafisici" con ammassi ben coordinati di righe, di squadre e di dolci. La *Stimmung* che caratterizza questa fase è di tipo razionale-freddo.

9. Anche se le figure simboliche si accavallano (il pensatore filosofo, il padre ingegnere, l'uomo politico ecc.), quella del padre come autorità maschile è sempre una componente fondamentale.

10. Nancy Scott, *The Mystery and Melancholy of Nineteenth Century. Sculpture in de Chirico's* Pittura metafisica in *Psychoanalytic Perspectives on Art*, a cura di Mary Mathews Gedo, volume 3, The Analytic Press, Londra 1988, pp. 49-84.

11. Lettera di Giorgio de Chirico a Carlo Carrà, Ferrara, 10 giugno 1918 in *La*

Metafisica. Museo documentario, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 1981) a cura di Maurizio Calvesi, Ester Coen, Giovanna Dalla Chiesa, Grafis Industrie Grafiche, Casalecchio di Reno 1981, p. 120.

12. Filippo de Pisis, *Disegni di Giorgio de Chirico*, "La Provincia di Ferrara", Ferrara, 21 febbraio 1919.

13. Adello Vanni, *Psichiatria e Grande Guerra a Ferrara*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, cit., pp. 97-101.

Lo abbiamo detto in precedenza: la comunicazione, in questi quadri, si muove preferibilmente nel registro della metonimia, che risulta più intellettualistica e astratta rispetto a quella della metafora. La seconda fase è invece quella caratterizzata dai “nuovi manichini nelle piazze”, come *Il trovatore, Ettore e Andromaca*, *Il grande metafisico*, che ci riportano nel registro metaforico, la cui *Stimmung* è di tipo eroico, anche se, a rigor di termini, *Il grande metafisico* non è un manichino vero e proprio¹⁴. Il passaggio da una fase all'altra avviene nella seconda metà del 1917. C'è qualche evento biografico che potrebbe aver influenzato questo passaggio?

Quarta mossa

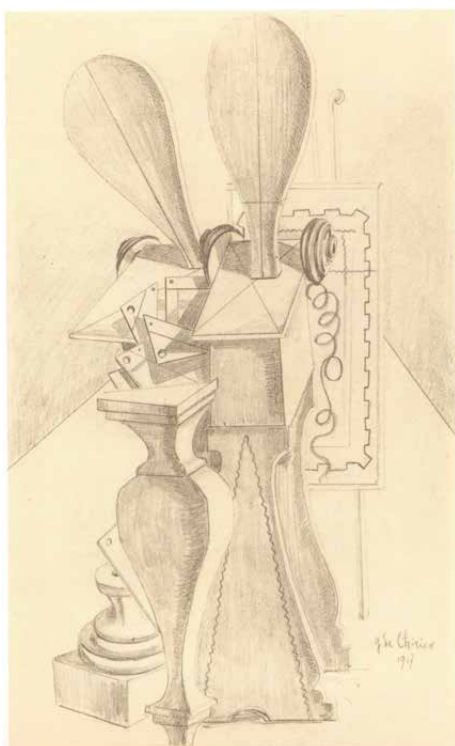
A settembre del 1917, nel mese di licenza successivo alla dimissione dal Centro neuropsichiatrico di Villa del Seminario, l'artista si innamora di Antonia Bolognesi, che diventa la sua Musa¹⁵. L'innamoramento è molto intenso tra gli ultimi mesi del 1917 e quasi tutto il 1918, ed è proprio questa la fase “eroica” dei manichini nelle piazze ferraresi. Fin dall'inizio della passione de Chirico vorrebbe sposare Antonia, ma sa che sua

madre, “la baronessa Gemma” è contraria al matrimonio, così come il padre di lei. Uno dei motivi del contrasto è che l'artista non ha ancora una solida posizione economica per essere indipendente: egli spera quindi di diventare ricco e famoso come leader dei metafisici in Italia.

È quindi ragionevole ipotizzare un collegamento tra queste vicende relazionali, i relativi vissuti interiori e i quadri di quel periodo.

Quinta mossa

Il manichino è una figura quasi assente nella prima fase ferrarese, salvo due disegni del 1916, che sviluppano il tema già iniziato a Parigi del filosofo e del poeta in una stanza. Il manichino ritorna in scena nelle opere del 1917, prima come animazione antropomorfa ma spersonalizzata di mobili e sedie presenti in alcuni locali terapeutici di Villa del Seminario (*Le muse sorelle*, 1917, disegno [fig. 2]; *Composizione metafisica*, 1917 [fig. 3]); poi, come personaggio vero e proprio (registro metaforico) nella forma di *Trovatore*, di *Ettore* (sposo di *Andromaca*), di figlio in ginocchio di fronte al fantasma del padre (*L'apparizione*,



2



3

2. De Chirico, *Le muse sorelle*, 1917, disegno, collezione privata

3. De Chirico, *Composizione metafisica*, 1917, New York, William Acquavella Gallery

14. Per queste osservazioni, si veda il testo di Paolo Baldacci, *L'iconografia del padre nella pittura di de Chirico*, nel prossimo numero di “Studi OnLine”.

15. E. Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, cit., p. 154. La data del settembre 1917, come mese del possibile incontro-innamoramento tra

Giorgio e Antonia, è ragionevolmente desumibile da una bozza di lettera del settembre 1919, scritta dalla fidanzata alla madre dell'artista, nella quale Antonia afferma: “[...] Ella forse sa, gentilissima signora, che io da quasi due anni sono in relazione di bene e di affetti con suo figlio Giorgio”.

4



5



- 4. De Chirico, *L'apparizione*, 1917, disegno, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
- 5. De Chirico, *Il ritornante*, disegno, 1917, collezione privata
- 6. De Chirico, *Il trovatore*, autunno 1917, collezione privata
- 7. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, autunno 1917, Zurigo, Kunsthhaus, deposito Fondation Mattioli - Rossi, Sion, CH



6



7

1917, disegno; *Il ritornante*, 1917, disegno [figg. 4, 5]). Queste figure, collocate nelle piazze e nelle stanze ferraresi della Metafisica, sono posteriori al mese di settembre 1917 e rappresentano metafore dell'artista stesso, ma va osservato che non sono tradizionali manichini, da sarto o da vetrina: assomigliano molto di più a burattini senza fili. Se osserviamo la loro anatomia notiamo infatti che al livello delle maggiori articolazioni snodabili sono presenti dei piccoli buchi, come quelli nei quali venivano inserite le viti per tenere i fili manovrati dal burattinaio¹⁶.

Il burattino italiano per antonomasia è Pinocchio, importante personaggio protagonista di un libro chiave della formazione di de Chirico. Accettare l'interpretazione che il manichino ferrarese sia un burattino senza fili ci conduce a mentalizzarlo non solo come metafora dell'artista stesso, ma anche come metafora di Pinocchio. In sintesi, chi è Pinocchio? È un burattino di legno che vuole crescere e diventare bambino-adolescente-uomo e per tali motivi non vuole più i fili che condizionavano il



8. De Chirico, *Il grande metafisico*, 1917, collezione privata

16. Per essere precisi, dei buchi a livello delle articolazioni comparivano già nel dipinto *Le duo (Les deux mannequins à la tour rouge)*, (cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., n. 83, p. 276), dipinto a Parigi nel 1915; in quel caso l'aspetto decisamente antropomorfo del corpo che sembra quasi avvolto in una calzamaglia, esclude di per sé che si possa alludere a burattini, semmai a personaggi meccanizzati.

17. G. de Chirico, *Memorie...*, cit, p. 92. Molti decenni dopo de Chirico nelle *Memorie* ricorda quei momenti usando questa similitudine, e proprio dentro

suo comportamento. Vuole il libero arbitrio. Anche de Chirico in quegli anni vuole crescere. Da figlio-burattino manovrato dalla madre, vuole diventare uomo adulto: in particolare, vorrebbe sposarsi, diventare leader della Metafisica in Italia, diventare ricco e famoso per liberarsi dalla dipendenza economica. Tutte queste aspettative vengono espresse simbolicamente nei quadri coevi: *Il trovatore* (fig. 6), personificazione nietzschiana dei poeti cantori veggenti de *La Gaia Scienza*, è de Chirico stesso che canta l'amore per Antonia, come Manrico cantava quello per Leonora nel dramma verdiano. *Ettore e Andromaca* (fig. 7) sono sempre de Chirico e Antonia alle loro porte Scee; dopo Caporetto, infatti, l'artista rischiò davvero di essere inviato al fronte, dove come Ettore avrebbe dovuto combattere contro Achille, cioè gli austro-ungarici. Il caporale de Chirico sapeva infatti di dover essere sottoposto a una nuova visita medico legale a Reggio Emilia; il referto, per fortuna, rinnoverà la sua non idoneità al combattimento di prima linea, lasciandolo così a Ferrara:

Tornai a Ferrara con l'euforia d'un giovane che parte in villeggiatura per incontrarsi con una ragazza ricchissima e bellissima con la quale è fidanzato [...]¹⁷.

Il grande metafisico (fig. 8), privo ormai completamente delle caratteristiche del burattino eterodiretto, è lo stesso artista poeta che dall'ampia piazza Ariosteia di Ferrara si erge come leader dei metafisici italiani, “[...] della società anonima di fresco fondata e di cui sono il principale azionista”¹⁸. Numerosi, quindi, sono gli indizi che collegano eventi realmente vissuti alle figure metaforiche dei quadri coevi.

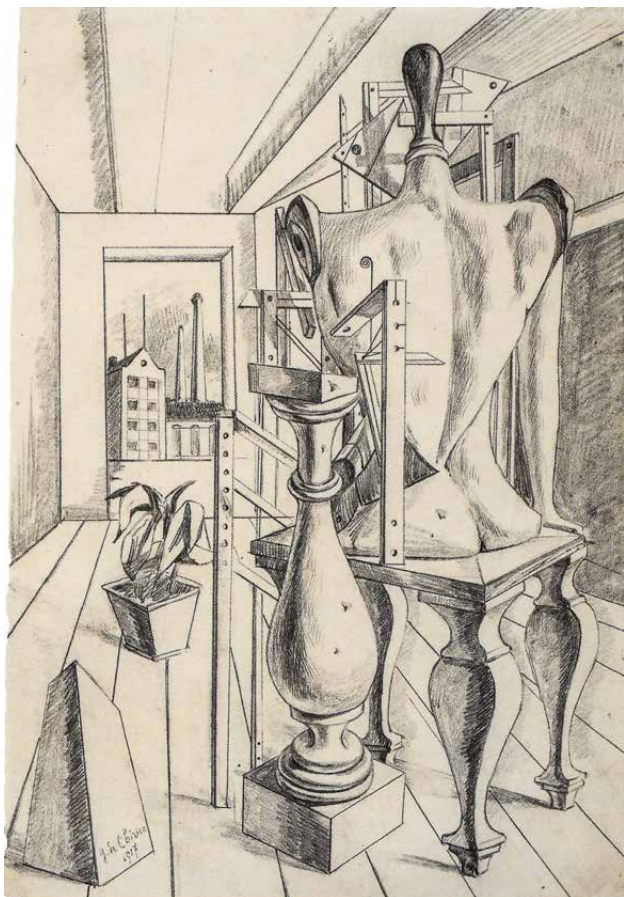
Sesta mossa

A sostegno del nostro percorso interpretativo, ricordiamo che nel 1917 de Chirico crea un disegno intitolato *La sposa fedele* (fig. 9): per l'artista, conoscitore della mitologia greca, la sposa fedele per antonomasia è Alceste o Alceste, l'eroina pronta a sacrificarsi per salvare la vita del suo sposo Admeto. Il 1917 era proprio l'anno nel quale de Chirico si era fidanzato e voleva sposare Antonia Bolognesi. Nel 1918 esegue un altro disegno, intitolato *La fidanzata* (fig. 10); parecchi ricordi di mobili di Villa Seminario si compongono in una figura assemblaggio, men-

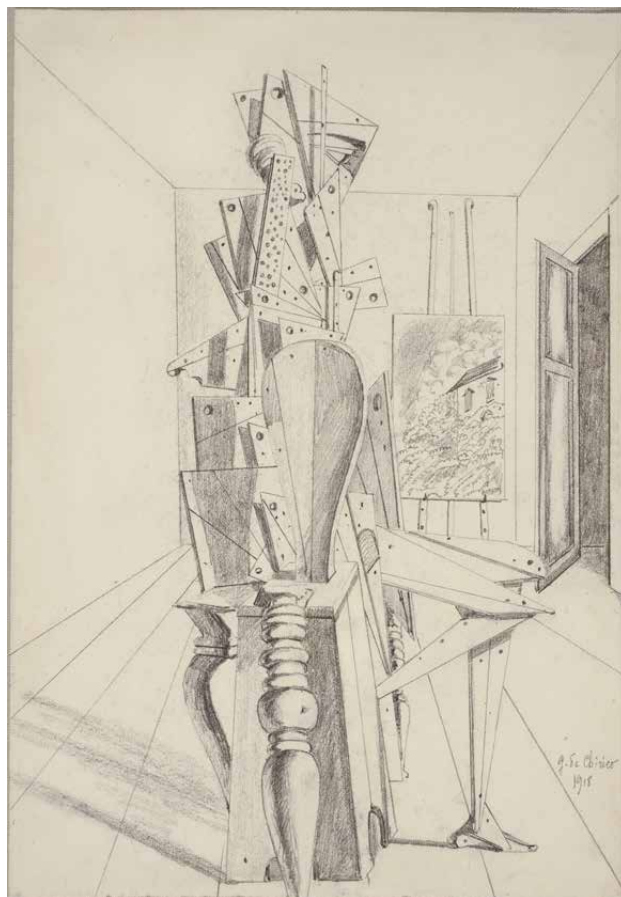
di essa incastona il suo segreto: è lui il giovane che parte per la “villeggiatura”, cioè torna a Ferrara e non va al fronte; la “ragazza bellissima e ricchissima” è Antonia Bolognesi, con la quale era fidanzato. Sull'aggettivo “bellissima” si può concordare, Antonia era piuttosto bella, ma quanto al secondo aggettivo tutto è relativo: Antonia ricchissima non era, era lui a essere poverissimo, quindi il gap economico rimane uguale!

18. Giorgio de Chirico, *L'arcangelo affaticato (aprile 1918)*, in Id., *Il Meccanismo del pensiero*, cit., p. 52.

9

9. De Chirico, *La sposa fedele*, 1917, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

10

10. De Chirico, *La fidanzata*, 1918, Houston, The Menil Collection, Gift of Alexander Iolas

tre su un cavalletto in fondo vi è un idilliaco quadretto con una casetta in collina tra il verde: l'abitazione dei due sposi? Per quanto l'iconografia alquanto maschile della sposa nel primo disegno resti ancora abbastanza misteriosa, i due disegni e il loro titolo ci dicono quanto il coinvolgimento emotivo di de Chirico fosse elevato. Siamo in presenza di una stretta connessione tra un evento biografico e la produzione artistica coeva: indizio molto importante!

Settima mossa

Per decenni tutti i quadri metafisici sono stati definiti enigmatici da schiere di storici dell'arte, accecati dalla narrazione romantica dello stesso de Chirico. Ma è venuto il momento di far un po' di chiarezza: non tutti i quadri di de Chirico sono "enigmi", quelli ferraresi, per esempio, sono più vicini ad essere dei rebus. Dove sta la differenza? Nei quadri veramente enigmatici la

Stimmung è tragica, inquietante e perturbante, come accade infatti nella stragrande maggioranza delle tele dipinte a Parigi; in esse l'osservatore empatico respira a pieni polmoni il pathos. Portiamo come esempio due quadri del 1914, *Mistero ed enigma di una strada* e *Il cervello del bambino* (che si chiamava originariamente *Il ritornante*, come l'altro dipinto poi a Ferrara nel 1917-1918), nei quali l'ermeneutica psichiatrica individua l'elaborazione di due lutti significativi, quello della sorellina e quello del padre. Nei quadri ferraresi, invece, la comunicazione è maggiormente spostata verso il versante dei rebus; l'osservatore non conformista, quindi veramente empatico, vi respira soprattutto una *Stimmung* razionale e fredda, tipica del *Logos*. Rebus contro enigmi! Bisogna ritradurre de Chirico stesso, per vedere oltre il suo velo di Maya: *Et quid amabo, nisi quod "rebus" est?* Per dare sostanza a queste affermazioni, sciogliamo ora il più evidente dei rebus ferraresi: nel 1918 de Chirico dipinge un quadro intitolato *Alceste* o *Alcesti*¹⁹ (fig. 11), esposto l'anno

19. Ambedue le dizioni e grafie sono corrette. In greco il nome suona "ALKESTIS", in italiano è stato tradotto nell'uno e nell'altro modo ma molto più frequentemente con la finale "I", per indicare che si trattava di nome

femminile, erroneamente usato per personaggi di sesso maschile con la finale "E": come esempio coevo, possiamo ricordare il sindacalista Alceste De Ambris (nota di Paolo Baldacci).

successivo alla Casa d'Arte Bragaglia, di cui parla diffusamente anche nel carteggio con Antonia²⁰. Il personaggio mitologico è la sposa fedele per antonomasia; nel 1918 ritroviamo quindi una sposa fedele, come nel disegno del 1917, ma questa volta con le sembianze di Antonia, coincidenza non casuale dal momento che Giorgio e Antonia avrebbero voluto sposarsi. Ma nel seguito sta il vero e proprio rebus. Nel quadro che ritrae Alceste/Alceste sono rappresentate in modo apparentemente casuale, ma non evidentissimo, due torri: una, ben visibile, rossa e inclinata verso destra, si stampa contro il cielo verde al di là della scatola prospettica che contiene la figura a mezzo busto; l'altra, meno appariscente e grigio verdognola, sta al di qua della cornice che delimita la scatola prospettica, come se sbucasse dal margine destro della tela inclinandosi verso sinistra fino a toccare la cornice della scatola stessa per avvicinarsi all'altra. Queste due torri sono passate per lo più inosservate, ma richiamano con molta evidenza la torre degli Asinelli e la Garisenda della città di Bologna, ovvero le torri bolognesi per antonomasia. E il cognome della promessa "sposa fedele" Antonia, alias "Alceste", era appunto Bolognese. Gli studiosi che si chiedevano chi fosse stata la modella sono stati presi in giro da de Chirico per più di cento anni. La risposta era sotto i loro e i nostri occhi, costruita col linguaggio dei rebus: l'aggettivo bolognese riferito alle due torri, infatti, in italiano è anche un cognome²¹. La lezione da trarre è la seguente: conoscere la psico-biografia dell'artista e i rudimenti dell'enigmistica può aiutare a comprendere un artista "burlone e ironico" come de Chirico. In conclusione: nel 1917 e nel 1918 Antonia Bolognese è Alceste, desiderata ardentemente come *Sposa fedele* da de Chirico.

Ottava mossa

Arriviamo al quadro *Le muse inquietanti* (fig. 12), che è il focus di questa indagine e che avrebbe dovuto intitolarsi *Le Vergini inquietanti*. A questo punto possiamo porci alcune domande e tentare alcune risposte. Per quale motivo le Muse o le Vergini dovrebbero essere inquietanti? A prima vista la scena non suscita il pathos degli enigmi esistenziali, quanto piuttosto il *Logos* tipico dei rebus. Potrebbero le figure del quadro essere collegate all'innamoramento di Giorgio per Antonia? Le vicende psico-biografiche e la lettura dei dipinti e dei disegni

precedenti ci inducono a una risposta affermativa. Prima, però, è utile svolgere un'altra riflessione non conformista su questa opera. Le tre figure presenti nel quadro non sono tutte e tre di genere femminile, come tradizione vorrebbe; tradizione che per altro tende a identificare con le Muse/Vergini le due figure principali sul proscenio.

Andiamo dunque per ordine. Due figure sono sicuramente femminili, e sono la statua giunonica seduta al centro e quella che si muove, o si agita, in secondo piano e in penombra, alla destra dell'osservatore. Se osserviamo meglio dal punto di vista iconografico la terza figura, quella rappresentata di spalle a sinistra con la testa da pallone aerostatico, notiamo che spalle e dorso sono muscolosi, i fianchi non hanno curve femminili e la veste (un semplice *himation*) è drappeggiata in modo da lasciare scoperto il torace come usavano gli uomini (diversamente dalla statua sul fondo che indossa invece il peplo e l'*himation* in foggia femminile). Questa figura non può dunque rappresentare, sia pure con tutte le licenze del caso, una delle Muse o Vergini indicate dal titolo. Nel quadro, in sintesi, sono rappresentate due figure femminili e una maschile. Cambiando il titolo in *Muse (inquietanti)* de Chirico ha voluto alludere alla funzione ispiratrice delle due protagoniste femminili, ma non riteniamo, come ci conferma lo scritto di de Pisis, che abbia voluto cancellare la primitiva funzione delle vergini sacerdotesse della Dea Estia/Vesta, le vestali, il cui compito è quello di adempiere ai rituali di protezione della città e del focolare.

Nona mossa

Procediamo con l'indagine cercando indizi anche in altre fonti, per rafforzare la nostra narrazione ermeneutica. In uno scritto del 1920 de Chirico parla dell'artista ferrarese Gaetano Previati descrivendo il disegno *Serenata*:

[...] ove si vedono tre menestrelli che suonano e cantano sotto le mura di un castello (il castello estense di Ferrara), mentre su in alto in mezzo a un lungo balcone rischiareto dalla luna appare, come un minuscolo fantasma, una piccola figura femminile" e aggiunge "solo l'aria del Trovatore verdiano [...] potrebbe essere paragonata a que-

20. E. Bolognese, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, cit., pp. 110-113. Nel carteggio tra de Chirico e Antonia si chiarisce finalmente dopo un secolo l'identità della modella. Leggiamo: "[...] il tuo ritratto è ammiratissimo: l'ho intitolato 'Alceste.'" (lettera del 5 febbraio 1919); "Il tuo ritratto ha un gran successo e probabilmente fra giorni vi saranno delle novità a proposito di esso" (lettera del 12 febbraio 1919); "Alceste" è molto corteggiata e temo che

me la portino via." (lettera del 14 febbraio 1919). Nella mostra da Bragaglia nel febbraio 1919, nella quale de Chirico esponeva per la prima volta in Italia un gran numero di lavori metafisici, l'unico quadro ad essere venduto fu "Alceste", proprio perché era il meno metafisico.

21. Ringrazio Gerd Roos per avermi suggerito la decrittazione del rebus sulle due torri.

11



11. De Chirico, *Alceste (Ritratto di Antonia Bolognesi)*, luglio 1918, Venezia, collezione Chiara e Francesco Carraro

12. De Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918, Zurigo, Kunsthhaus, deposito Fondation Mattioli - Rossi, Sion, CH

sto disegno, per patetismo puramente italiano e potenza lirica²².

Previati dunque ambienta la sua scena medievale negli stessi luoghi scelti da de Chirico per la vicenda delle *Muse inquietanti*, e immagina un “Trovatore”, assieme al gruppo dei “menestrelli”, che canta l’amor cortese per la donna desiderata. Sempre nello stesso articolo de Chirico scrive che Previati è imbevuto di spirito medievale, e fa quindi della notte, e della donna che della notte è il simbolo metafisico, il centro della sua opera: “Il simbolo plastico del Medioevo è dunque donna velata, sia essa vergine madre dell’uomo-dio, sia donna abitatrice di turreti castelli e ispiratrice d’errabondi menestrelli”²³ (e Trovatori, aggiungiamo noi, che sono la figura più alta della poesia cortese). In questa frase emergono quindi due immagini di donna, quella ricollegabile all’amor sacro e quella ricollegabile all’amor profano. Nello scritto su Previati si dipana nuovamente un triangolo relazionale: due personaggi simbolici femminili, la “vergine madre dell’uomo-dio” e la “castellana”, e uno maschi-

12



le, il “Trovatore” o comunque il “menestrello”, inseriti nello stesso ambiente cittadino rappresentato nelle *Muse inquietanti*. È pertanto giustificato tenere in considerazione il nesso associativo esistente tra le tre figure rappresentate nel quadro e le tre descritte nel testo su Previati.

Decima mossa

L’ambiente urbano delineato nelle *Muse inquietanti* è un altro elemento importante della nostra narrazione indiziaria. Il quadro, infatti, trasporta subito un osservatore pratico di Ferrara nel centro della città: più precisamente in quell’area racchiusa tra la caserma Pestrini in via Aldighieri (dove lavorava lo scrittore de Chirico) e l’Ospedale Sant’Anna, che disponeva di una ciminiera per l’impianto elettrico²⁴ (nello sfondo del dipinto la ciminiera viene raddoppiata). L’asse costituito da viale Cavour e Corso Giovecca è molto importante per de Chirico: circa alla sua metà, infatti, si trovano il castello estense dove la-

22. Giorgio de Chirico, *Gaetano Previati*, in Id. *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 177-181, in particolare p. 181.

23. Ivi, p. 179.

24. Astrid Nielsen, *L’ospedale S. Anna in sei secoli di storia. L’evoluzione dell’assistenza ospedaliera ferrarese dal XV secolo ai nostri giorni*, TLA Editrice, Santa Sofia (FC) 2012, pp. 94-105.

vorava l'impiegata Antonia Bolognesi e il Caffè Folchini (oggi Caffè Europa), frequentato da de Pisis e de Chirico. Ricordiamo inoltre che Antonia era residente in via Mentana e percorreva quotidianamente corso Giovecca per raggiungere il suo ufficio di lavoro. Lo stesso de Chirico era stato residente in via Montebello, vicino a palazzo Calcagnini, residenza dei marchesi Tibertelli (de Pisis), e in via Mentana, inglobate anch'esse tra la via Aldighieri e l'Arcispedale Sant'Anna. Per un cittadino ferrarese è molto facile immaginare le passeggiate e gli incontri dell'artista in questi luoghi, tanto spesso citati nei suoi scritti. Si capisce che quest'area urbana doveva essere il "luogo dell'anima" per de Chirico, "la città veramente vissuta". Non poteva esserci una collocazione migliore per le Muse/Vergini inquietanti.

Undicesima mossa

La figura maschile che abbiamo individuato nel quadro assomiglia più a una statua che ai burattini senza fili del 1917: è vestita con un chitone a lunghe scanalature che la fa assomigliare a una colonna. Questo abito è un elemento iconico così particolare che ci riporta ad un altro quadro dipinto tra il 1917 e il 1918, *Il ritornante* (fig. 13).

Descriviamone la composizione: il fantasma del padre, il ritornante, è in piedi assorto come uno sciamano, gli occhi chiusi e le braccia conserte con le dita della mano destra inanellate²⁵. Il viso, come di consueto²⁶, è caratterizzato da baffi e pizzo alla Napoleone III, il potente imperatore dei francesi, e la sua veste, quasi idealizzazione del sudario di un defunto, è segnata da pieghe simili a lunghe scanalature marmoree. Tra il fantasma e il burattino senza fili che gli sta accanto, in una posa tra il seduto e l'inginocchiato, si svolge un dialogo muto. Un dialogo tra padre e figlio: infatti solo il figlio primogenito²⁷ può essere visitato dal fantasma ritornante del padre morto: "La mia vita finisce, ma la tua inizia appena" – gli aveva infatti detto il padre poco prima di morire²⁸.

La stessa veste scanalata del *Ritornante* la ritroviamo indossando alla figura maschile delle *Muse inquietanti*. Essa è

metafisicamente trasmigrata da un quadro all'altro, come se attraverso l'incontro tra padre e figlio messo in scena nel *Ritornante* si fosse attuato un rito di passaggio, per sancire il nuovo status di maggioranza al manichino senza fili. Durante questo rito la veste del padre idealizzato è stata donata al figlio adolescente, che la eredita con la promessa di diventare adulto, sia nel mestiere di artista sia nel matrimonio. Il chitone a colonna scanalata, di cui abbiamo vari esempi nella statuaria greca, diventa un altro indizio iconico identificativo di de Chirico all'interno di una semiotica metafisica. Esso diventa a tal punto una caratteristica del personaggio de Chirico che lo ritroviamo in un celebre quadro di Max Ernst del 1922, nel quale l'artista tedesco dipinge gli artisti del gruppo presurrealista rappresentando Giorgio de Chirico vestito con un chitone a forma di co-



13. De Chirico, *Il ritornante (Le revenant)*, inverno 1917-1918, Parigi, Centre Pompidou

25. Particolare, questo, non trascurabile e riferibile, come in opere precedenti, all'identificazione del fantasma con quello del barone Evaristo de Chirico, uso a portare sulla mano destra gli anelli distintivi della sua casta nobiliare (si veda il contributo di Baldacci citato alla nota 14).

26. Vedi nota 14.

27. Giorgio, in una famiglia in cui per tradizione di casta contava principalmente la discendenza maschile, era il primogenito, e lo era tanto più dopo la morte della sorellina Adele.

28. Adello Vanni, *La malattia creativa di Giorgio de Chirico*, "Rivista Sperimentale di Frenatria", vol. CXXXII, n. 3, 2008, pp. 114-134. De Chirico nelle *Memorie* (cit., p. 48) riporta questa frase, pronunciata dal padre qualche tempo prima del decesso nel 1905. Non possiamo sapere se Evaristo l'abbia detta

veramente. Per chi cerca di comprendere la psico-biografia dell'artista, questa frase collocata in un raro momento di intimità tra i due (il padre ammalato appoggia il braccio sulle spalle dell'adolescente) rappresenta il primo rito di passaggio tra Evaristo e Giorgio. Questo passaggio di testimone del 1905 si evolverà successivamente in altri riti di passaggio, in particolare nel 1914 con il quadro *Il cervello del bambino* (ovvero il fantasma ritornante del cadavere del padre) e poi nel 1917-1918, con il dipinto *Il ritornante* e il disegno *Il figliol prodigo*. Questi riti di passaggio segnano le tappe di sviluppo della sua elaborazione del lutto. Nel 1905 l'artista era molto dubbioso sul proprio valore, oscurato dalla precocità del fratello minore; a Ferrara nel 1917, la sua posizione è invece molto rafforzata. Il problema della "primogenitura", in generale, non è da associare solo a un semplice dato anagrafico, in quanto spesso cela una tendenza alla competizione narcisistica tra fratelli. Così fu per i de Chirico, sempre in bilico tra collaborazione e competizione.

lonna scanalata, quasi uno sviluppo sartoriale della veste indossata dal protagonista maschile delle *Muse inquietanti*.

Dodicesima mossa

La statua maschile, quindi, potrebbe essere de Chirico, innamorato a tal punto da avere 'la testa nel pallone': modo di dire per le persone ansiose, che non sanno che decisioni prendere. Chi potrebbero essere le altre due figure femminili? Le nostre associazioni empatiche ci indirizzano verso le vergini vestali ricordate da de Pisis, ma anche verso la "vergine-madre" e la "castellana" incontrate nello scritto su Previati.

Una lirica di de Chirico del maggio 1918, *L'ora inquietante*²⁹, contemporanea all'ideazione e realizzazione del dipinto, sembra quasi un ekfrasis delle *Muse inquietanti*. I due titoli potrebbero essere associati dalla presenza del medesimo aggettivo "inquietante", ma non solo. Nelle strofe finali della lirica sembra tratteggiata una storia d'amore tra un uomo adulto, preoccupato dal tempo che passa, e una donna più giovane che ha invece nelle sue mani l'eterna giovinezza. L'indizio anagrafico è compatibile con la storia sentimentale dell'artista: de Chirico, 30 anni nel 1918, e Antonia, 22 anni. Nelle strofe iniziali, invece, un personaggio sconosciuto ha tracciato "strane iscrizioni a ogni quadrivio" della città, quindi anche in quello del castello estense: "Avvertimenti funebri di *non andar più oltre*. / «Pericolo di morte»".

Chi sarà questo personaggio? Notiamo come anche ne *L'ora inquietante* si possano identificare tre protagonisti: il primo, innominato e sconosciuto, che ha evidentemente tracciato le iscrizioni inquietanti che sorgono ad ogni quadrivio; il secondo, è lo scrivente che sembra l'unico sopravvissuto di un cataclisma cosmico: "Che sia rimasto io solo con / un resto di tepore vitale sulla / sommità del cranio? / Che sia rimasto io solo con un palpito / superstito nel cuore che non tace?"; l'ultimo personaggio è una giovane donna che tiene nella mano "il pegno sacro d'una eterna giovinezza". Anche in questa poesia si delinea lo stesso triangolo relazionale presente sia nel quadro *Le muse inquietanti* sia adombrato nello scritto su Previati. Tiriamo le possibili conclusioni. In tutte e tre le fonti esaminate il personaggio maschile potrebbe essere de

Chirico innamorato; una delle due figure femminili potrebbe essere Antonia Bolognesi, ora nelle vesti di Alceste (la sposa fedele), ora in quelle della "castellana", ora nella giovane donna che stringe l'eterna giovinezza. La terza figura femminile presente nel quadro potrebbe essere la Madre fallica, la "terribile baronessa", significativamente abbinata, psichiatricamente parlando, alla vergine-madre (la mamma nella visione adolescenziale è sempre vergine, madre dell'uomo-dio: l'artista) e fortemente contraria al matrimonio del figlio.

Un'argomentazione a favore di questa tesi è costituita dalla lettera che Antonia Bolognesi, cominciando a dubitare delle promesse di Giorgio, dopo due anni di fidanzamento scrisse a Gemma, suscitando una risposta adirata del fidanzato:

[...] *hai fatto male, te lo dico subito e non ti offendere* [...] [...] *scrivere a mia madre è una cosa perfettamente inutile che e non ottieni altro risultato che procurare delle noie a me*³⁰.

Antonia è delusa e irritata. Tocca con mano la debolezza di Giorgio rispetto alla "terribilità" della madre: il figlio le aveva tenuto nascosto il progetto matrimoniale, temendone la reazione. Ora finalmente riusciamo a comprendere perché le due Muse e/o Vergini risultavano così inquietanti per l'artista: con una di loro il pittore avrebbe voluto sposarsi, ma l'altra si opponeva. Il quadro delle *Muse/Vergini inquietanti* sono la rappresentazione metafisica di questo problematico triangolo relazionale. L'artista non aveva ancora tagliato il cordone ombelicale con la Madre, sia psicologicamente sia economicamente, e di conseguenza non aveva il coraggio sufficiente per opporsi.

Tredicesima mossa

Abbiamo cercato di dare un'identità alle tre figure delle *Muse inquietanti*. L'artista potrebbe essere il personaggio di spalle, diviso tra l'amore per Antonia e l'interdizione di Gemma. Quanto ai personaggi femminili si possono fare due ipotesi. Prima ipotesi: la figura posta al centro del quadro potrebbe essere la madre Gemma, simbolo del patriarcato autoritario. Gli indizi a favore di questa ipotesi potrebbero essere i seguenti: la misteriosa e vasta cavità, posta tra il pube e le mammelle della statua, potrebbe esse-

29. Giorgio de Chirico, *L'ora inquietante*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit. p. 54.

30. Lettera di Giorgio de Chirico ad Antonia Bolognesi, Roma, 8 settembre 1919, in E. Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore*, cit. p. 155.

re la camera uterina, dalla quale nascono i figli; alla destra di questa massiccia figura, l'artista pone un bastone filiforme che, sebbene fatto di zucchero, rimane pur sempre un simbolo del comando e dell'interdizione. A questo riguardo, la tradizione romana raffigurava la Dea Vesta proprio con un bastone o scettro in mano, per proteggere efficacemente il focolare domestico. La psico-biografia della famiglia de Chirico ci dice come non vi fosse alcun dubbio nella determinazione di Gemma nello svolgere questo compito. L'ingombrante testa ai piedi della Musa potrebbe essere l'allegoria del perdere la testa a causa della perdita di controllo, determinata dalle decisioni autonome del figlio. Sappiamo infatti come Gemma avesse sempre comandato in casa, sia sul marito sia sui figli ormai adulti. Oppure (come mi suggerisce Paolo Baldacci) potrebbe essere una forte ma mascherata critica alla mente piuttosto utilitaristica e borghese della madre, che Giorgio subiva ma in realtà non amava né stimava. Per chi ritenesse valida questa interpretazione, la rimanente figura potrebbe essere solo Antonia, che dall'ombra del quadro cerca di avvicinarsi con agitazione al suo amato Giorgio.

La seconda ipotesi appare anch'essa ragionevole, ma per essere accettata trova molte difficoltà nel successivo vissuto che conosciamo dell'artista.

Antonia potrebbe essere la donna al centro del quadro: la cavità addominale in questo caso potrebbe simboleggiare il canale vaginale, dilatato a dismisura dalla fantasia sessuale dell'artista; il bastone filiforme, inserito tra loro

due, potrebbe essere uno spaesato simbolo fallico, che cerca di avvicinarsi all'oggetto del desiderio. Alla luce di questa seconda interpretazione, la restante figura femminile potrebbe essere solo Gemma, che dall'ombra del quadro emerge minacciosa: "*non andar più oltre. / «Pericolo di morte»!*" Tuttavia quel che sappiamo della problematica sessualità di de Chirico, e del suo imbarazzo verso la parte fisica della donna, ci porta a ritenere molto meno probabile questa seconda ipotesi³¹.

Conclusione, solo provvisoria

A dicembre del 1919 termina drammaticamente la relazione sentimentale tra Giorgio e Antonia: è una cocente sconfitta per l'artista. Il padre di Antonia, infatti, gli scrive ufficialmente una lettera nella quale viene giudicato non idoneo economicamente per mantenere una famiglia.

Il tempo e la volontà dei protagonisti hanno occultato per un secolo questa vicenda. Il ritrovamento del carteggio ha permesso di rintracciare gli indizi più importanti per capire meglio questa fase poco conosciuta della Metafisica, riassunta in modo alquanto ermetico nella poesia *L'ora inquietante*, la cui strofa "[...] *non andar più oltre. / «Pericolo di morte»*" corrisponde alla manzoniana frase: "[...] Questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai...".

E così fu.

31. Cfr. Paolo Baldacci, *Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940. Dai Manoscritti Parigini a Il Signor Dudron*, in *Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura*, 1/2015, (Atti della giornata di Studi in

Onore di Pia Vivarelli, 19 febbraio 2009), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2015, pp. 15-30.

From Apollinaire to 'Tarsiwald': On the Early Provenance of Giorgio de Chirico's *The Enigma of a Day*

It is by now an old and familiar story how Giorgio de Chirico's rise to prominence in the Paris art world was spurred by the critical endorsements conferred on him by the eminent French poet and impresario Guillaume Apollinaire¹. As the painter's reputation grew over the years 1913-14, the poet acquired several works of his that considerably enriched his personal art collection. The most famous of these, by far, is the so-called *Premonitory Portrait of Apollinaire* (1914, Paris, Musée National d'Art Moderne, fig. 1) — the legendary 'target-portrait' with which de Chirico later claimed to have 'prophesied' the head wound that Apollinaire would famously receive whilst engaged in combat during the Great War².

Based on the painter's own testimony and that of the poet's widow, Jacqueline, Apollinaire appears to have owned two additional canvases by the artist. In his memoirs of 1945, de Chirico attested that in addition to the works of Marie Laurencin, Pablo Picasso, and various minor cubists that hung on the walls of Apollinaire's St. Germain apartment, two or three of his own paintings also hung there, including the portrait of the poet as a 'target-figure'³. Several years later, in a 1950 letter to James Thrall Soby, Jacqueline stated that during the final years of her husband's life, there were three de Chiricos in their home: the portrait, which still remained in her possession, and two others, one of which she had sold, which Soby deemed

*For their generous response to inquiries and assistance in obtaining documents and information, I wish to thank Orna Messer Levin of the Universidade de Campinas; Peter Read, of the University of Kent in Canterbury; and Gerd Roos of the Archivio dell'Arte Metafisica in Milan. I am particularly grateful to Roos, who read an earlier version of this article and offered helpful criticisms. Special thanks are also due to two of my colleagues at Indiana Wesleyan University who provided valuable assistance: to André Fonteles, for composing archival inquiries in Portuguese, and to Alison Johnson, for fulfilling numerous and complicated ILL requests.

1. On the painter's relationship with the poet, see Willard Bohn, *Metaphysics and Meaning: Apollinaire's Criticism of Giorgio de Chirico*, "Arts Magazine" volume 55, n.7, March 1981, pp. 109-113. For a recent argument regarding the timing of de Chirico's first encounter with Apollinaire, see Paolo Baldacci, *Note dechirichiane* 3. *Quando e come si sono incontrati Apollinaire e de Chirico?*, "Studi OnLine", VI, nn. 11-12, 1 January-31 December 2019, pp. 27-36.

2. In a 1943 interview with Apollinaire's biographer, Pierre-Marcel Adéma, Pierre Roy famously stated that the painting was not intended as a portrait of Apollinaire, but rather an 'imaginary poet'. He claimed that Apollinaire had selected the work from de Chirico's inventory of paintings for reproduction in his forthcoming volume, *Calligrammes*, because he recognised his profile in the silhouetted figure. This story is seemingly contradicted, however, by a

recently discovered letter of 1918, written by Giorgio de Chirico to Francesco Meriano, in which the painter claims to have made the portrait specifically for Apollinaire. Cf. Pierre-Marcel Adéma, *Entretiens avec Pierre Roy sur Guillaume Apollinaire 1943-1944*, in *Guillaume Apollinaire, Pierre Roy, et le Surréalisme*, (edited by Daniel Briole), Le Dé Bleu, Nantes 1997, p. 36, and Giorgio de Chirico, *Lettere 1909-1929*, edited by Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 175, letter number 135. See also Apollinaire and Guillaume's letters of 18th April, 6th May, 16th May, and 29th May 1914 in Guillaume Apollinaire / Paul Guillaume, *Correspondance 1913-1918*, edited by Peter Read, Gallimard, Paris 2016, pp. 41, 45-46, 49. On Apollinaire's ownership of the portrait and de Chirico's extraordinary claim to prophetic insight, see "Les arts à Paris" (7 January 1923); Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, La Table Ronde, Paris 1968, p. 249; *Le signe de Guillaume Apollinaire*, "Comœdia", 17^e année, n° 3973, Paris, 3 November 1923, p. 5; Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Bologna 2008, p. 86. On the iconography of the painting, see Paolo Baldacci, *L'iconografia del Portrait de Guillaume Apollinaire, 1914, di Giorgio de Chirico*, "Studi OnLine", I, n. 1, 1 January-30 June 2014, pp. 24-33.

3. G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, cit., p. 86. As demonstrated in the letters of Apollinaire and Paul Guillaume cited in note 2 above, de Chirico would not have had the opportunity to see the 'premonitory' portrait hanging in Apollinaire's apartment, since the poet did not receive it until after the painter had left Paris for Italy.

‘impossible to trace’, and the other of which she claimed had been destroyed by the Germans during the Occupation⁴. In addition to the famous ‘premonitory’ portrait, Apollinaire is held to have been the original owner of de Chirico’s 1913 painting *The Great Tower* (fig. 2), which was later acquired by the French collector Bernard Poissonnier and which now resides in the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf⁵. Despite recurrent claims that a second painting of Poissonnier’s was formerly owned by the poet, having allegedly been bought from Jacqueline in the years after Apollinaire’s death⁶, that work was declared by de Chirico himself to be a fake in 1954, and later (unpublished) research by Maurizio Fagiolo dell’Arco revealed it to be one of the numerous works produced during the 1940s by the surrealist painter Oscar Dominguez – one of the principal forgers of de Chirico’s early works (fig. 3)⁷. As the work could not possibly have been owned by Apollinaire, having been painted some twenty years after his death, the present article furnishes new evidence in support of a compelling theory, mounted by Paolo Baldacci in an article of 2014, that one of the de Chiricos in Apollinaire’s

collection was the one shown by the artist at the 1914 Salon des Indépendants under the title *The Enigma of a Day* (1914, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, fig. 4)⁸. Until now, the history of this painting has remained obscure prior to its acquisition in the 1920s by the Brazilian painter Tarsila do Amaral together with her husband, the poet and polemicist Oswald de Andrade⁹ — a couple memorably known by the portmanteau of “Tarsiwald”¹⁰.

The point of departure for Baldacci’s theory was a series of five letters sent by de Chirico to Apollinaire from late January to late February in the weeks leading up to the Indépendants¹¹. In the second of these, postmarked 26th January, the artist writes of having recently completed a group of new paintings which have given him a “very pure kind of joy”, and tells of his intention to submit one of these new works, “entitled *The Enigma of a Day*”, to the upcoming salon¹². In the third letter, written after a recent rendezvous of de Chirico and Apollinaire, the artist promises to bring the canvas to the poet in the next few days, and asks him to dedicate a poem to him in exchange for the paintings he gave him¹³. Then, in the fourth

4. See James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York 1955 (2nd edition 1966), pp. 44-45. Willard Bohn has contested the fate of the latter two paintings, which he identifies as the two paintings discussed below. He contends that both were acquired directly from Jacqueline by the collector Bernard Poissonnier. See Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man*, Fairleigh Dickinson University Press, Teaneck (NJ), 1991, pp. 99-100.

5. See P.-M. Adéma, *Guillaume Apollinaire*, cit. p. 37; *La metafisica. Museo documentario*, exhibition catalogue (Ferrara, Palazzo Massari 1981), edited by Ester Coen, Grafis Srl Edizioni, Casalecchio di Reno 1981, p. 168; Maurizio Fagiolo dell’Arco, *L’opera completa di Giorgio de Chirico, 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984, p. 85; W. Bohn, *Apollinaire and ...*, cit., pp. 99-100; Paolo Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, Bullfinch, Boston 1997, pp. 174, 213, 230; Peter Read, *Picasso & Apollinaire. The Persistence of Memory*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 49. The attribution rests on the verbal testimony of Jacqueline’s heir, Gilbert Boudar, who remembered seeing the painting in the Apollinaire apartment prior to its purchase by Poissonnier. (*La metafisica. Museo documentario*, exhibition catalogue, cit.) Whilst the writings of André Breton and Carlo Carrà both attest the presence of one of de Chirico’s tower paintings in the home, Carrà’s description — of a ‘solitary gray tower’ backed by a landscape of ‘sinuously-contoured bluish hills’ — does not accord with the composition of *The Great Tower*. See André Breton, *Conférences d’Haiti, VIII*, in *Œuvres complètes*, III, Gallimard NRF, Paris 1999, p. 333; Carlo Carrà, *Giorgio de Chirico, “L’Ambrosiano”*, 6 May 1931. On Carrà’s claim, see P. Baldacci, *De Chirico*, cit., p. 213; see also P. Baldacci, *De Chirico*, cit., p. 230.

6. Known variously as *The Portrait of Dream of the Poet*, the painting is a variation on de Chirico’s 1914 painting *The Dream/Nostalgia of the Poet*, which features the same marble bust with darkened glasses from the premonitory portrait, and which now resides in the Venice Guggenheim Collection. See Pierre Cailler, *Guillaume Apollinaire: documents iconographiques*, Pierre Cailler Editeur, Geneva 1965, plate 81; W. Bohn, *Apollinaire and ...*, cit., pp. 99-100; Willard Bohn, *Giorgio de Chirico’s ‘Portrait of Guillaume Apollinaire’ of 1914*, “The Burlington Magazine”, volume 147, November 2005, pp. 751, 753; P. Read, *Picasso & Apollinaire*, cit., p. 49.

7. See Raffaele Carrieri, *Iconografia italiana di Apollinaire*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1954; P. Baldacci, *L’iconografia del...*, cit., p. 33 (see note 2); [Anonymous], *Dipinti falsi del pittore surrealista Oscar Dominguez*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale – Opere dal 1910 al 1975*, volume 2, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Maretti editore, San Marino 2015, p. 470, plate 21. On the forgeries of Dominguez and other surrealists, see Giorgio de Chirico, *Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealists*, exhibition catalogue, (New York, Paolo Baldacci Gallery, from April 21st to May 28th 1994), preface by Wieland Schmied, text by Paolo Baldacci, Paolo Baldacci Gallery, New

York-Milano 1994, and William H. Robinson, *De Chirico Forgeries: The Treachery of the Surrealists*, “IFAR Journal”, volume 4, n. 1, 2001, pp. 10-17.

8. Paolo Baldacci, *Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914. Analisi e conclusioni*, “Studi OnLine”, I, n. 1, 1 January-30 June 2014, pp. 1-8. On the identity of the painting in question, see *ibidem*; and Anne Greeley, *Reconsidering Giorgio de Chirico’s Early Exhibition History: ‘The Red Tower’ and ‘The Enigma of a Day’*, “The Burlington Magazine”, volume 159, October 2017, pp. 809-811.

9. According to Tarsila’s biographer, Aracy A. Amaral, and Oswald’s biographer, Maria Eugenia Boaventura, *The Enigma of a Day* was purchased by the couple in 1928 on one of a series of trips they made to Paris over the course of the 1920s. By the end of the next year, the couple had separated and divided their assets. Tarsila’s grandniece, Tarsilinha, has recently claimed that Tarsila gave *The Enigma of a Day* to Oswald at this time in exchange for her own painting, *Abaporu* (1928, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano) — now her most famous and most valuable work — which she had given to him on the occasion of his birthday in January of 1928. Yet according to Aracy Amaral, based on information obtained directly from Tarsila, the painting never passed directly to Oswald, but was sold by Tarsila to Samuel Ribeiro in the 1930s, and later acquired by Oswald from a dealer in Rio de Janeiro. In 1954, Oswald sold the painting to a group of São Paulo businessmen who gifted the painting to the Brazilian industrialist Francisco Matarazzo (Ciccillo) Sobrinho, who later donated it to the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. See Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, volume 1, Editora Perspectiva, São Paulo 1975, pp. 286-289; Maria Eugenia Boaventura, *O salão e a selva. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, Editora da Unicamp, São Paulo 1995, p. 139; Aracy A. Amaral, *Tarsila cronista*, Edusp, São Paulo 2001, p. 22, note 16; Tarsila do Amaral (Tarsilinha), *Abaporu: uma obra de amor*, A&A comunicacao, São Paulo 2015, p. 72; Felipe Soeiro Chaimovich, et al., *MAM 60*, exhibition catalogue, São Paulo, Museu de Arte Moderna 2008, p. 58, note 64.

10. The moniker was apparently Oswald’s invention. See *Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil*, exhibition catalogue (Chicago, Art Institute of Chicago, from October 8th, 2017 to January 7th, 2018; New York, The Museum of Modern Art, from February 11th to June 3rd, 2018), edited by Stephanie D’Alessandro and Luis Pérez-Oramas, Art Institute of Chicago, Chicago 2017, p. 55, note 70.

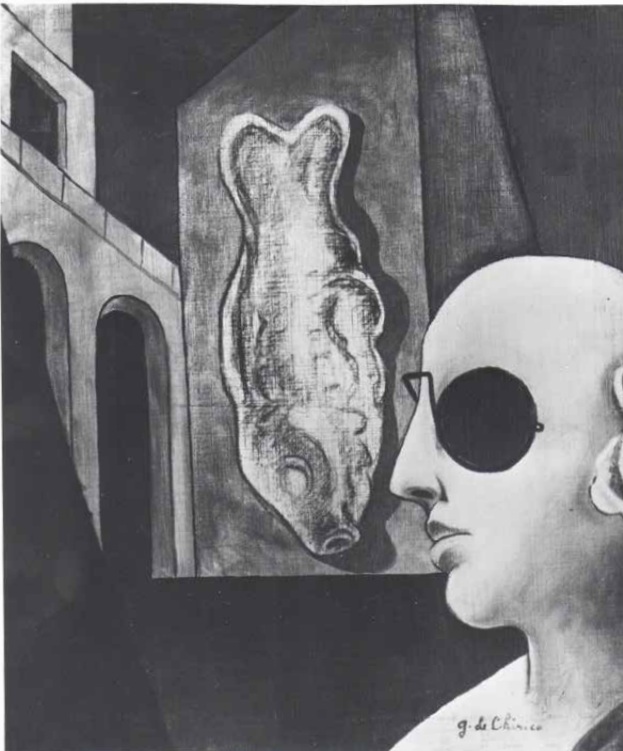
11. Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, edited by Laurence Campa and Peter Read, Gallimard NRF, Paris 2009, pp. 784-789. Paolo Baldacci dates the letters discussed below, respectively, to 26th January, 31st January, 8th February. See P. Baldacci, *Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914*, cit., pp. 1-8.

12. G. Apollinaire, *Correspondance...*, cit., p. 785.

13. *Ibidem*, pp. 786-787.



1



3



2

1. De Chirico, *Premonitory Portrait of Apollinaire*, 1914, oil on canvas, 81,5 x 65 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne
2. De Chirico, *The Great Tower*, 1913, oil on canvas, 123,5 x 52,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
3. Oscar Dominguez, *Portrait of the Poet*, [early 1940s], oil on canvas, 61,6 x 50 cm, unknown collection



4. De Chirico, *The Enigma of a Day*, 1914, oil on canvas, 83 x 130 cm, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

letter, the painter explains that he has not brought the painting yet, as he plans to show it in his studio the following week with a group of other new works, and entreats the poet to write something about this exhibition in “L’Intransigeant” and “Les Soirées de Paris”¹⁴.

Insofar as *The Enigma of a Day* was included among the artist’s submissions to the Indépendants the following month¹⁵, but was replaced by another painting entitled *The Return*¹⁶ in the ensuing exhibition of selected works from the salon held at the Galerie Giroux in Brussels from May to June¹⁷, Baldacci conjectured that de Chirico had promised the painting to Apollinaire as a gift prior to the Indépendants, as suggested in the above-cited letters, and had delivered it to him immediate-

ly following the salon, thus precluding the work from further exhibition¹⁸. He further speculated that Tarsila had purchased the painting directly from Jacqueline Apollinaire in the first half of the 1920s¹⁹.

In their respective monographs on Tarsila and Oswald, Aracy A. Amaral and Maria Eugenia Boaventura both allege, to the contrary, that the couple bought the canvas directly from de Chirico in 1928 on the last of a series of trips they made to Paris during the 1920s, shortly after their marriage and before their subsequent separation and divorce²⁰. The matter is complicated, however, by the fact that the couple acquired not one, but two paintings by de Chirico on that trip — one from Jacqueline Apollinaire, and one from the artist himself, as evidenced by a pair of manuscript receipts discovered by Boaventura in

14. *Ibidem*, pp. 787-88.

15. *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 30me exposition*, exhibition catalogue, Paris 1914, p. 76 (nos. pp. 682-684).

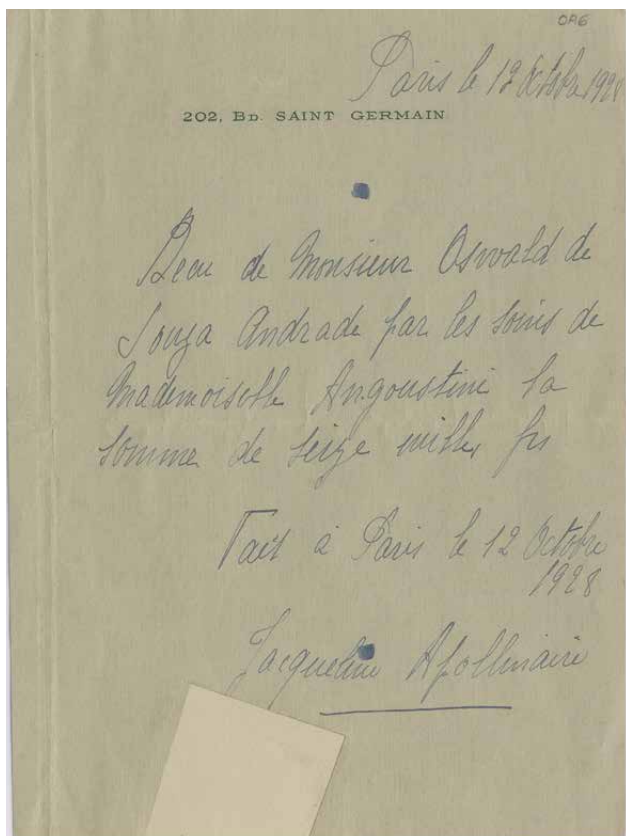
16. The painting has not been identified and remains unknown to this day.

17. *Exposition d’œuvres de sculpture et de peinture du Salon des Artistes Indépendants de Paris*, Brussels, Galerie Georges Giroux, 1914, (nos. pp. 46-48).

18. P. Baldacci, *Le lettere di de Chirico ad Apollinaire del 1914*, cit., pp. 5, 8 (see note 8).

19. *Ibidem*, p. 8.

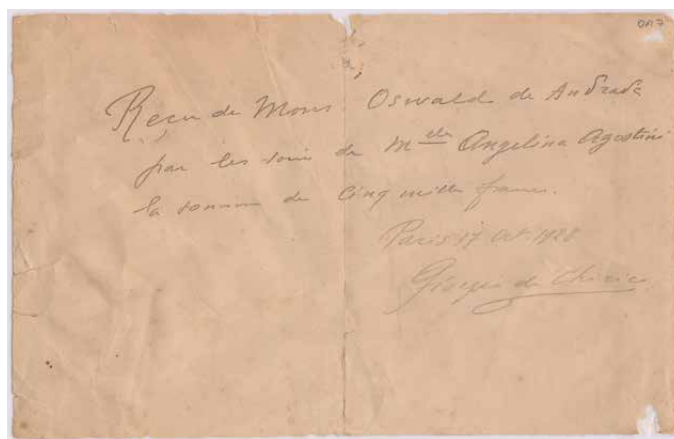
20. See A. Amaral, *Tarsila, sua obra...*, cit., p. 286; A. Amaral, *Tarsila cronista*, cit., p. 22, note 16; M. A. Boaventura, *O salão e a selva...*, cit., p. 139. Amaral’s claim is reiterated in *Tarsila por Tarsila*, Celebris, São Paulo 2004, p. 139. Tarsila made her first trip to Paris in 1920, where she stayed until June 1922, and made repeated trips to the city, both independently and with Oswald, from December 1922 to 1929 (see A. Amaral, *Tarsila, sua obra...*, cit., pp. 3-6). The painter describes her meeting de Chirico in her 1936 essay *Chirico, o grande pintor ocidental*, “O Jornal” (Rio de Janeiro), 27 March 1936, p. 4. Though Vera Maria Chalmers has claimed, in an article of 1986, that Oswald purchased *The Enigma of a Day* in 1924, the author was unable to find any evidence in support of this claim. See: Vera Maria Chalmers, 3, *Passagem do Inferno*, “Remate de Males” volume 6, 1986, p. 56.



5

5. Receipt from Jacqueline Apollinaire to Oswald de Andrade for the purchase of an artwork in the amount of 16,000 francs. Fundo Oswald de Andrade, Centro de Documentação Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas

6. Receipt from Giorgio de Chirico to Oswald de Andrade for the purchase of an artwork in the amount of 5,000 francs. Fundo Oswald de Andrade, Centro de Documentação Alexandre Eulálio, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas



6

the Fundo Oswald de Andrade of CEDAE-UNICAMP, São Paulo (figs. 5, 6)²¹. Though Oswald would count three works by de Chirico amongst the foreign paintings in his collection in a handwritten inventory from the 1950s²², only two of these are known to scholars: *The Enigma of a Day* and a picture known to Oswald as 'Os cavalinhos' — a bozzetto for one of the numerous neo-Baroque scenes of horses on a beach that de Chirico painted from 1926-29 (figs. 7, 8)²³. The third, unidentified canvas, whose date and source of acquisition remains unknown,

was likely lost to a Brazilian moneylender after being used by Oswald as collateral to finance loans for medical treatments during the last years of his life²⁴. In any event, the respective sums paid by Oswald in October 1928 to de Chirico and Mme. Apollinaire are revealing, particularly when compared against an inventory prepared by Tarsila circa 1930, around the time of her separation from Oswald and the couple's division of assets (fig. 9)²⁵.

The 5,000 francs paid to de Chirico is consistent with the value

21. The reference codes for the receipts are BR UNICAMP IEL/CEDAE OA 01 000006 and 00007. As the receipts show, the purchases were facilitated by the Brazilian painter Angelina Agostini following Oswald and Tarsila's return to Brazil. Boaventura affirms that both of the artworks purchased were by de Chirico, yet she errs in translating the 'seize milles' francs paid to Mme. Apollinaire as six thousand. See M. A. Boaventura, *O salão e a selva...*, p. 138. On Tarsila's relationship with Mme. Apollinaire, see Tarsila do Amaral, *Recordações de Paris*, "Habitat", n. 6, 1952, pp. 17-18.

22. See Maria Eugenia Boaventura, *Os dentes do dragão Oswald*, in Oswald de Andrade, *Obras completas: os dentes do dragão: entrevistas*, Editora Globo, São Paulo 1990, p. 12, and M. E. Boaventura, *O salão e a selva...*, cit., p. 138. A request to Boaventura for further information about this inventory has yet to be answered.

23. Both artworks are mentioned by Oswald in a memoir of 1952, and the bozzetto appears with him in a photograph reproduced in a published interview of 1950 (fig. 7). See Oswald de Andrade, *Obras completas IX: um homem sem profissão*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1976, p. 5; Aurasil Brandão Joly, *Conversa com Oswald de Andrade*, "Tropico", 2 May 1950, p. 9. On Oswald's acquisition of *The Enigma of a Day* following his separation from Tarsila see note 9. As argued in the remainder of this article, it is likely that Oswald purchased the bozzetto directly from de Chirico in 1928, and that it remained in his possession after his separation from Tarsila in 1929. In an interview with Aracy Amaral, Tarsila recalled that in the early 1950s, two

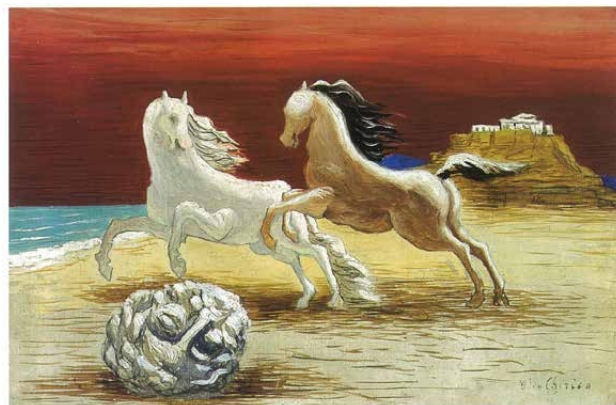
French art collectors called on her in Brazil and acquired many works from her personal collection. Amaral identifies these dealers as Michel Couturier and one Monsieur Hime, and states that the bozzetto was acquired by the same dealer [Couturier] who purchased Tarsila's spectacular Delaunay canvas (*Champs de Mars. The Red Tower*, 1911-23, Chicago, Art Institute of Chicago). From Amaral's account of this transaction, it is unclear whether the painting was sold to Couturier through Tarsila or by Oswald, to whom it belonged at that time. In 2004, the bozzetto was offered at auction by Farsettiarte in Prato, Italy. The intervening history of the painting is unknown to the author. See A. Amaral, *Tarsila cronista*, cit., p. 22, note 16; *Asta di opere d'arte moderna provenienti da raccolte private*, Prato 2004, lot 512. The bozzetto is closely related to de Chirico's 1926 painting *Cavalli in riva al mare (Les deux chevaux)* in the Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (fig. 8).

24. On Oswald's financial difficulties and the mortgaging of artworks in his collection, see M. E. Boaventura, *O salão e a selva...*, cit., p. 138; Oswald de Andrade Filho, *Oswald de Andrade*, "Remate de Males", volume 6, 1986, pp. 65-66.

25. The inventory was first reproduced in Marta Rossetti Batista, *Centenário de Nascimento de Tarsila do Amaral (1886-1973)*, "Revista do Instituto de Estudos Brasileiros", n. 26, 1986, p. 129, and was subsequently included in the third, revised and amplified, edition of Amaral's *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Editora 34, São Paulo 2003, p. 11. According to Batista, the inventory was compiled as a list of works for sale in order to help fund Tarsila's travel to the USSR during a time of financial difficulty.



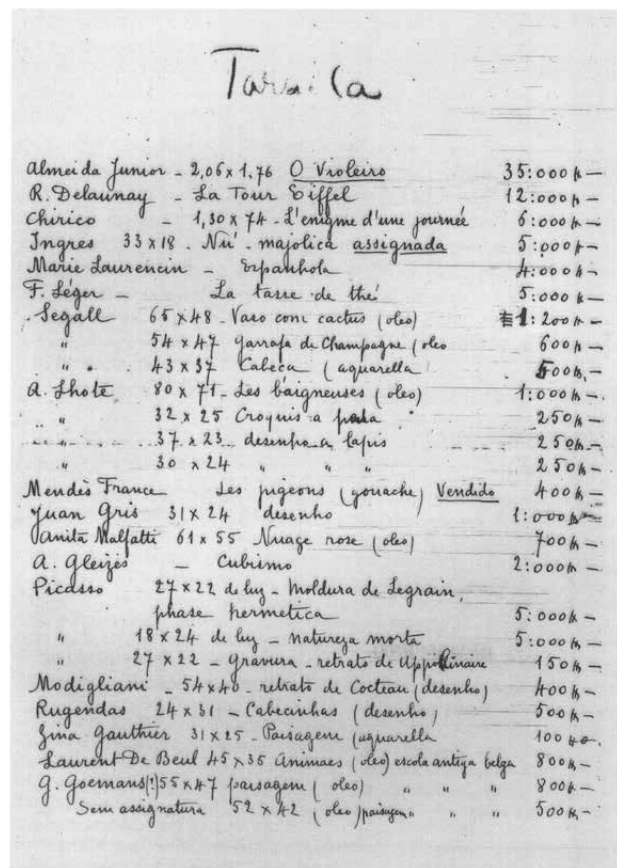
7



8

assigned to paintings by Picasso whose dimensions are comparable to the bozzetto, suggesting that 'Os cavalinhos' was one of the works acquired by the couple on their last trip to Paris, and was bought directly from the artist. The 16,000 francs paid to Mme. Apollinaire, on the other hand, when seen in light of the evidence previously furnished by Baldacci, very strongly indicates that *The Enigma of a Day* was purchased from the widow²⁶. The amount is commensurate with the painting's size,

26. Regardless of this, the probability that Tarsila and Oswald could have purchased a highly coveted *Piazza d'Italia* painting from 1914 such as *The Enigma of a Day* directly from the artist during the 1920s, by which time nearly all of the painter's early Parisian works had been sold or consigned to dealers, is virtually nil. See P. Baldacci, *De Chirico*, cit., pp. 205-207 and p. 425.



9

- 7. Photograph of Oswald de Andrade with de Chirico's *Two Horses* (*Os cavalinhos*), reproduced in the 2 May 1950 issue of "Trópico: revista de cultura e turismo"
- 8. De Chirico, *Two Horses* (*Os cavalinhos*), [c. 1926], oil on canvas, 27 x 41 cm, private collection. Sold at Farsettiarte auction house in 2004 under the title *Chevaux au bord de la mer* (*Tête repère archéologique*)
- 9. Inventory of works in Tarsila's personal collection with respective values, c.1930. Arquivo de Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros-Universidade de São Paulo

and the time of purchase accords with Amaral's attestation that the work was acquired at the time of Tarsila's marriage to Oswald²⁷.

In view of the work's purchase price, it is curious that it is valued in Tarsila's c. 1930 inventory at a mere 6,000 francs—only slightly more than the diminutive oils by Picasso²⁸. However, the discrepancy may be attributable to a simple error in translation. Inasmuch as the purchase appears to have been

27. See A. Amaral, *Tarsila, sua obra...*, cit., (edition 2003, see note 25), p. 144, note 3.

28. Whilst Amaral has questioned the low value assigned to the work in Tarsila's inventory, she appears to have been unfamiliar with the receipts discovered by Boaventura. See A. Amaral, *ibidem*, p. 12.

facilitated by Oswald, one may imagine that in preparing her inventory of artworks and their relative values just a year or so later, Tarsila may have consulted the receipt from Jacqueline as a key to determining the painting's worth. It is significant in this respect that 'seize', the French word for 'sixteen', is very close to 'seis', the Portuguese word for 'six' — a resemblance that appears to have caused Boaventura to mistranslate the sum paid by Oswald to Jacqueline as 6,000 francs in her 1995 illustrated biography of the poet²⁹.

For the reasons outlined above, it can be said with reasonable certainty that *The Enigma of a Day* was given to Apollinaire by de Chirico immediately following the 1914 Indépendants, precisely as Baldacci theorised, and that it remained in Jacqueline's possession until its acquisition by Tarsiwald in 1928. The painting thus appears to have been the de Chirico that Jacqueline recalled having sold, in her 1950 letter to Soby, which Soby was unable to trace. Moreover, as one of the artist's finest early paintings, deemed by Oswald in an unpublished letter of 1953 to be 'one of the most famous paintings in Europe, which contributed to the creation of Surrealism', and said by him to have been a work whose title the surrealists had quarreled over³⁰, it is conceivable that it may very well have been the magnificent de Chirico [*impressionant*, *'blændende'*] that Philippe Soupault and Andreas Vinding recalled seeing in Apollinaire's bedroom amid works by Laurencin and Picasso³¹.

APPENDIX

Transcription of receipt from Jacqueline Apollinaire

Paris le 12 octobre 1928

202, Bd Saint Germain

Reçu de Monsieur Oswald de Souza Andrade par les soins de Mademoiselle Angoustini la somme de seize mille frs

Fait a Paris le 12 octobre 1928

Jacqueline Apollinaire

Transcription of receipt from Giorgio de Chirico

Reçu de Mon. Oswald de Andrade par les soins de Mlle Angelina Agostini la somme de cinq mille francs

Paris 17 oct. 1928

Giorgio de Chirico

29. See note 21. The confusion is further understandable if one compares the French and Brazilian Portuguese terms for numbers 10-19, noting in particular the change in pattern that occurs at 16: 10 (*'dix'*/*'dez'*), 11 (*'onze'*/*'onze'*), 12 (*'douze'*/*'doze'*), 13 (*'treize'*/*'treze'*), 14 (*'quatorze'*/*'catorze'*), 15 (*'quinze'*/*'quinze'*), 16 (*'seize'*/*'dezesseis'*), 17 (*'dix-sept'*/*'dezesete'*), 18 (*'dix-huit'*/*'dezoito'*), 19 (*'dix-neuf'*/*'dezenove'*).

30. Letter of 1 December 1953 from Oswald de Andrade to Niomar. Fundo Oswald de Andrade, CEDAE-UNICAMP, reference code BR UNICAMP IEL/ CEDAE OA 04 4 01270. In this letter, in which Oswald discusses his art collection at the end of his life, he writes: My collection is, they say, one of the best private collections of modern painting in Brazil. I organized it myself, in Paris, buying directly from Picasso, Chirico, Chagall etc. These are works, rare today, from the initial and extinct phase of the modern masters of Europe. I have a great Chirico of [19]14. One of those dark and glittering

'Piazzas of Italy', over whose title the surrealists quarreled. Some called it *The Departure of the Poet*, others *The Enigma of a Day*. In any case, it is one of the most famous paintings in Europe and one that contributed to the creation of Surrealism". [*A minha coleção è, dizem, uma das melhores coleções particulares de pintura moderna do Brasil. Fui eu mesmo que a organizei, em Paris, comprando em trato direto de Picasso, Chirico, Chagall etc. São obras, hoje raras, da fase inicial e extinta dos mestres modernos da Europa. Tenho um grande Chirico de 14. Uma dessas sombrias e faiscentes "Piazze d'Italia", por cujo título os surrealistas brigaram. Uns denominavam-no Le départ du poète, outros L'enigme d'une journée. Seja como for é uma das mais famosas telas da Europa e das que contribuíram para a criação do Surrealismo*].

31. Philippe Soupault, *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'incendie*, Les Cahiers du Sud, Marseilles 1927, pp. 33-34; Andreas Vinding, *Da kastanjerne blomstrede*, "Klingen", January 1942, p. 110.

Londra 1949: la mostra *The Early Chirico* alla London Gallery

Il 5 aprile 1949 fu inaugurata a Londra, presso la galleria surrealista The London Gallery, *The Early Chirico* (fig. 1): la prima mostra britannica del secondo dopoguerra interamente dedicata alle opere metafisiche di Giorgio de Chirico. L'evento fu divulgato al pubblico inglese con una cartolina promozionale che annunciava una monografica "of the world famous Italian painter" dal 5 al 30 aprile¹ ma, come verrà dimostrato nel corso di questa trattazione, significativamente prorogata al 4 giugno². Prima di passare in rassegna l'episodio vale la pena sottolineare che l'esposizione fu il risultato della complicata relazione che intercorreva da tempo tra de Chirico e i membri del gruppo surrealista.

Il 22 giugno Roland Penrose, che con il collega surrealista belga E.L.T. Mesens era il direttore e socio della London Gallery³, inviò una lettera al critico statunitense James Thrall Soby, in cui

raccontava alcuni avvenimenti legati alla monografica dechirichiana appena conclusa nella capitale inglese:

As you may have seen from 'Time' we have been in the thick of the Chirico controversy this spring with Chirico's visit and a counterblast to his show of recent work staged by Mesens of the early Chirico. Munnings at the same time was attaching the moderns in this stable talk style and our best moment was when he pronounced that his pal Chirico was a bad painter of horses⁴.

Le parole di Penrose sintetizzano la diatriba che ormai da alcuni anni vedeva protagonisti de Chirico e i surrealisti, non solo sulle scene londinesi, ma internazionali. Secondo l'artista italiano a partire dal primo dopoguerra i membri del gruppo avevano totalmente monopolizzato,

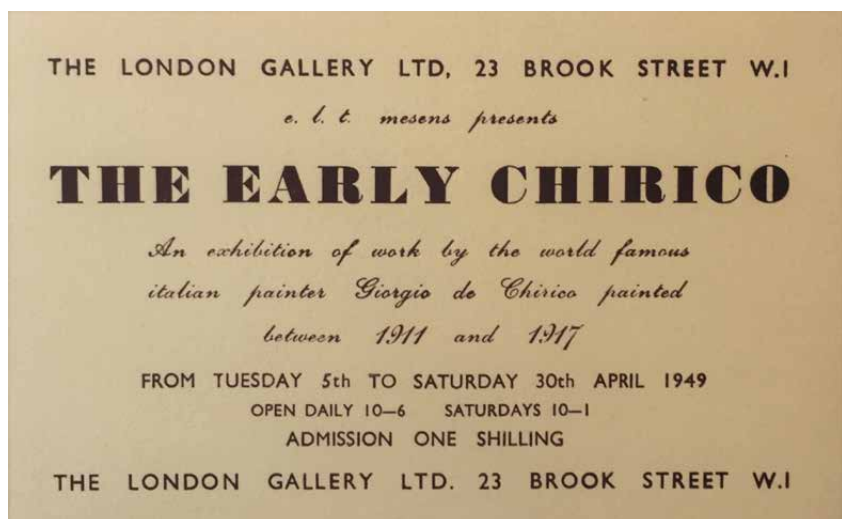
1. Annuncio della mostra *The Early Chirico*, Londra, London Gallery, 5-30 aprile 1949.

2. Nel periodo di proroga la mostra fu riallestita mantenendo pressoché intatta la selezione di opere. Nonostante ciò furono realizzati due distinti pieghevoli con all'interno pubblicata la lista delle opere esposte; cfr. *Three Exhibitions: Rogi André; Magda Szukovich; The Early Chirico 1911-1917*, catalogo della mostra, (Londra, London Gallery, 5-30 aprile 1949) a cura di E.L.T. Mesens, London Gallery, Londra 1949; *Four Exhibitions. Recent Works by Roland Penrose; First one-man exhibition in London Sven Blomberg; The Early Chirico; Twenty Original Drawings by Picasso*, catalogo della mostra (Londra, London Gallery, 10 maggio-4 giugno 1949) a cura di E.L.T. Mesens, London Gallery, Londra 1949.

3. La London Gallery era uno spazio espositivo preesistente che era stato fondato nell'ottobre del 1936 da Noël Norton e sua cugina Marguerita Strettell, con il supporto finanziario dei rispettivi mariti: il diplomatico britannico Clifford Norton e Cunningham Strettell. La sede era inizialmente ubicata al 28 di Cork Street, nell'elegante quartiere Mayfair nel cuore di Londra, che nel corso degli anni Trenta vide il proliferare di gallerie commerciali interessate alle ultime

tendenze artistiche internazionali. A partire dall'aprile del 1938, sotto la nuova direzione di Mesens e Penrose, entrambi attivi membri del gruppo surrealista capitanato da André Breton, la London Gallery si fece portavoce ufficiale del neogruppo surrealista inglese, costituito a Londra nel 1936 in occasione della grande *International Surrealist Exhibition*. La galleria fu adibita ad ospitare mostre collettive e monografiche dedicate ai nuovi artisti surrealisti inglesi, tra cui Humphrey Jennings e F.E. Mc William, ai membri storici del gruppo bretoniano, come ad esempio René Magritte, Man Ray e Max Ernst, ma anche ad altri artisti internazionali cari ai surrealisti, tra cui spiccano principalmente i nomi di Pablo Picasso e Giorgio de Chirico. Per ulteriori approfondimenti relativi alla London Gallery mi permetto di rimandare al mio recente volume, *Caterina Caputo, Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Pontecorboli, Firenze 2018.

4. Lettera di Roland Penrose a James Thrall Soby, 22 giugno 1949 (The Museum of Modern Art Archives, New York, James Thrall Soby Papers, II.C.2.7). Alfred Munnings era un pittore britannico specializzato in soggetti equestri ostile a ogni forma pittorica modernista.



1. Cartolina pubblicitaria della mostra *The Early Chirico 1911-1917* alla London Gallery, 5-30 aprile 1949

finanziariamente e ideologicamente, la sua produzione del periodo metafisico, escludendo e denigrando il corpus pittorico di realizzazione più recente caratterizzato, invece, da un ritorno al classico. Il dato fu enfaticamente rimarcato nelle memorie che il pittore scrisse a metà degli anni Quaranta:

[I surrealisti] organizzarono un'esposizione dei miei quadri metafisici di mia proprietà. [...] La prefazione [del catalogo] era una specie di libello e consisteva più a dir male della pittura che esponevo alla Galleria Rosenberg che a dir bene di quella che esponevano i surrealisti⁵.

L'episodio citato da de Chirico si riferiva a quanto avvenuto a Parigi nel 1928, quando fu allestita alla galleria di Léonce Rosenberg una personale di opere recenti dell'artista e in risposta sopraggiunse una mostra con solo tele metafisiche organizzata dai membri del gruppo bretoniano presso la Galerie Surréaliste⁶. La faida che vide i surrealisti schierarsi in difesa dell'arte metafisica e contro lo stile classico che era stato invece favorito dal pittore a partire dagli anni Venti fu, di fatto, combattuta attraverso i circuiti espositivi (dunque commerciali), francesi prima, e internazionali dopo.

De Chirico dopo la crisi economica del 1929, e soprattutto

in seguito alla morte inaspettata del suo gallerista e promotore parigino Paul Guillaume, avvenuta nel 1934, si impegnò sempre più assiduamente nella commercializzazione delle proprie opere, e anche a Londra si preoccupò di immettere sul mercato la sua recente produzione e riscattare, quindi, l'attività pittorica 'post-metafisica'⁷. Tale scenario, innescatosi in Francia all'indomani della Grande Guerra, si era protratto, esacerbandosi, subito dopo il secondo conflitto bellico, e in Inghilterra aveva portato alla costituzione di due schieramenti: da un lato de Chirico, che tentava da tempo di costituire una rete espositiva e commerciale oltre La Manica; dall'altro, invece, la frangia surrealista inglese, che dal 1938 aveva stanziato una propria galleria (la London Gallery) con il fine di promuovere una precisa linea d'arte d'avanguardia e ampliare i circuiti di vendita delle opere promosse dal gruppo. È in seno a tale dibattito, dalla duplice valenza ideologica e commerciale che venne allestita nel 1949 la monografica dedicata a de Chirico presso la galleria surrealista londinese.

Per comprendere a fondo le strategie espositive della mostra è necessario fare un salto cronologico a ritroso di circa un decennio e tornare all'autunno del 1938, quando Mesens e Penrose decisero di aprire la prima stagione del loro nuovo spazio espositivo con la mostra *Giorgio de Chirico (1911-1917)*: un evento che presentò al pubblico inglese

5. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, pp. 144-145.

6. Per quanto riguarda il mercato dell'arte francese, insieme a Paul Guillaume, fondamentale fu per de Chirico anche la figura di Léonce Rosenberg, a cui l'artista fu legato da contratto dal 1926 al 1929. Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra Léonce Rosenberg e Giorgio de Chirico, cfr. Michele Tavola, *Rosenberg e de Chirico*, "Metafisica", n. 7-8, 2007-2008, pp. 356-363; Agostino Inguscio, Giovanna Rasario, *Giorgio de Chirico e Léonce*

Rosenberg. *L'arte al tempo della crisi*, "Metafisica", n. 9-10, 2010, pp. 79-117.

7. Il ruolo di de Chirico come manager di se stesso iniziò nei primi anni Trenta, intorno al 1932-1933; cfr. Gerd Roos, "Un ensemble complet de mon développement artistique... Die Ausstellung von Giorgio de Chirico im Kunsthau Zürich von 1933", in *Giorgio de Chirico. Werke 1909-1971 in Schweizer Sammlungen*, catalogo della mostra a cura di Gerd Roos e Dieter Schwarz (Winterthur, Kunstmuseum, 23 agosto-23 novembre 2008), Richter Verlag, Düsseldorf 2008, pp. 149-184.

un'esclusiva selezione di tele e disegni metafisici recentemente giunti in Inghilterra dal Belgio e dalla Francia, acquistati in blocco da Penrose attraverso la mediazione del socio Mesens.

Antefatto: la mostra del 1938

Quando nel 1938 Mesens e Penrose decisero di rilevare la London Gallery per fare di questo luogo, già votato al modernismo e alle avanguardie, il quartier generale del neogruppo surrealista britannico, de Chirico si trovava nel vivo della sua attività promozionale in Inghilterra⁸.

La prima personale organizzata a Londra con l'intento di presentare le ultime opere risaliva al 1928, e fu allestita alla Arthur Tooth & Sons Gallery da Léonce Rosenberg⁹: l'artista in questa occasione non ricoprì un ruolo attivo, e non si occupò neanche dell'organizzazione della seconda mostra che questa galleria gli dedicò nel 1931¹⁰. Successivamente, negli anni tra le due guerre, il pittore prese parte ad alcune mostre collettive, ma dovette attendere l'estate del 1938 prima di poter realizzare in Gran Bretagna una personale con le sue opere recenti, questa volta presso la Reid & Lefevre Gallery¹¹. Pochi mesi prima, esattamente il 1 aprile, la London Gallery inaugurava la nuova direzione surrealista con una monografica intitolata a René Magritte, ma Mesens stava già pianificando una mostra da destinare alla metafisica¹². *Giorgio de Chirico (1911-1917)* fu la seconda esposizione londinese di opere metafisiche dopo la mostra *Chirico-Picasso* che Mesens aveva organizzato nel giugno 1937 alla Zwemmer Gallery¹³.

Molte delle tele presentate da Zwemmer furono riproposte nella monografica dei surrealisti, tuttavia integrate da un corpus di opere giunte in seguito a due investimenti che Penrose aveva realizzato tra il 1937 e il 1938, entrambi finalizzati alla creazione dello stock di magazzino della nuova galleria¹⁴: il primo blocco era stato acquistato nel giugno del 1937 dal collezionista belga René Gaffé¹⁵; il secondo, invece, proveniva dal poeta surrealista Paul Éluard, che aveva deciso di vendere la propria raccolta privata¹⁶. Queste due importanti transazioni permisero a Mesens di allestire la tanto desiderata mostra su de Chirico, che ebbe luogo dal 14 ottobre al 12 novembre nelle sale di Cork Street, dove furono presentate diciotto opere (quattordici dipinti e quattro disegni) tutte rigorosamente realizzate tra il 1911 e il 1917, ossia durante il periodo metafisico, eccetto due pezzi: il ritratto di Guillaume Apollinaire, che era stato eseguito a metà degli anni Trenta¹⁷, e quello di Gala e Paul Éluard, datato 1924, come fu indicato nel catalogo pubblicato, come di consueto, nel "London Bulletin", la rivista associata alla galleria (fig. 2)¹⁸. Il bollettino, che fungeva da canale promozionale per le mostre, era in realtà anche un efficace medium di diffusione della poetica surrealista, tant'è che il fascicolo si apriva con una chiara provocazione rivolta al pittore italiano: "[de Chirico] early work 1911-1917 was greatly admired by Apollinaire but its real significance was first made clear by the Surrealists, who at the present time consider him to be dead"¹⁹.

I membri del gruppo, in sostanza, confermavano in Inghilterra quanto in passato era stato esplicitato in Francia: una posizione assunta come conseguenza del drastico cambia-

8. Sul finire del 1934 de Chirico prese contatti con il mercante e gallerista inglese Douglas Cooper, allora direttore artistico a Londra della Mayor Gallery, per cercare di ampliare la rete di vendite delle proprie opere in Inghilterra; cfr. Caterina Caputo, *Ricerche d'archivio: tre cartoline inedite di Giorgio de Chirico a Douglas Cooper*, "Studi OnLine", anno III, nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016, pp. 11-17.

9. La mostra si intitolava *First Exhibition in England of Paintings by Giorgio de Chirico*, e si tenne nella Galleria Arthur Tooth & Sons dal 10 ottobre al 3 novembre 1928. Per ulteriori approfondimenti sull'esposizione si veda: *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929 dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, a cura di Paolo Baldacci e Maurizio Fagiolo dell'Arco, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp. 293-295.

10. L'esposizione *An Exhibition of Paintings by Giorgio de Chirico* ebbe luogo dal 14 aprile al 2 maggio 1931 e fu organizzata con l'ausilio del gallerista parigino Jacques Bonjean.

11. Un'approfondita ricostruzione di questa mostra è realizzata in Flavia Matitti e Gerd Roos, «Londra d'estate è quanto mai metafisica». *Giorgio de Chirico e la Galleria Alex. Reid & Lefevre (1937-1939)*, Scalpendi, Milano 2012.

12. Scriveva Mesens a Penrose il 28 febbraio 1938: "Du 15 juillet au 14 août nous pourrions monter: soit une belle ensemble Chirico avec entrée payante, soit une exp. d'ensemble d'œuvres anglaises"; lettera di E.L.T. Mesens a Roland Penrose (Edinburgh, Roland Penrose Archive).

13. La mostra alla Zwemmer Gallery fu organizzata da Mesens e Anton Zwemmer con l'intento di immettere sul mercato dell'arte inglese la collezione del businessman belga René Gaffé. Per ulteriori dettagli su questa vicenda, cfr. Caterina Caputo, *Strategie del mercato dell'arte surrealista britannico: la vendita della collezione Gaffé a Roland Penrose nel 1937*, "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 121, 2017, pp. 47-55; Id., *Collezionismo e mercato*, cit., pp. 97-113.

14. I due acquisti in blocco andarono in parte a costituire lo stock di magazzino della London Gallery e in parte a integrare il primordiale nucleo della collezione privata di Penrose.

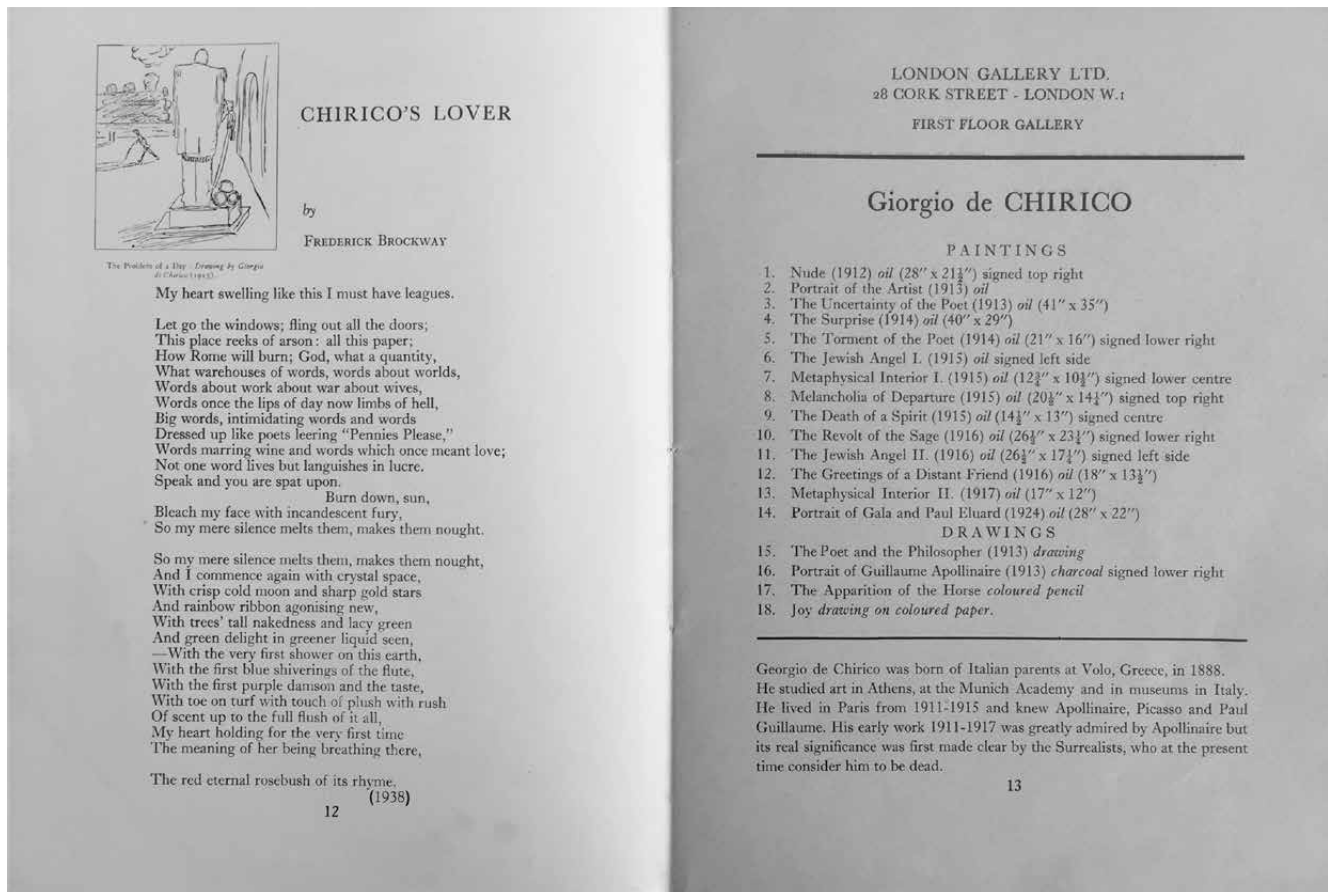
15. Cfr. C. Caputo, *Strategie del mercato dell'arte surrealista*, cit., pp. 47-55.

16. Sulla vendita della collezione Éluard a Roland Penrose, cfr. C. Caputo, *Collezionismo e mercato*, cit., pp. 113-126; Alice Ensabella, Gerd Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard. Une documentation*, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano (in corso di pubblicazione).

17. Nel catalogo della London Gallery l'opera *Portrait of Guillaume Apollinaire* è datata 1913; cfr. "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938, p. 13, cat. 16. Paolo Baldacci, invece, identifica il disegno come un'imitazione di de Chirico attribuibile a Max Ernst e realizzata a metà degli anni Trenta; cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 423. Sull'attribuzione dell'opera a Ernst rimando anche a Jürgen Pech, *Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann - Giorgio de Chirico und Max Ernst*, in Zürich: Arnold Böcklin-Giorgio de Chirico-Max Ernst - Eine Reise ins Ungewisse, catalogo della mostra (Kunsthhaus, Zürich, 3 ottobre 1997-18 gennaio 1998) a cura di Guido Magnaguagno, Bentelli, Berna 1997, pp. 320-325.

18. Nel "London Bulletin" venne pubblicata una lista completa delle opere esposte; cfr. "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938, p. 13.

19. *Ibidem*. In parallelo con la mostra della London Gallery fu allestita a Londra, presso l'Adams Gallery, un'esposizione con solo gouaches di de Chirico ad oggi non ancora identificate che, tuttavia, si ipotizza provenissero principalmente dalla recente esposizione parigina tenuta nel mese di luglio alla Galleria Le Niveau. Cfr. F. Matitti e G. Roos, «Londra d'estate è quanto mai metafisica», cit., pp. 53-55.



2. "London Bulletin", n. 6, ottobre 1938, pp. 12-13

mento stilistico intrapreso da de Chirico, il quale, per i surrealisti, aveva totalmente deturpato il suo glorioso passato di pioniere dell'arte moderna nel momento in cui aveva deciso di fare ritorno a una matrice classicista. In conclusione, la prima esposizione sulla metafisica allestita alla London Gallery fu una chiara provocazione finalizzata a contrattaccare il filone tradizionalista dell'arte moderna che, solo pochi mesi prima, era stato divulgato da de Chirico nei locali della Reid & Lefevre Gallery²⁰. I surrealisti vollero quindi ribadire anche nei circuiti espositivi inglesi la propria adesione a un'arte d'avanguardia tesa alla sperimentazione e al rinnovamento, e per la quale la metafisica aveva rappresentato certamente un momento fondante.

Epilogo: la mostra del 1949

Quando nel 1949 Mesens decise di organizzare una seconda monografica dedicata alle opere metafisiche di de Chirico, la London Gallery, dopo il lungo periodo di chiusura a causa della guerra, era stata trasferita nei nuovi ed eleganti locali di Brook Street. Il gruppo surrealista britannico, nel frattempo, non più coeso, si era disgregato; ciononostante, Mesens perseverò nel portare avanti a Londra una programmazione espositiva che promuovesse i giovani artisti vicini alla poetica surrealista e, allo stesso tempo, continuò a divulgare la matrice storica del movimento ed insieme il suo nuovo bagaglio ideologico. Alla luce di ciò non stupisce che la monografica dedicata alla metafisica nel 1949, analogamente a quella organizzata dieci anni prima, si fosse svolta in risposta a un'altra mostra che de Chirico aveva in programma nella capitale inglese tra maggio e giugno: si trat-

20. La mostra era stata inizialmente pianificata da Mesens dal 15 luglio al 14 agosto, ossia esattamente in concomitanza con l'esposizione alla Reid & Lefevre Gallery.

tava della grande retrospettiva allestita alla Royal Society of British Artists che fu inaugurata alla presenza dello stesso artista, il quale soggiornò a Londra con la moglie Isabella Pakszwer dal 28 aprile ai primi di maggio²¹. L'esposizione alla Royal Society era dedicata al 'ritorno alla tradizione' del pittore, e proponeva un centinaio di opere che andavano dagli anni Venti fino alle ultime realizzazioni²². Anche in questa occasione, quindi, si era innescato quel corroborato meccanismo fondato sulla provocazione che era stato avviato dai surrealisti a Parigi e riproposto a Londra nel 1938. Il critico T.W. Earp introdusse la mostra della Royal Society sul "Daily Telegraph" con parole estremamente significative se rapportate alla monografica in corso in quel momento alla galleria di Mesens e Penrose:

At the summer exhibition of the Royal Society of British Artists, Giorgio de Chirico, one of its honorary foreign members, is represented by 100 canvases of recent execution. Introducing this display, Mr Copley, president of the R.S.B.A., writes of the artist: "He is essentially a modern. He has had the courage to leave what was the modernism of yesterday for what is the modernism of to-day"²³.

De Chirico mirava a superare quel "modernism of yesterday" citato da Earp che la London Gallery, proprio in quel momento, stava proponendo nelle sue sale di Brook Street in Mayfair, fuori dai perimetri del quartiere di Trafalgar Square, dove invece si trovavano le istituzioni museali e culturali storiche della capitale inglese, inclusa la Royal Society of British Artists.

La volontà di allestire la mostra con le opere metafisiche degli anni Dieci in concomitanza con la monografica in corso alla Royal Society, trova conferma nella proroga che permise a Mesens di terminare l'esposizione quasi in contemporanea con quella antagonista²⁴: l'intento primario era la polemica nei confronti delle posizioni antimoderniste e antimetafisiche divulgate da de Chirico, ma in realtà

fu anche una strategica trovata pubblicitaria che conferì grande risonanza mediatica alla galleria surrealista.

In linea con quelle certezze che de Chirico aveva maturato due decenni prima, nel 1949 egli utilizzò tutti i mezzi che aveva a disposizione per contrastare le calunnie che a suo avviso i surrealisti divulgavano da tempo, sia sulle opere metafisiche che sulla sua più recente produzione. La querelle emerse in tutta evidenza nei giornali britannici, in cui l'artista tentò di spiegare le ragioni della sua nuova pittura portando avanti la battaglia contro quella che interpretava come una vera e propria monopolizzazione della sua produzione, a suo avviso, volontariamente messa in atto dai surrealisti. Nelle pagine dell'"Evening News" venivano riportate le dure parole del pittore:

Giorgio de Chirico, who will exhibit 100 large canvases in London during May, has no intention of using a hatchet on those early paintings which are now, he tells me, being exhibited without his knowledge. [...] "These idiotic pictures are fashionable simply because the dealers in Paris, London and New York got together to sell them at exaggerated prices", he maintained. "Soon rich collectors in New York began buying such works as an investment; but I tell you they have no value whatsoever"²⁵.

I quotidiani giunsero a dichiarare che l'evento della London Gallery era stato allestito volutamente in antagonismo a quello della Royal Society: "The Surrealist have greeted him with a *rival show* (at the London Gallery) of the early Chiricos, which they admire. Chirico says he doesn't mind. He will go and have a look"²⁶. L'intera vicenda fu letta dai surrealisti in modo quasi burlesco²⁷ e, nonostante le maldicenze, alcune testate si schierarono in accordo con la posizione del gruppo, quindi contro l'ideologia antimodernista dell'artista. Michael Middleton, ad esempio, precisava nelle pagine del "Picture Post": "he [de Chirico] is waging a campaign against modern art in all its forms, and every-

21. La mostra alla Royal Society of British Artists era stata pianificata già dal gennaio 1949: "The president gave the Council some accounts of the steps taken by himself to obtain an exhibition in Gallery n. 6 of works by de Chirico, to run concurrently with the ordinary Spring Exhibition. This was received with general approval" in Victoria Noel-Johnson, *De Chirico and the United Kingdom (c. 1916-1978)*, Maretti editore, San Marino 2017, p. 456. Per ulteriori dettagli sulla mostra di de Chirico alla Royal Society of British Artists, si veda Flavia Matitti, *Londra 1949. Ricostruzione di una mostra personale con 100 opere*, in *Giorgio de Chirico: romantico e barocco. Gli anni Quaranta e Cinquanta*, catalogo della mostra (Prato, Farsetti Arte, 9 agosto-13 settembre 2001; Milano, Farsetti Arte, 26 settembre-20 ottobre 2001), a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 2001, pp. 70-90.

22. Per un elenco completo delle opere esposte alla Royal Society of British Artists, cfr. F. Matitti, *Londra 1949*, cit., p. 76; per l'identificazione delle opere pp. 85-90.

23. Thomas Wade Earp, *Tendency to the Baroque: Chirico's Art*, "Daily Telegraph", 6 maggio 1949.

24. La mostra della London Gallery terminò il 4 giugno, quella alla Royal Society of British Artists il 15 giugno.

25. James Wellard, *A Surrealist Thinks Again*, "Evening News", 8 aprile 1949, s. n. p. 26. *New Old Master*, "Evening Standard", 28 aprile 1949. Il corsivo è dell'autrice. Ad oggi non è chiaro se de Chirico si sia realmente recato in visita alla London Gallery; tuttavia, alla luce dei fatti, una tale ipotesi risulta poco credibile.

27. Cfr. Lettera di Roland Penrose a James Thrall Soby, 22 giugno 1949 (vedi nota 4).

28. Michael Middleton, *De Chirico: A Haunted Painter*, "Picture Post", 28 maggio 1949, pp. 29-34.

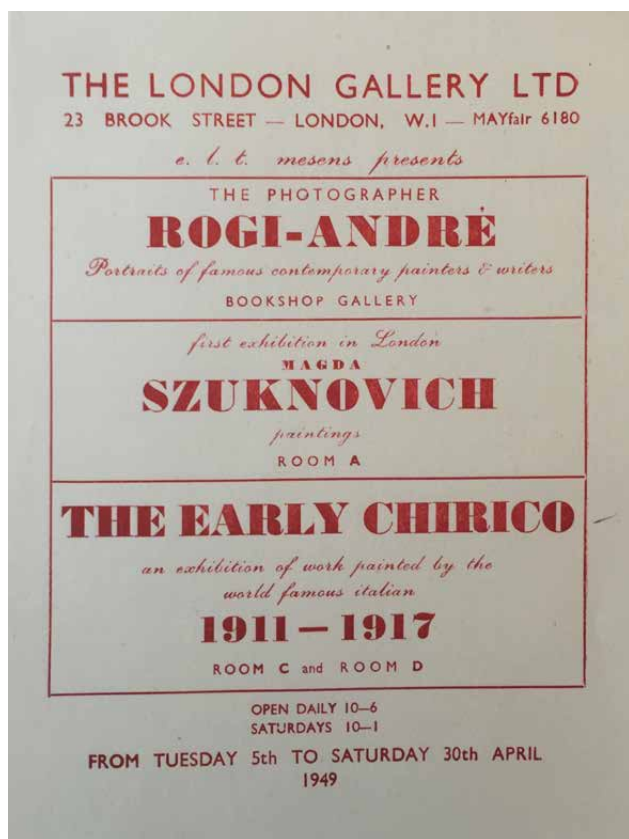
thing for which he himself is famous”²⁸.

La retorica a favore della tradizione combattuta da de Chirico sul territorio inglese non poteva non scontrarsi contro la London Gallery, che fin dalle origini aveva avuto tra le principali finalità quella di rendere fruibile il modernismo e il surrealismo al pubblico britannico. *The Early Chirico*, quindi, voleva essere una riconferma, nonché legittimazione, della poetica dell'avanguardia, che veniva proposta in un dialogo serrato che univa senza fratture i dipinti degli anni Dieci del pittore italiano alla realtà artistica internazionale contemporanea. La mostra seguì l'usuale prassi espositiva di Mesens, che amava giustapporre le opere del panorama artistico caro ai surrealisti a quelle

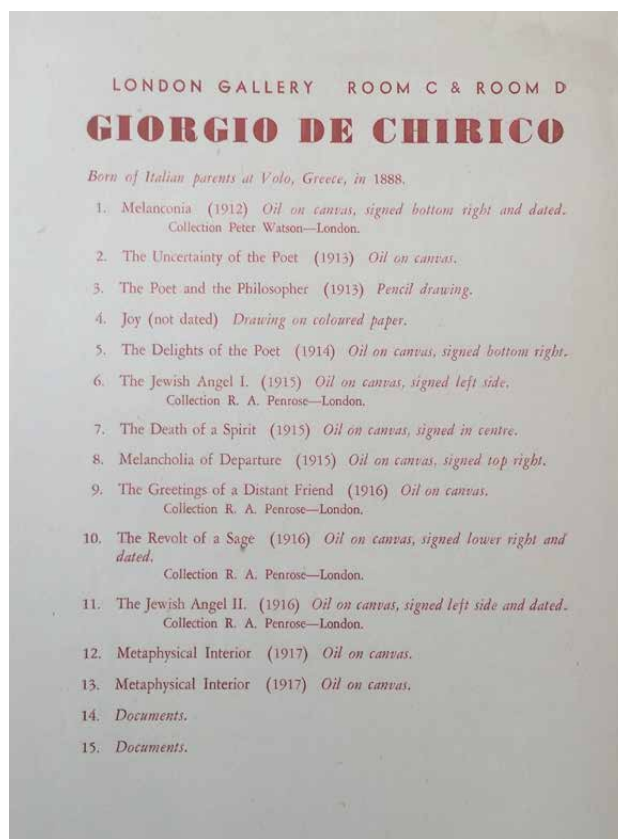
delle nuove generazioni di artisti: così con de Chirico furono esposti al primo piano i lavori di Rogi-André e Magda Szuknovich (figg. 3a, 3b), sostituiti nel mese di maggio con quelli di Roland Penrose e Sven Blomberg (figg. 4a, 4b). I dieci dipinti e i due disegni metafisici furono elegantemente disposti lungo le pareti di due delle quattro sale della galleria insieme a una tela eseguita dall'artista negli anni Trenta²⁹, ma nel riallestimento di maggio vennero riuniti in un'unica stanza per far spazio a venti disegni di Picasso (fig. 5).

The Early Chirico non puntava alla presentazione di opere inedite dell'artista poiché undici dei tredici pezzi erano stati già esposti durante la mostra del 1938, e da allora ri-

3a



3b



3a, 3b. Copertina del catalogo della mostra *Three Exhibitions: Rogi André, Magda Szukovich, The Early Chirico 1911-1917*; elenco delle opere esposte di Giorgio de Chirico (Londra, London Gallery, 5-30 aprile 1949)

29. La tela in questione era attribuita al 1914 e intitolata *The Delights of the Poet*, come il famoso quadro del 1912 *Les plaisirs du poète* (*Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico, Il Mistero italiano: Torino, Arianna e gli Enigmi sabaudi. Marzo 1912/ottobre 1913*, volume I, fascicolo 2, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Allemandi, Torino, 2020, CR, I, 2, 01). Essa è stata esaminata dal vero in una galleria londinese nel 2009 da Paolo Baldacci e in fotografia da Gerd Roos, ma senza conoscerne la storia, suscitando molte perplessità. Baldacci, al momento, espresse

un giudizio negativo. In seguito a questo mio studio si è tuttavia manifestata la necessità di rivedere il quadro, di cui nel frattempo si erano perse le tracce, per reconsiderarlo alla luce delle nuove scoperte documentali. Nei mesi scorsi il dipinto, che ora non si esclude possa essere autentico per quanto piuttosto sciatto, è stato rintracciato in una collezione newyorchese grazie a Nicol Mocchi, e prossimamente dovrebbe essere inviato in Italia per un esame più approfondito.

4a

THE LONDON GALLERY LTD
23 BROOK STREET LONDON, W.1 MAYfair 6180

FROM TUESDAY 10th MAY TO SATURDAY 4th JUNE 1949

e. l. t. mesens presents

Four Exhibitions

RECENT WORK BY
ROLAND PENROSE
FIRST ONE-MAN EXHIBITION IN LONDON
SVEN BLOMBERG
THE EARLY
CHIRICO
TWENTY ORIGINAL DRAWINGS BY
PICASSO

RECENT WORK BY BOOKSHOP & ROOM A

Roland Penrose

PAINTINGS.

1. The Warmonger.	7. Unsleeping beauty.
2. The Internal World I.	8. The rider.
3. The Internal World II.	9. Breakfast.
4. Don't you hate having two heads?	10. The flight of flies.
5. The News.	11. Dog's delight.
6. Faites vos jeux.	12. Portrait of a cat.
	13. Bengal lights.

4a, 4b. Catalogo della mostra *Four Exhibitions. Recent Works by Roland Penrose, First one-man exhibition in London Sven Blomberg, The Early Chirico, Twenty Original Drawings by Picasso*, (Londra, London Gallery, 10 maggio-4 giugno 1949)

4b

Recent Works by **Roland Penrose** Continued—

14. Montizuma's castle.	19. Good morning.
15. Condensation.	20. Getting up and going out.
16. La Fortuna.	21. Conversation piece.
17. The growth of birds.	22. The Bird game.
18. Mother and child.	23. The horse trainer.

WATER COLOURS AND DRAWINGS.

24. The Chieftain.	36. Unsleeping beauty.
25. Young couple with a fish.	37. Capricorn Hill.
26. The fisherman.	38. Ventiloquists.
27. Conversation piece.	39. The atom in the heart.
28. Young lady on a balcony.	40. Getting up and meeting a friend.
29. King Harry's ferry.	41. The growth of birds.
30. The family.	42. The factory.
31. Projection in space.	43. The Black Mountain.
32. Mother Goose.	
33. Odalisque.	OBJECTS.
34. Loving cup.	44. Moon Tiger night.
35. The crystal gazer.	— Terra-cottas.

The Early Chirico

1. Melanconia (1912) *Oil on canvas, signed bottom right and dated.* Collection Peter Watson—London.
2. The Uncertainty of the Poet (1913) *Oil on canvas.*
3. The Poet and the Philosopher (1913) *Pencil drawing.*
4. Joy (not dated) *Drawing on coloured paper.*
5. The Delights of the Poet (1914) *Oil on canvas, signed bottom right.*
6. The Jewish Angel I. (1915) *Oil on canvas, signed left side.* Collection R. A. Penrose—London.
7. The Death of a Spirit (1915) *Oil on canvas, signed in centre.*
8. Melancholy of Departure (1915) *Oil on canvas, signed top right.*
9. The Greetings of a Distant Friend (1916) *Oil on canvas.* Collection R. A. Penrose—London.
10. The Revolt of a Sage (1916) *Oil on canvas, signed lower right and dated.* Collection R. A. Penrose—London.
11. The Jewish Angel II. (1916) *Oil on canvas, signed left side and dated.* Collection R. A. Penrose—London.
12. Metaphysical Interior (1917) *Oil on canvas.*
13. Metaphysical Interior (1917) *Oil on canvas.*
14. Documents.
15. Documents.

DRAWINGS BY **Pablo Picasso** ROOM D

1. WOMAN WITH BASKET (1902). Brush. Signed bottom right. Former coll. Alfred Flechtheim—Berlin.
2. HARLEQUIN AND DANCING GIRL (1903). Pen and ink. Signed top right. Reproduced "London Bulletin", No. 15-16, p. 8. Former coll. René Gaffé—Brussels. Private collection—London.
3. DRAWING FOR THE PAINTING "LA VIE" (1903). Pen and ink. This important document is drawn on the back of a letterhead of Barcelona's School of Fine Arts, dated "2 Mayo 1903". In this sketch the artist represents himself. In the painting in the former Vollard Collection the male figure is a long-haired bearded youth. Collection R. A. Penrose—London.
4. WOMAN WITH LIFTED ARM (1904). Pen and ink. Signed bottom left. Reproduced: "London Bulletin", No. 15-16, p. 8. Former coll. André Breton—Paris.
5. WOMAN AND CHILD (1904). Charcoal. Signed bottom right. Reproduced: "London Bulletin", No. 15-16, p. 9. Former coll. René Gaffé—Brussels. Private collection—London.
6. FEMALE NUDE (1910). Pencil. Unsigned. Reproduced: "Zervos Cat." No. 206, Vol. II, pt. I, "The Cubist Spirit in its Time", plate 10, p. 16. Former coll. Sir Michael Sadler—Oxford.

masti (o tornati) nello stock di magazzino della London Gallery³⁰. Di fatto la maggior parte delle tele proveniva dalla collezione di Penrose, eccetto il dipinto *Melanconia*, di proprietà di Peter Watson³¹, e *La mort d'un esprit* (*The Death of a Spirit*), che dal 1939 apparteneva alla meno nota raccolta di Mesens³², il quale aveva incluso nello stock della London Gallery anche il misterioso *Les delices du poète*: un'opera che fino al 1949 non era mai stata esposta in Inghilterra. Tuttavia, non fu quest'ultimo dipinto ad attirare l'attenzione della stampa, infatti un'altra tela spiccò in modo particolare in quanto sconosciuta al pubblico inglese³³. Tale presenza fu acutamente notata dal critico Lawrence Alloway nella sua recensione alla mostra: "Most of the works to be seen, here, are famous but n. 13, a *Metaphysical Interior* of 1917, is an important part of the show for it is a lately discovered work, not previously exhibited nor, as far as I know, reproduced"³⁴. L'opera era stata acquistata da Penrose intorno alla metà degli anni Quaranta da un ignoto mercante e non aveva effettivamente alcuna storia espositiva e bibliografica pregressa³⁵.

Da un punto di vista commerciale la monografica non produsse vendite nell'immediato³⁶, ma d'altro canto il fine era quello di rafforzare le posizioni ideologiche della galleria surrealista³⁷. La speculazione che i surrealisti avevano realizzato sui dipinti metafisici restò il cruccio principale di de Chirico che, scriveva Middleton, aveva in più occasioni rilasciato dichiarazioni circa l'uso improprio

della sua produzione degli anni Dieci a fini commerciali:

'Another whim of the intellectuals', writes de Chirico in his book *The Comedy of Modern Art* is that of persisting obstinately with a given picture, repeating like parrots words circulated for commercial or profit motives. Thus is the case of my so called 'metaphysical' paintings³⁸.

Eppure, i prezzi che il pittore aveva imposto alla Royal Society of British Artists per le tele esposte – tutte in vendita – non si discostavano molto dalle cifre raggiunte dai dipinti metafisici immessi sul mercato dai surrealisti³⁹. De Chirico, da sempre attento osservatore del mercato e dagli anni Trenta parte attiva di esso, era di fatto riuscito a trarre benefici economici da quella speculazione che – a suo avviso – era stata avviata dai membri del gruppo bretoniano e da cui essi – sempre secondo l'opinione del pittore – avrebbero beneficiato a suo totale svantaggio⁴⁰. In conclusione, le due mostre surrealiste londinesi sulla metafisica (quella del 1938 e del 1949) confermano l'aporia che aveva legato de Chirico al mercato dell'arte a partire dalla fine degli anni Venti, e di cui i surrealisti erano stati parte integrante fin dagli esordi creando un circuito di vendite per le opere metafisiche che di fatto fu funzionale alla definizione di valore della produzione dechirichiana anche successiva.

30. Una parte della collezione di Penrose lasciò l'Inghilterra per gli Stati Uniti durante gli anni di guerra.

31. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., n. 21. Peter Watson aveva acquistato l'opera da Zwemmer durante la mostra *Chirico-Picasso* del 1937; Caterina Caputo, *Strategie del mercato dell'arte*, cit., pp. 47-57. Watson dal 1946 faceva parte della società London Gallery Ltd.

32. Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., n. 117. Il dipinto era giunto in Inghilterra dal Belgio nel 1937 in seguito all'acquisto di Penrose della collezione Gaffé. Fu il collezionista inglese che intorno al 1939 la liquidò a Mesens come pagamento dei conti di bilancio della London Gallery, a tale riguardo si veda: C. Caputo, *Strategie del mercato dell'arte surrealista*, cit., pp. 47-57. Per ulteriori approfondimenti sulla collezione di Mesens, cfr. Id., *Collezionismo e mercato*, cit., pp. 68-96; Id., *E.L.T. Mesens: Art Collector and Dealer*, "The Getty Research Journal", n. 12, febbraio 2020, pp. 127-150 (in corso di pubblicazione).

33. *The Early Chirico 1911-1917*, cit., (vedi nota 2), cat. n. 13 (*Metaphysical Interior II*). L'opera è identificabile con la tela, cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., n. 126.

34. Lawrence Alloway, *The Early Chirico: The London Gallery*, "Art News and Review", anno I, n. 6, 23 aprile 1949, p. 5.

35. In una lettera di V.L. Dillon a Roland Penrose del 1944 si menziona un'opera ritrovata a Londra e appartenuta a un anonimo italiano che, scrive Dillon: «bought it on the continent at a time when such paintings could be bought cheaply and thought little of it»; lettera di V.L. Dillon a Roland Penrose, 7 novembre 1944 (Edinburgh, Roland Penrose Archive).

36. Sulle vendite dei dipinti di de Chirico effettuate alla London Gallery nei mesi successivi alla mostra del 1938, cfr. C. Caputo, *Collezionismo e mercato*, cit., pp. 169-183.

37. Molte delle opere esposte nel 1949 finirono sul mercato europeo e americano nel corso degli anni Cinquanta, ossia dopo la chiusura definitiva della London Gallery, avvenuta nell'estate del 1950.

38. M. Middleton, *De Chirico*, cit., p. 34 (si veda nota 28).

39. I documenti inviati da de Chirico alla British Society con i prezzi delle opere esposte sono pubblicati in V. Noel-Johnson, *De Chirico...*, cit., p. 533.

40. Sul ruolo di de Chirico all'interno del mercato dell'arte rimando al recente articolo di Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra "aura" e mercato. Il caso Muse inquietanti*, "Studi OnLine", anno V, nn. 9-10, 1 gennaio-31 dicembre 2018, pp. 6-14.



5. Fotografia dell'allestimento della mostra *The Early Chirico 1911-1917*, alla London Gallery, 5-30 aprile 1949. Stampa alla gelatina d'argento, 14,7 x 21,2 cm, James Thrall Soby Papers. II.C.2.6. The Museum of Modern Art Archives, New York. New York, Museum of Modern Art (MoMA) © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze

Tavola di conguaglio tra il *Catalogo Ragionato* e Baldacci 1997

CR, I, 1 (ottobre 1908-febbraio 1912)

- I, I, 01. *Sirena*, autunno 1908
I, I, 02. *Prometeo*, autunno 1908
I, I, 03. *Sfinge*, inverno 1908-1909
I, I, 04. *Lotta di centauri*, inverno 1908-1909
I, I, 05. *Centauro morente*, primavera 1909
I, I, 06. *Autoritratto con cappello*, primavera 1909
I, I, 07. *La partenza degli Argonauti*, inizio estate 1909
I, I, 08. *Serenata*, estate 1909
I, I, 09. *Pardon en Bretagne*, fine estate 1909
I, I, 10. *Ritratto del fratello*, fine estate 1909-inizio 1910
I, I, 11. *L'énigme de l'oracle*, autunno 1909
I, I, 12. *L'énigme d'un après-midi d'automne*, autunno 1909
- I, I, 13. *Senza titolo*, gennaio-marzo 1910
I, I, 14. *Senza titolo*, fine 1909-autunno 1912
I, I, 15. *Senza titolo*, fine 1909-autunno 1912
I, I, 16. *Senza titolo*, inizio 1910-fine 1911
I, I, 17. *L'énigme de l'arcade*, autunno 1910

Baldacci 1997

1. *Tritone e sirena*, inverno 1908-1909
2. *Prometeo*, inverno 1908-1909
3. *Sfinge*, inverno 1908-1909
4. *Lotta di centauri*, primavera 1909
5. *Centauro morente*, primavera 1909

6. *La partenza degli Argonauti*, estate 1909
7. *Serenata*, estate 1909
8. *Processione su un monte*, estate-autunno 1909
9. *Ritratto del fratello*, estate-autunno 1909
10. *L'énigme de l'oracle*, estate-autunno 1909
11. *L'énigme d'un après-midi d'automne*, autunno-inverno 1909
- D 6. Prima metà 1911
D 2. 1909-1911
D 3. 1909-1911
D 5. 1910-1911
D 1. *L'énigme de l'arcade*, 1909-1911

- I, 1, 18. *L'énigme de l'heure*, gennaio febbraio 1911
 I, 1, 19. *Portrait de l'artiste par lui-même*, primavera 1911
 I, 1, 20. *Ritratto di mia madre*, autunno 1911
 I, 1, 21. *Senza titolo*, primavera 1911-fine 1911
 I, 1, 22. *L'énigme du midi*, autunno inverno 1911
 I, 1, 23. *La méditation del mattino*, fine 1911-inizio 1912
 I, 1, 24. *La méditation automnale*, fine 1911-inizio 1912
 I, 1, 25. *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, inverno 1911-1912;

CR, I, 2 (marzo 1912-ottobre 1913)

- I, 2, 01. *Les plaisirs du poète*, febbraio-marzo 1912
 I, 2, 02. *Senza titolo*, inverno 1911-1912
 I, 2, 03. *L'arrivo in autunno*, autunno-inverno 1911
 I, 2, 04. *La solitude*, marzo-aprile 1912
 I, 2, 05. *Senza titolo*, prima metà 1912
 I, 2, 06. *Senza titolo*, prima metà 1912
 I, 2, 07. *Melanconia*, aprile-maggio 1912
 I, 2, 08. *Senza titolo*, estate-autunno 1912
 I, 2, 09. *L'arrivée*, estate-autunno 1912
 I, 2, 10. *La nostalgie de l'infini*, autunno-inverno 1912
 I, 2, 11. *La matinée angoissante*, autunno-inverno 1912
 I, 2, 12. *Crisantemi*, autunno-inverno 1912
 I, 2, 13. *La nostalgie de l'inconnu*, inizio 1913
 I, 2, 14. *Portrait de l'artiste*, prima metà 1913
 I, 2, 15. *Étude*, prima metà 1913
 I, 2, 16. *Nu aux cheveux noirs*, prima metà 1913
 I, 2, 17. *Portrait de Madame L. Gartzén*, prima metà 1913
 I, 2, 18. *Senza titolo*, inizio 1913
 I, 2, 19. *La mélancolie d'une belle journée*, marzo-aprile 1913
 I, 2, 20. *Senza titolo*, inverno 1912-13
 I, 2, 21. *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, primavera 1913
 I, 2, 22. *L'énigme de l'arrivée*, giugno 1913
 I, 2, 23. *Senza titolo*, seconda metà di giugno 1913
 I, 2, 24. *La récompense du devin*, giugno-luglio 1913
 I, 2, 25. *Senza titolo*, giugno-luglio 1913
 I, 2, 26. *L'après-midi d'Ariane*, luglio-settembre 1913

12. *L'énigme de l'heure*, inverno 1910-
 13. *Portrait de l'artiste par lui-même*, primavera 1911
 14. *Ritratto della madre*, ottobre 1911
 D 7. Aprile 1911
 D 8. *L'énigme du midi*, autunno inverno 1911
 15. *La méditation matinale*, inverno 1911-1912
 16. *La méditation automnale*, inverno 1911-1912
 17. *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, inverno 1911-1912

Baldacci 1997

18. *Les plaisirs du poète*, febbraio-marzo 1912
 D 11. inverno 1911-1912
 D 9. autunno-inverno 1911
 19. *La lassitude de infini*, primavera 1912
 D 12. 1912
 D 13. 1912
 21. *Solitude (Melanconia)*, autunno 1912
 D 10. fine 1912
 22. *L'arrivée*, autunno-inverno 1912
 23. *La nostalgie de l'infini*, autunno-inverno 1912
 20. *La matinée angoissante*, autunno 1912
 24. *Crisantemi*, inverno 1912
 D 63. *La nostalgie de l'inconnu*, primavera 1915
 25. *Portrait de l'artiste*, prima metà 1913
 26. *Étude*, prima metà 1913
 27. *Nu (aux cheveux noirs)*, prima metà 1913
 28. *Portrait de Madame L. Gartzén*, prima metà 1913
 D 14. inverno 1912-1913
 29. *La mélancolie d'une belle journée*, primavera 1913
 D 15. inverno 1912-1913
 30. *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, primavera 1913

 D 16. giugno 1913
 31. *La récompense du devin*, giugno-luglio 1913
 D 17. primavera 1913
 33. *L'après-midi d'Ariane*, estate-autunno 1913

- I, 2, 27. *Senza titolo*, estate 1913
 I, 2, 28. *Piazza con Arianna*, luglio-settembre 1913
 I, 2, 29. *Senza titolo*, estate 1913
 I, 2, 30. *La statue silencieuse*, ottobre-novembre 1913
 I, 2, 31. *La grande tour*, inizio 1913
 I, 2, 32. *La grande tour*, primavera 1913
 I, 2, 33. *La tour*, primavera 1913
 I, 2, 34. *The Rose Tower*, prima metà 1913
 I, 2, 35. *La tour rouge*, prima metà 1913
 I, 2, 36. *La surprise* (I), primavera 1913
 I, 2, 37. *Dessin pour La surprise*, primavera 1913
 I, 2, 38. *L'énigme Cavourien*, inverno 1912-1913
 I, 2, 39. *Le voyage émouvant*, fine aprile-inizio giugno 1913
 I, 2, 40. *La surprise* (II), fine aprile-inizio giugno 1913
 I, 2, 41. *L'angoisse du départ*, estate-autunno 1913
 I, 2, 42. *Senza titolo*, estate-autunno 1913
 I, 2, 43. *La grande place mystérieuse*, estate-autunno 1913
 I, 2, 44. *La place mystérieuse*, estate-autunno 1913
 I, 2, 45. *Le rêve mystérieux*, estate-autunno 1913
 I, 2, 46. *Le sommeil*, estate-autunno 1913
 I, 2, 47. *La joie*, estate-autunno 1913
 I, 2, 48. *Senza titolo*, estate-autunno 1913
 I, 2, 49. *Senza titolo*, estate-autunno 1913
 I, 2, 50. *Senza titolo*, estate-autunno 1913
 I, 2, 51. *Senza titolo*, estate-autunno 1913

CR, I, 3 (novembre 1913-maggio 1914)

- I, 3, 01. *Mélancolie d'un après-midi*, novembre-dicembre 1913
 I, 3, 02. *Le rêve transformé*, novembre-dicembre 1913
 I, 3, 03. *L'incertitude du poète*, novembre-dicembre 1913
 I, 3, 04. *Senza titolo*, settembre-dicembre 1913
 I, 3, 05. *L'énigme du cheval*, settembre-dicembre 1913
 I, 3, 06. *Galerie Paul Guillaume – exposition de Peinture Nouvelle*, gennaio 1914
 I, 3, 07. *La promenade du philosophe*, gennaio 1914
 I, 3, 08. *L'apparition du cheval*, dicembre 1913-gennaio 1914
 I, 3, 09. *Le vainqueur*, dicembre 1913-gennaio 1914

-
32. *Piazza con Arianna*, luglio-settembre 1913
 D 18. primavera 1913
 34. *La statue silencieuse*, estate-autunno 1913
 D 19. inizio 1913
 35. *La grande tour*, primavera 1913
 36. *La tour*, estate-autunno 1913
 37. *La tour rouge*, primavera-estate 1913
 38. *La tour rose*, estate-autunno 1913
 39. *Arcate e ciminiera*, primavera-estate 1913
 D 20. primavera-estate 1913
 D 21. inverno 1912-1913
 40. *Le voyage émouvant*, primavera-estate 1913
 41. *La surprise* (II), primavera 1913
 45. *L'angoisse du départ*, novembre-dicembre 1913
 D 26. estate 1913
 D 27. estate-autunno 1913
 D 28. estate-autunno 1913
 D 31. seconda metà 1913
 D 30. primavera-autunno 1913
 D 29. estate-autunno 1913
 D 22. primavera-estate 1913
 D 24a. autunno 1913
 D 24b. autunno 1913
 D 25. primavera 1913

Baldacci 1997

42. *Mélancolie d'un après-midi*, novembre-dicembre 1913
 43. *Le rêve transformé*, novembre-dicembre 1913
 44. *L'incertitude du poète*, novembre-dicembre 1913
 D 33. settembre 1913
 D 34. *L'énigme du cheval*, autunno 1913
 46. *Galerie Paul Guillaume – exposition de Peinture Nouvelle*, inizio 1914
 47. *La promenade du philosophe*, inizio 1914
 D 35. *L'apparition du cheval*, fine 1913
 D 36. *Le vainqueur*, fine 1913

- I, 3, 10. *La conquête du philosophe*, gennaio 1914
- I, 3, 11. *L'énigme d'une journée*, dicembre 1913-gennaio 1914
- I, 3, 12. *Senza titolo*, dicembre 1913-gennaio 1914
- I, 3, 13. *Senza titolo*, dicembre 1913-gennaio 1914
- I, 3, 14. *L'énigme d'une journée*, gennaio 1914
- I, 3, 15. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 16. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 17. *L'énigme d'une joie*, febbraio 1914
- I, 3, 18. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 19. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 20. *Mystère et mélancolie d'une rue*, febbraio 1914
- I, 3, 21. *Le départ du poète*, febbraio 1914
- I, 3, 22. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 23. *La gare Montparnasse*, febbraio-marzo 1914
- I, 24. *Senza titolo*, inizio 1914
- I, 3, 25. *Le printemps*, marzo 1914
- I, 3, 26. *Le temple fatal*, marzo 1914
- I, 3, 27. *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, fine marzo-inizio aprile 1914
- I, 3, 28. *La nostalgie du poète*, marzo-aprile 1914
- I, 3, 29. *Le retour du poète*, aprile 1914
- I, 3, 30. *Senza titolo*, aprile 1914
- I, 3, 31. *La joie du retour*, aprile 1914
- I, 3, 32. *Senza titolo*, aprile 1914
- I, 3, 33. *Senza titolo*, maggio 1914
- I, 3, 34. *L'énigme de la fatalité*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 35. *La sérénité du savant*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 36. *J'irai le chien de verre*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 37. *Le Revenant – Le cerveau de l'enfant*, maggio 1914
- I, 3, 38. *Senza titolo*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 39. *Senza titolo*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 40. *Senza titolo*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 41. *Senza titolo*, aprile-maggio 1914
- I, 3, 42. *Le destin du poète*, maggio 1914
- I, 3, 43. *Nature morte Turino-printanière*, maggio 1914
- I, 3, 44. *Senza titolo*, maggio 1914
- I, 3, 45. *Composizione metafisica*, maggio 1914
48. *La conquête du philosophe*, inizio 1914
- D 38. *L'énigme d'une journée*, inverno 1913-1914
- D 41. inizio 1914
- D 42. inizio 1914
51. *L'énigme d'une journée*, primavera 1914
- D 39. inizio 1914
- D 40. febbraio 1914 circa
50. *L'énigme d'une journée I*, inizio 1914
- D 43. inizio 1914
- D 44. inizio 1914
52. *Mystère et mélancolie d'une rue*, primavera 1914
53. *Le départ du poète*, primavera 1914
- D 37. fine 1913
49. *La gare Montparnasse*, inizio 1914
- D 53. primavera 1914
69. *Le printemps*, aprile-luglio 1914
70. *Le temple fatal*, aprile-luglio 1914
71. *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, aprile-giugno 1914
74. *La nostalgie du poète*, aprile-giugno 1914
54. *Le retour du poète*, 1914
- D 45. inizio 1914
55. *La joie du retour*, 1914
- D 47. primavera 1914
- D 48. primavera 1914
56. *L'énigme de la fatalité*, aprile-maggio 1914
57. *La sérénité du savant*, aprile-maggio 1914
72. *J'irai le chien de verre*, aprile-maggio 1914
68. *Le cerveau de l'enfante*, prima metà 1914
- D 46. primavera 1914
- D 50. primavera 1914
- D 51. primavera 1914
- D 52. primavera 1914
59. *Le destin du poète*, marzo-maggio 1914
58. *Nature morte Turino-printanière*, maggio 1914
- D 49. primavera 1914
61. *Composizione metafisica*, marzo-maggio 1914