



STUDI ONLINE

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

www.archivioartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno X-XI, nn. 20-21
1 luglio 2023 - 30 giugno 2024

I protagonisti di questo numero di "Studi OnLine" in un fotomontaggio di scatti d'epoca.
Da sinistra in alto, prima fila: Alberto Savinio in una foto del primo dopoguerra, André Breton (1922 c.), Giuseppe Ungaretti (1919 c.); seconda fila: Jean Paulhan (1907 c.), Paul Guillaume nello studio di Avenue de Villiers (1916), Tristan Tzara (1917-1919); terza fila: Giorgio de Chirico (1940 c.), Romano Gazzera in un disegno di Savinio del 1945; Guillaume Apollinaire (1911)



ISSN 2385-0779

Proprietario

Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione

Paolo Baldacci

Consiglio scientifico

Paolo Baldacci

Flavio Fergonzi

Paola Italia

Fernando Mazzocca

Maria Grazia Messina

Mattia Patti

Jürgen Pech

Federica Rovati

Dieter Schwarz

Coordinamento editoriale

Emiliana Biondi

Redazione

Emiliana Biondi

Serena Previderè

Progetto grafico

Marco Strina

Impaginazione

Serena Votano

Maria Rita Mastropaolo

Segreteria

Archivio dell'Arte Metafisica,

Piazza Carlo Mirabello 1, 20121 Milano

info@archivioartemetafisica.org

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

- Federica Rovati**
5 Le Musicien nouveau: Alberto Savinio
sul “Paris-Journal” 1914
- Gerd Roos**
13 « À René Gaffé » oder « À Paul Guillaume »?
Zwei Fragmente eines Briefwechsels von
Tristan Tzara aus den Jahren 1916 und 1917
- Paolo Baldacci**
21 André Breton e l’acquisto nel dicembre 1921
delle opere di de Chirico lasciate nello studio
di Parigi
- Paolo Baldacci**
33 Savinio contro la Francia. Note in margine
ai reportages su “Omnibus” e all’ultimo
soggiorno parigino di Savinio nel dicembre
1937
- Emiliana Biondi**
51 Il caso Gazzera. Cronaca e memoria
di un inedito percorso artistico
tra “lirismo” e “bella materia”
- Emiliana Biondi**
65 1942. Un anno dopo il caso Gazzera:
dall’*impasse* con de Chirico allo studio
in fiamme
- Abstract e note bibliografiche**
79

Le Musicien nouveau: Alberto Savinio sul “Paris-Journal” 1914

Citata fra i programmi di lavoro in un quaderno del primo periodo parigino¹, la collaborazione al “Paris-Journal” venne in seguito rammentata da Alberto Savinio fra le varie attività svolte in quegli anni: “Collaborai alle *Soirées de Paris*, rivista diretta da Apollinaire, al *Paris-Journal*, ecc.”². L’elenco delle pubblicazioni era più fitto, poiché comprendeva le molte recensioni ai concerti parigini redatte per “Le Guide musical” fra 1913 e 1914, e i diversi pezzi consegnati alla rivista “291” nel 1915; furono invece tre i contributi in “Les Soirées de Paris” e due gli interventi sul “Paris-Journal” nel 1914: in giugno l’articolo *Le Musicien nouveau* (oggi ritrovato) e una lettera alla redazione, in luglio.

Fu Apollinaire a presentare il giovane musicista ai lettori del quotidiano il 24 maggio 1914, sotto il titolo *Musique nouvelle*³: quel pomeriggio, c’era il concerto dello stesso Savinio nella sede delle “Soirées de Paris”, di cui erano stati diffusi il program-

ma⁴ e duecentocinquanta inviti⁵. *Musique nouvelle* annunciava in prima pagina il valore di quella proposta musicale, finalmente capace di allargare a un’altra disciplina il campo di esperienza della “peinture nouvelle”. L’aggettivo sanciva infatti l’appartenenza di Savinio alla cultura d’avanguardia francese, nella cui orbita gravitava già de Chirico⁶: esso qualificava la “pittura pura”, disinteressata e severa, di Picasso e Braque, dei cubisti, di Robert Delaunay⁷; soprattutto marcava la distanza dalle esperienze futuriste, ponendo una fondamentale distinzione fra novità e modernità, in apparenza contigui, in realtà concetti diversi: “Les personnes éduquées dans le vaillant mouvement artistique d’aujourd’hui font une différence très nette entre ces deux adjectifs: *moderne* et *nouveau*, et, je me hâte de le dire, ce n’est guère que du second que l’on marque l’artiste qui porte dans son œuvre une audace véritablement nouvelle et de la puissance artistique éclatante”⁸. Lo aveva precisato an-

1. Sergio Zoppi, *Quando le statue non sorridevano*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1976), Electa, Milano 1976, p. 15, e Id., *Al festino d’Esopo*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 108-109: “in una pagina ci sono delle note concernenti un’eventuale collaborazione a ‘Paris-Journal’”; il quaderno è già irreperibile per Marco Sabbatini, *L’argonauta, l’anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Salerno Editrice, Roma 1997, p. 244.

2. Lettera di Alberto Savinio a Lionello Fiumi, Parigi 5 novembre 1927, in *Un’autobiografia inedita di Savinio*, in “Realtà”, anno IV, n. 24, novembre-dicembre 1954, p. 3.

3. Guillaume Apollinaire, *Musique nouvelle*, in “Paris-Journal”, anno XXVI, n. 2312, 24 maggio 1914, p. 1.

4. *Chronique mensuelle*, in “Les Soirées de Paris”, anno III, n. 24, 15 maggio 1914, p. 245; ai titoli indicati nel programma si aggiunse la partitura musicale dei *Chants de la mi-mort*, come precisò J. C., *Chronique mensuelle. Albert Savinio et la nouveauté en musique*, in “Les Soirées de Paris”, anno III, nn. 26-27, luglio-agosto 1914, p. 370 (attribuito ad Apollinaire 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. 55).

5. Cfr. Isabel Violante, *Préface*, in *Les Soirées de Paris*, Éditions de Conti, Paris 2010, p. 6, nota 40: furono stampati duecentocinquanta inviti per un costo complessivo di 5 franchi.

6. Sull’adozione del sintagma “peinture nouvelle” da parte della Galerie Paul Guillaume, e sul relativo manifesto ideato da de Chirico, cfr. Paolo Baldacci, *Note de Chirichiane 1. I primi rapporti commerciali tra Giorgio de Chirico e Paul Guillaume*, in “Studi OnLine”, anno VI, nn. 11-12, 1 gennaio-31 dicembre 2019, pp. 17-19, e *Catalogo Ragionato dell’opera di Giorgio de Chirico, La solitudine dei segni e l’arte veggente, novembre 1913-maggio 1914*, a cura di Paolo Baldacci e Nicol Maria Mocchi, volume I, fascicolo 3, Allemandi/Archivio dell’Arte Metafisica, Torino/Milano 2022, scheda n. 1, 03, 06.

7. Guillaume Apollinaire, *La peinture nouvelle. Notes d’art*, in “Les Soirées de Paris”, anno I, n. 3, aprile 1912, pp. 89-92, e n. 4, maggio 1912, pp. 113-115, poi in Id., *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Eugène Figuière et C^{ie} Editeurs, Paris 1913.

8. G. Apollinaire, *Musique nouvelle*, cit.

che Savinio in *Le drame et la musique*, condividendo l'appunto di Maurice Raynal su una originalità malintesa⁹: "Il ne saurait donc plus être seulement question de revêtir la musique d'une forme plus neuve ni plus *originale* (comme on dit), car cela, loin de constituer une nouveauté, manquerait encore de tout moyen pour nous conduire vers la révélation d'une chose nouvelle"¹⁰; né serviva interpretare "le *pittoresque* de la *vie moderne* – comme le rêvent certains poètes fougueux et certains artistes impétueux mais stériles"¹¹: l'eco del concerto intonarumori di Luigi Russolo era arrivata nella stampa parigina¹² e a quel persistente processo di rielaborazione dell'esperienza reale si doveva opporre una sintassi impersonale, fondata su elementi musicali autonomi.

En voici, du reste, des exemples typiques et grossiers: en considérant le mouvement d'une rue comme une *action dramatique*, on pourrait trouver un élément musical, sinon dans les cris et les voix de cette même rue, dans le son d'un piano provenant de la maison proche; ou bien encore en voulant placer l'*élément dramatique* dans l'intérieur d'une chambre, on pourrait y faire participer, comme élément musical, un son de trompe montant de la rue à travers la fenêtre ouverte; des travailleurs qui accomplissent leurs besognes manuelles en s'accompagnant par des chansons,

constituent, sans s'en douter, des résumés de drames en musique¹³.

La "*métaphysique moderne*" non offriva evasioni dalla realtà, né alterazioni espressive delle cose ordinarie: era una questione di sguardo e di logica, come nei dipinti dechirichiani: un torso antico e un casco di banane; un'erma barbata e due carciofi; due carciofi e un libro dalla copertina gialla bastavano nella loro schietta evidenza a far saltare regole e convenzioni, ossessioni moderniste e formalismi retrivi; così azioni brevi e slegate compromettevano la progressione narrativa nei *Chants de la mi-mort* che Savinio stava scrivendo, secondo la lezione dello Zarathustra nicciano: "quelqu'un qui aime les sauts et les écarts"¹⁴.

In quei mesi Apollinaire tornò più volte sul caso Savinio. La definizione "musique nouvelle" implicava del resto un omaggio profondo, perché toccava passioni e ambizioni intellettuali condivise dai due fratelli, attraverso Nietzsche; un'intesa subito cercata su questo piano da de Chirico¹⁵, invitando a cena quel lettore esperto¹⁶, e ora rilanciata dallo stesso Apollinaire per Savinio: "Des oreilles nouvelles pour une musique nouvelle. Des yeux nouveaux pour les choses les plus lointaines"¹⁷. Persino la dimensione muscolare dell'esecuzione pianistica di Savinio lasciava trapelare un appoggio nicciano, nella sua fisionomia dionisiaca¹⁸.

9. Maurice Raynal, *L'art d'être un imbécile. Quatrième leçon*, in "Les Soirées de Paris", anno III, n. 21, 15 febbraio 1914, pp. 101-106, in particolare p. 102: "L'originalité, art d'inventer des riens pour permettre aux hommes sans personnalité de faire accroire qu'ils en ont une, n'est donc qu'un masque, un remède empirique".

10. Alberto Savinio, *Le drame et la musique*, in "Les Soirées de Paris", anno III, n. 23, 15 aprile 1914, p. 242.

11. *Ibidem*.

12. *Une bagarre futuriste*, in "L'Intransigeant", anno XXXIV, n. 12341, 29 aprile 1914, p. 2: segnalato in Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Unicopli, Milano 1984, p. 44.

13. A. Savinio, *Le drame et la musique*, cit., p. 243; la scelta fu ribadita in A. S. [Alberto Savinio], *Note*, in "Les Soirées de Paris", anno III, n. 24, 15 maggio 1914, p. 246: "Ces dessins musicaux sont presque tous très rapides et dansants; ils appartiennent à des styles très disparates – selon la considération du compositeur qui croit qu'une œuvre musicale sincère et véritable doit comprendre les musiques les plus variées – tout ce que l'on entend – et tout ce que l'oreille imagine ou se rappelle: – (mélodies rappelant des chants connus, rythmes répétant d'autres rythmes familiers au point de devenir obsédants, thèmes paysans, musique burlesque, hymne de Garibaldi, roulement de tambour, etc.)".

14. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1898, nel cap. *De l'Homme supérieur*, p. 416: su questa dimensione nella pittura dechirichiana, cfr. Paolo Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997.

15. Lettera di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire, t.p. Parigi 26 gennaio 1914, in Giorgio de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, n. 19, p. 49: "Ma mère et mon frère désirent beaucoup faire votre connaissance c'est pourquoi je vous prierais de venir dîner chez nous. Je voudrais savoir quels sont les mets que vous préférez. [...] C'est une chose fort importante, comme le fait observer Nietzsche dans 'Ecce homo', et je ne voudrais d'aucune façon qu'on fasse des plats qui pourraient vous déplaire", con riferimento a Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, suivi des Poésies*, traduit par Henri Albert, Mercure de France, Paris 1909, nel cap. *Pourquoi je suis si malin*, p. 42: "Une autre question m'intéresse bien davantage et le salut de l'humanité en dépend bien plus que d'une quelconque curiosité pour théologiens, c'est la question de la *nutrition*. On peut la formuler ainsi pour l'usage ordinaire: 'Comment faut-il que tu te nourrisses, toi, pour atteindre ton maximum de

force, de *virtu*, dans le sens que la Renaissance donne à ce mot, de vertu, libre de moraleine"; l'identificazione della fonte (in edizione recente) in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, cit., p. 50, nota 79.

16. G. Apollinaire, *La peinture nouvelle. Notes d'art*, cit., p. 91, poi in Id., *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, cit., p. 16, in relazione alla pittura d'avanguardia: "Nietzsche [sic] avait deviné la possibilité d'un tel art: l'O Dionysios divin, pourquoi me tires-tu les oreilles? demande Ariane à son philosophique amant dans un de ces célèbres dialogues sur l'île de Naxos. – Je trouve quelque chose d'agréable, de plaisant à tes oreilles, Ariane: pourquoi ne sont-elles pas plus longues encore?" | Nietzsche [sic], quand il rapporte cette anecdote, fait par la bouche de Dionysios le procès de l'art grec"; la citazione da Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles ou Comment on philosophe au marteau*, in Id., *Le Crépuscule des Idoles. Les cas Wagner – Nietzsche contra Wagner – L'Antéchrist*, Traduits par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1899, dal cap. *Flaneries inactuelles*, § 19, p. 188: l'identificazione della fonte in Pierre Caizergues, Michel Décaudin, *Notices, notes et variantes*, in Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes. II*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, Paris 1991, p. 1512.

17. Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist. Premier livre de la volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, in Id., *Le Crépuscule des Idoles. Les cas Wagner – Nietzsche contra Wagner – L'Antéchrist*, cit., nell'*Avant-propos*, p. 242.

18. F. Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles ou Comment on philosophe au marteau*, cit., nel cap. *Flaneries intellectuelles*, § 10, p. 181: "Pour rendre possible la musique, en tant qu'art spécial, on a immobilisé un certain nombre de sens, avant tout le sens musculaire [...]. Toutefois c'est là le véritable état normal dionysien, en tout cas l'état primitif; la musique est la spécification de cet état, spécification lentement atteinte, au détriment des facultés voisines". Sullo stile pianistico di Savinio, ancora Guillaume Apollinaire, *La Vie anecdotique. Francis Carco. – Publicité. – Albert Savinio*, in "Mercure de France", anno XXV, n. 407, 1 giugno 1914, p. 661; secondo Mila De Santis, *Savinio e la musica: un amore difficile*, in *Savinio gli anni di Parigi dipinti 1927-1932*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991), a cura di Pia Vivarelli, Electa, Milano 1990, p. 96, l'uso percussivo del pianoforte mostrava la possibilità di rinnovare la concezione della musica avvalendosi di strumenti tradizionali, sottraendosi all'innovazione tecnologica ambita dagli intonarumori futuristi.

Alberto Savinio, *Le Musicien nouveau*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2376, 27 giugno 1914, p. 1 (cfr. Appendice).

Fu probabilmente Apollinaire ad aprire uno spazio per l'articolo di Savinio sul "Paris-Journal": a distanza di un mese, *Le Musicien nouveau* offrì in prima pagina, fin dal titolo, un riflesso speculare a *Musique nouvelle*¹⁹. Ma era innanzitutto un'autodifesa, con perno su *Le drame et la musique*: "Je disais [...] qu'il n'existe, à Paris aussi bien qu'ailleurs, ni de véritable mouvement musical nouveau, ni de compositeurs nouveaux"; l'avocazione di un modello prestigioso estraneo all'ambito specialistico: "*Cela s'appelle violer Euterpe*", disait un jour Hans von Bulow [sic] en lisant une page de musique de Frédéric Nietzsche²⁰; e un altro schiaffo ai colleghi.

Sui "*faisers de bémols*" c'era già la satira di Erik Satie: "La première fois que je me servis d'un phonoscope, j'examinai un si bémol de moyenne grosseur. Je n'ai, je vous assure, jamais vu chose plus répugnante. J'appelai mon domestique pour le lui faire voir"²¹. Altre valutazioni ripresero paragoni diffusi: gli effetti deleteri della mosca tse-tse, le esibizioni dei dervisci danzanti²². Ma dall'ambito musicale la polemica si spostò al contesto sociale, prendendo di mira i rituali mondani che accompagnavano l'ascolto della musica contemporanea: "le besoin de la pose et du snobisme". Savinio recepì i termini di una riflessione che percorreva da tempo la stampa francese sull'acquiescenza indiscriminata di un certo pubblico verso ogni audacia artistica, come evidenziava un commentatore: "Mais sait-on jamais?

Et c'est l'état d'âme qui règne aux Indépendants, à la S.M.I. [Société Musicale indépendante], au Salon d'Automne, en tous les cénacles. On n'a plus d'autre crainte que de paraître arriéré"²³. Nei salotti della capitale si acquisiva prestigio culturale e sociale ostentando un gusto sofisticato, mentre i musicisti vi ottenevano un successo sicuro che si riverberava all'esterno, presso un uditorio più ampio; di fronte a questo facile gioco, si era giunti persino a rimpiangere l'epoca dei fischi e delle critiche acerrime: "Heureux âge, assurément, où les génies étaient contestés et conspués, où la fortune ne les visitait pas trop tôt dans leur lit, où la lutte les préservait de l'adulation"²⁴.

A Parigi Savinio aveva conosciuto un itinerario analogo: esibendosi nei salotti della comunità ellenica²⁵; condividendo la creazione di alcune opere con Michel-Dimitri Calvocoressi, fra i sostenitori più agguerriti delle nuove tendenze musicali²⁶; delineando un proprio profilo intellettuale con gli articoli su "Le Guide musical"²⁷. Giusti presupposti rimasti però senza esito e senza consolazione per le ambizioni offese. Denunciando l'ostilità preconcetta verso gli artisti "surtout si inconnus ou débutants", egli sembrò infatti sfogare l'urto subito nel concerto d'esordio a Monaco di Baviera nel gennaio 1911, annunciato con orgoglio, preceduto da una conferenza programmatica, stroncato dai recensori: "On se méfie de la nouveauté, surtout si elle est présentée et soutenue par l'artiste lui-même et d'une manière agressive"²⁸; ed evidenziando "le

19. Alberto Savinio, *Le Musicien nouveau*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2376, 27 giugno 1914, p. 1 (cfr. *Appendice*).

20. *Ibidem*, la citazione da F. Nietzsche, *Ecce Homo, suivi des Poésies*, cit., nel cap. *Pourquoi je suis si malin*, p. 55: "Les Allemands sont incapables de concevoir le sublime, sous quelque forme que ce soit: témoin Schumann! De rage contre toutes les choses doucereuses, j'ai composé à dessein une 'contre-ouverture' de *Manfred* dont Hans von Bulow [sic] disait qu'il n'avait jamais rien vu de semblable sur du papier à musique; il appelait cela violer Euterpe"; il giudizio del direttore d'orchestra Hans von Bülow riguardava la composizione di Nietzsche, *Manfred-Meditationen* (1872).

21. Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique*, in "Revue musicale S. I. M.", anno VIII, n. 4, 15 aprile 1912, p. 69.

22. Il paragone con la "mouche tsé-tsé" derivava forse da Émile Vuillermoz, *La Musique au Concert*, in "Comœdia", anno VIII, n. 2441, 8 giugno 1914, p. 3, che ne evocava il supplizio in rapporto all'effetto ingenerato dalla musica antica "où les archets étirent sèchement et mécaniquement sur les violons [...] pendant qu'un clavecin arpège ses monotones accords cinglants, [...] aigres grincements de fils d'acier rouillés, minuscule foire à la ferraille où d'invisibles nains froissent les cordes métalliques, les pincent et les font criser sous leurs ongles rageurs. [...] Dans cette boîte grillagée, cet insecte irrité dont l'agaçant bourdonnement vous torture, n'est-ce pas la terrible mouche tsé-tsé propagatrice de la maladie du sommeil?...". La metafora dei "derviches tourneurs" era diffusa: dall'ambito musicale, con Émile Vuillermoz, *La Musique au Concert*, in "Comœdia", anno VIII, n. 2336, 23 febbraio 1914, p. 2, che commentava l'esecuzione dell'opera di Florent Schmitt, *Danse des Devadasis* (1908), di ispirazione orientale: "les abonnés du Conservatoire, qui n'ont pas des âmes de derviches tourneurs, se cramponnèrent désespérément à leurs fauteuils pour ne pas être entraînés dans le tourbillon léger qui fait voler les écharpes de soie d'un orchestre plus souple qu'un corps de bayadère", alla parodia letteraria in *Le fils des trois Mousquetaires. Les Ecraseurs de Tigres*, in "Le Journal", n. 7861, 5 aprile 1914, p. 6, fino all'attualità politica in *Le premier chant du coq*, in "Le Temps", anno LIV, n. 19323, 1 giugno 1914, p. 1.

23. Raymond Bouyer, *Petites notes sans portée. CLXXXVII Suite et fin des variations sur le snobisme*, in "Le Ménestrel", anno LXXX, n. 4, 24 gennaio 1914, p. 27; su questa polemica, cfr. Michel Duchesneau, 1911. *Un concert anonyme*, pp. 6-9, in *Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950)*, 2022: <https://emf.oicrm.org/nhmf-1911/> (consultazione 10 aprile 2024).

24. Raymond Bouyer, *Petites notes sans portée. CLXXXVI Comment le philistin*

devint snob, et de l'utilité du snobisme, in "Le Ménestrel", anno LXXIX, n. 4318, 27 dicembre 1913, p. 411.

25. In casa Politis, 1 aprile 1911: Valfleury, *Mondanités. Dans le Monde*, in "Le Gaulois", anno XLVI, n. 12224, 3 aprile 1911, p. 2; *Dans le Monde. Les Grecs à Paris*, "Paris-Midi", anno I, n. 59, 6 aprile 1911, p. 2; *Dans le Monde. Les Grecs à Paris*, in "Le Voltaire", anno XXXIV, n. 13745, 7 aprile 1911, p. 3. In casa Valsamaki, 5 aprile 1911: Valfleury, *Mondanités. Dans le monde*, in "Le Gaulois", anno XLVI, n. 12228, 7 aprile 1911, p. 2; *Le monde et la ville*, in "Græcia. Organe du monde grec et philhellène", anno I, n. 12, 15 aprile 1911, p. 304, trascritto in Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, Edizioni Bora, Bologna 1999, p. 398.

26. Firenze, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario "G.P. Vieusseux" (d'ora in poi: ACGV), Fondo Savinio, AS.Mus.3-7: *Le trésor de Rampésnit. Opéra-bouffe en trois actes et cinq tableaux*, 1912; AS.Mus.12: *Deux amours dans la nuit*, 10-27 luglio 1913; AS.Lib.5: *Deux Amours dans la nuit. Ballet en deux actes et six tableaux*, [1-12] novembre 1913; su queste opere, cfr. Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Marsilio, Venezia 1988, cap. 3, e M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, cit., parte II, cap. III; su *Les Souvenirs. Scène lyrique*, [ante 12 novembre 1913], cfr. Nicol Maria Mocchi, Gregorio Nardi, *Les Souvenirs retrouvés, scène lyrica del 1913: un inatteso sguardo sulla musica del giovane Savinio, in Il percorso di un artista e intellettuale europeo nel «secolo breve»*, atti del convegno (Milano, Pinacoteca di Brera, 6-7 giugno 2022), a cura di Eugenia Maria Rossi, in "Studi Online", anno IX-X, nn. 18-19, 1 luglio 2022-30 giugno 2023, pp. 17-36.

27. Segnalati in M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, cit., p. 346; elenco e riproduzioni in Monica Davini, *Alberto Savinio: bibliografia testuale (1913-1952)*, tesi di dottorato in Letteratura, Storia della lingua e Filologia italiana, XXIV ciclo, tutor Paola Italia, Luigi Trenti, Università per Stranieri di Siena, a.a. 2010-2011, pp. 63-67 e pp. 462-472.

28. A. Savinio, *Le Musicien nouveau*, cit.; sulle recensioni al concerto monacense, cfr. Gerd Roos, "The most profound music ever written" (1909-1910). *On the early collaboration between Alberto Savinio and Giorgio de Chirico*, in *Alberto Savinio musician writer and painter*, catalogo della mostra (New York, Paolo Baldacci Gallery, 27 aprile-16 giugno 1995), Paolo Baldacci Gallery, New York/Milano 1995, pp. 49-68, e Gregorio Nardi, "La musica più profonda": ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli di Chirico, in *Origini e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Scalpenti, Milano 2011, pp. 72-78.

reproche que les critiques font par endroits à certains peintres ou musiciens en leur disant: 'Ils font de la littérature', e coinvolse in una implicita difesa de Chirico, già infastidito dal giudizio riduttivo di André Salmon: "La peinture de G. de Chirico vaut mieux que sa littérature car ses titres sont exécrables"²⁹. Apollinaire era un alleato sicuro, per la manifesta insofferenza verso la musica colta e la viva predilezione per la musica popolare³⁰; in generale gli ambienti dell'avanguardia condividevano la sua diffidenza verso le iniziative di Sergej Djagilev³¹: "Or, M. Savinio ne prétendit jamais à l'originalité – qualité qu'il apprécie, certes, mais dont il ne laisse pas que d'abandonner les excellents avantages aux Ballets Russes et aux autres manifestations artistiques de même acabit"³². Savinio ribadì questa antipatia, nonostante figurassero compositori di assoluto prestigio fra i collaboratori dei Balletti russi: "Ils en sont encore à se demander de quel arrangement sonore ils pourront illustrer les pirouettes d'un baladin moscovite voltigeant parmi des décors stylisés et clinquants"³³; nonostante egli stesso avesse collaborato con Mikhail Fokine³⁴, che di quegli allestimenti era stato un protagonista; e nonostante vi fosse implicato l'amico Calvocoressi, che di Djagilev era stato consigliere³⁵. Probabilmente la solidarietà con Apollinaire finì per allentare questo legame. Per quanto dedicatario dello spartito *Les Chants de la mi-mort*³⁶, Calvocoressi era forse compreso fra i "musicographes" che avevano svalutato *Le drame et la musique* come

una futile provocazione: fra i casi contestati c'erano autori apprezzati dall'illustre musicologo³⁷.

Savinio cominciò a figurare più spesso sulle pagine del "Paris-Journal", nella cui comunità era ormai accolto insieme a de Chirico: a inizio luglio essi parteciparono al "déjeuner des Amis", un appuntamento domenicale avviato da un paio di settimane per iniziativa di Gabriel Arbouin e Paul Lévy, storiche firme del quotidiano, con immediata adesione, fra gli altri, di Apollinaire e Paul Guillaume³⁸. Al pranzo in un ristorante di Montmartre seguì un passaggio al Lapin agile, dove père Frédéric cantò motivi popolari accompagnandosi alla chitarra, Apollinaire e Arbouin recitarono poesie.

Mais le clou fut M. Albert Savinio. Le jeune musicien futuriste joua au piano un fragment de *Persée*, ballet qui sera représenté au Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg l'hiver prochain. S'il est vrai que les premiers accords de cette musique déconcertent par leur brusquerie, on doit convenir que l'oreille s'y habitue assez vite, et l'on ne perçoit plus que la puissance et l'originalité de l'inspiration. Le jeune maître eut un succès considérable³⁹.

Luogo e occasione ponevano un'alternativa radicale alle raffinate atmosfere dei salotti parigini. Apollinaire spingeva in quella direzione, richiamando le sonorità eccitate di Savinio

29. André Salmon, *Le Salon*, "Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique français", anno I, nn. 11-12, novembre-dicembre 1913, p. 5, e lettera di de Chirico a Guillaume Apollinaire, [8 febbraio 1914], in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, cit., n. 21, p. 54: "M. André Salmon a mal lu le titre dans le catalogue car le tableau s'appelle: *Mélancolie d'une belle journée*, et ni le soir ni l'automne ont rien à voir avec lui. J'espère, cher ami que vous écrirez quelques mots à propos de cela dans le prochain numéro des 'Soirées de Paris'. Cela servira à mettre mon nom un peu en vue et en même temps à changer peut-être l'opinion que M. Salmon a de mon intelligence".

30. Alessandro Maras, *Apollinaire, les musiciens et la musique*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 36-55.

31. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Avec un Portrait de l'Auteur et Deux Monogrammes par P. Picasso, Éditions de la Sirène, Paris 1918, p. 67: "Absence motivée [...] pour les uns par leur ignorance de ces pompes où Diaghilev [...] ne les invitait pas, – pour les autres, par le préjugé mondain. [...] Montparnasse ignore le *Sacre du Printemps*".

32. J. C., *Chronique mensuelle. Albert Savinio et la nouveauté en musique*, cit., p. 370.

33. A. Savinio, *Le Musicien nouveau*, cit.

34. ACGV, Fondo Savinio, AS.Mus.8-11: *Persée. Ballet en 3 actes et 5 tableaux*, Parigi 12 novembre 1913; sull'opera, M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, cit., cap. 3.

35. Limitata al 1910 in Michael D. Calvocoressi, "The Musical Times", volume LIV, n. 847, 1 settembre 1913, p. 573.

36. ACGV, Fondo Savinio, AS.Mus.48: *Les chants de la mi-mort*, con la data 16 maggio 1914: la più recente riproduzione in *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, cit., ill. p. 47.

37. A. Savinio, *Le drame et la musique*, cit., p. 241: "tel musicien de la jeune école britannique se plaît d'illustrer par des arabesques sonores des épisodes empruntés au 'Livre de la jungle' de Ruyard [sic] Kipling", identificato in Cyril Scott da M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, cit., p. 177, nota

23; Scott fu nominato in un ciclo di conferenze sulla musica contemporanea svolto da Calvocoressi a Parigi, École des Hautes Études sociales, dal 16 gennaio 1914, secondo il programma illustrato in M. D. E., [s. tit.], in "Le Guide musical", anno LX, n. 4, 25 gennaio 1914, pp. 67-68. Inoltre, A. Savinio, *Le drame et la musique*, cit., p. 241: "tels autres musiciens des différentes écoles, viennoise, russe, tchèque, hongroise, en sont encore à traduire en musique des impressions", da individuare nei casi richiamati in F. G., *Salle Villiers*, in "Le Guide musical", anno LX, n. 11, 15 marzo 1914, p. 232, che commentava le opinioni di Calvocoressi: "Est-ce bien de la musique que, sous prétexte de nous initier à 'la Géographie musicale de l'Europe', nous fit entendre mardi dernier M. Calvocoressi, salle Villiers? Les *Impressions* de M. Leo Ornstein (qui, nous assure-t-on, représente l'école viennoise de l'avenir, avec M. Schönberg) échappent à toute dénomination. Les 'bruiteurs' seuls pourraient rivaliser avec lui. C'est du cubisme ou du futurisme musical. Tout homme vigoureux assis devant un piano peut en faire autant". Infine, A. Savinio, *Le drame et la musique*, cit., p. 241: "et pour ce qui concerne la jeune et illustre école française, son caractère essentiellement impressionniste est déjà trop connu pour qu'il m'incombe de le signaler". Sull'appartenenza di Calvocoressi al cenacolo dei cosiddetti Apaches, che si era costituito a difesa dell'opera di Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1902), cfr. Malou Haine, *Cipa Godebski et les Apaches*, in "Revue belge de Musicologie", volume LX, 2006, pp. 231-265.

38. Tous et un, *Courrier. Les Lettres. Le déjeuner des Amis*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2371, 22 giugno 1914, p. 3; su queste riunioni conviviali, cfr. P. Caizergues, M. Décaudin, *Notices, notes et variantes*, cit., p. 1638, e Willard Bohn, *Sur la Butte: Apollinaire et Savinio*, in "Que Vlo-Ve?", n. 13, gennaio-marzo 1985, pp. 7-8. Annunci e resoconti di questi incontri nati in seno al "Paris-Journal" furono replicati in altri quotidiani parigini.

39. Al ristorante Bellevue, 5 luglio 1914: annuncio in Tous et un, *Courrier. Les Lettres. Le déjeuner des Amis*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2389, 4 luglio 1914, p. 3, resoconto in Tous et un, *Courrier. Les Lettres. Le déjeuner des Amis*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2391, 6 luglio 1914, p. 3; su *Persée*, cfr. nota 34.

per le cromie accese dei disegni infantili⁴⁰, o dando notizia del quanto di caucciù scelto da de Chirico per un dipinto⁴¹. Mentre tracciava caricature dei convitati⁴², in una declinazione irriverente dei proteiformi genii rinascimentali cui Apollinaire lo aveva paragonato⁴³, Savinio era destinato con la sua musica a disgustare "certains mélomanes" per l'ingombro "des thèmes et des rythmes communs, voire vulgaires, par conséquent point originaux"⁴⁴: con un precedente nell'opera di Modest Musorgskij, in cui Calvocoressi aveva già evidenziato gli inserti di musica popolare non rielaborati nel tessuto sonoro⁴⁵, e un referente ideale in Nietzsche, il quale consigliava di isolare la singola cellula musicale per "imparare ad ascoltarla"⁴⁶. Nulla a che vedere con le proposte futuriste. Savinio indirizzò una rettifica al "Paris-Journal":

Or, le mot *futuriste* peut être appliqué adjectivement à tout artiste moderne qui le mérite mais, en art, il se rapporte surtout, je crois, à un groupe bien déterminé d'artistes qui – on pourrait dire – travaillent tous selon des méthodes

définies, et dues originairement à l'audacieuse initiative de M. F.-T. Marinetti. J'ai beaucoup d'estime pour le groupe futuriste, et j'y compte des amis, mais, en art, je n'appartiens point à ce groupe, vu que l'ordre de mes œuvres musicales diffère essentiellement du leur⁴⁷.

Sono da individuare i contatti effettivi con i futuristi, fra i quali unico certo è Filippo Tommaso Marinetti, che di lì a poco elogiò "la meravigliosa tempesta musicale di Savinio"⁴⁸, ma quella sbrigativa definizione era un abuso frequente⁴⁹, come lo era l'etichetta cubista per "les noms de peintres qui ne firent jamais de cubisme, tels qu'André Derain, Giorgio de Chirico, Pierre Roy, Marc Chagal [sic], et autres"⁵⁰: uso di fatto raro per de Chirico⁵¹, mentre restava senza riscontro la "*métaphysique moderne*" cui Savinio aveva dato voce⁵².

Savinio cessò la collaborazione a "Le Guide musical" che gli era ormai ostile⁵³. Continuò a comporre: brevi pezzi musicali dai titoli irrazionali, che molto dovevano alle formulazioni paradossali di Satie⁵⁴. Presenziò a un altro "déjeuner des Amis"⁵⁵.

40. L'Atelier [Guillaume Apollinaire], *Courrier. Les Arts. Dessins d'enfants*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2326, 7 giugno 1914, p. 3.

41. L'Atelier [Guillaume Apollinaire], *Courrier. Les Arts. Le gant rose*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2389, 4 luglio 1914, p. 3; sulla resistenza di Apollinaire al 'buon gusto', e sull'implicita polemica sociale, cfr. A. Maras, *Apollinaire, les musiciens et la musique*, cit., pp. 46-49.

42. L'Atelier [Guillaume Apollinaire], *Les Arts. Dessin et musique*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2392, 7 luglio 1914, p. 3: "de remarquables caricatures de Paul Lombard, de Raymond Groc, Michel Larionov, Fernand Léger"; caricature irreperibili, ma su un paio di prove analoghe cfr. Paolo Baldacci, *Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)*, in "Studi OnLine", anno IX, n. 17, 1 gennaio-30 giugno 2022, pp. 13-17. Sull'attenzione di Apollinaire per la caricatura, cfr. Maria Grazia Messina, *Parigi 1914. Quale modernità per de Chirico*, in *Origini e sviluppi dell'arte metafisica*, cit., pp. 100-101.

43. G. Apollinaire, *Musique nouvelle*, cit.

44. J. C., *Chronique mensuelle. Albert Savinio et la nouveauté en musique*, cit., pp. 369-370.

45. M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, cit., pp. 184-186, con riferimento a Friedrich Nietzsche, *Le gai Savoir* ("La gaya Scienza"), tradito da Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1901, p. 282, nell'aforisma 334 *Il faut apprendre à aimer*.

46. M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, cit., p. 185, nota 43, con riferimento a Friedrich Nietzsche, *Le gai Savoir* ("La gaya Scienza"), tradito da Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris 1901, p. 282, nell'aforisma 334 *Il faut apprendre à aimer*.

47. Tous et un, *Courrier. Les Lettres. M. Albert Savinio n'est pas futuriste*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2392, 7 luglio 1914, p. 3; la lettera è trascritta in W. Bohn, *Sur la Butte: Apollinaire et Savinio*, cit., p. 8.

48. Lettera di Filippo Tommaso Marinetti ad Ardengo Soffici, [15 agosto-1 dicembre 1914; ma: Milano 2 agosto 1914], in *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca, Roma 1958-1962, volume I, pp. 344-345; sull'incontro cui partecipò anche de Chirico, lettere di Serge Férat a Guillaume Apollinaire, [30 luglio 1914], in Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Gallimard, Paris 2009, p. 569, e ad Ardengo Soffici, t.p. Parigi 31 luglio 1914, Firenze, Archivio di Stato, Archivio Ardengo Soffici, 11/28 Jastrebzoff, 195; a distanza di anni, una traccia in Filippo de Pisis, *La mia visita a F. T. Marinetti*

(21 febbraio 1920), in Id., *Futurismo dadaismo metafisica, e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, a cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto, Libri Scheiwiller, Milano 1981, p. 72: "De Chirico diceva: – E lui! È lui! [...] L'incontrai a Parigi a pranzo dalla Baronessa... e poi lui partiva la notte stessa, mi pare, e non lo vidi più".

49. *Diffida*, in "Lacerba", anno II, n. 6, 15 marzo 1914, p. 96. Sull'uso improprio dell'etichetta futurista in ambito musicale, un precedente in *Nouvelles diverses. Étranger*, in "Le Ménestrel", anno LXXIX, n. 10, 8 marzo 1913, p. 77, sul *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg eseguito a Praga: "M. Arnold Schönberg, dont quelques ouvrages ont été joués à Paris, représente, en musique, le futurisme le plus avancé. [...] Le scandale de Prague n'a été qu'un écho des luttes plus courtoises de Vienne entre musiciens des deux camps opposés représentant les traditions du passé d'une part et le futurisme vague et incertain d'autre part"; si doveva a Calvocoressi la diffusione del trattato di Schönberg, *Harmonielehre* (1911) nel contesto parigino del 1913: cfr. Victor I. Seroff, *Maurice Ravel*, illustrated with photographs, Henry Holt and Company, New York 1953, pp. 163-165.

50. Tous et un, *Courrier. Les Lettres. M. Albert Savinio n'est pas futuriste*, cit.

51. [Adolphe] Tabarant, *Notes d'Art. Une fresque de Puvis – Pierre Brune, Giorgio de Chirico, Charles Vilette*, in "L'Action", anno XI, n. 3742, 8 ottobre 1913, p. 3: "M. Giorgio de Chirico est un peintre, pourtant, et il pourrait, bien que le futurisme le tire 'à hue', tandis que le cubisme l'entraîne 'à dia', il pourrait peindre des morceaux qui ne devraient rien à personne. Malheureusement, l'aile noir de l'ange maudit semble l'avoir frôlé, lui aussi".

52. A. Savinio, *Le drame et la musique*, cit., p. 242.

53. M. D. F., [s. tit.], in "Le Guide musical", anno LX, nn. 25-26, 21 e 28 giugno 1914, p. 481: "Mais sa musique n'est point assez personnelle... Nous lui demandons ses 'ingrédients nouveaux', ou plutôt, nous avons peur de les connaître".

54. Su questo confronto, cfr. Luigi Rognoni, *Savinio musicista*, in *Alberto Savinio*, cit., p. 25, e Id., *Itinerario musicale di Savinio*, in *Alberto Savinio, Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1977, p. VI.

55. Al ristorante Bellevue, 12 luglio 1914: annuncio in Tous et un, *Les Lettres. Le déjeuner des Amis*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2336, 11 luglio 1914, p. 3 (assente de Chirico), resoconto in Tous et un, *Les Lettres. Le déjeuner des Amis*, in "Paris-Journal", anno XXVI, n. 2338, 13 luglio 1914, p. 3 (dove Savinio non è più nominato).

Pubblicò *Les Chants de la mi-mort*⁵⁶. Venne intanto ingaggiato da Djagilev, che poté così incrinare la resistenza di Apollinaire⁵⁷, e con quest'ultimo infittì i progetti per la pièce *A quelle-heure un train partira-t-il pour Paris* e un giro di conferenze negli Stati Uniti⁵⁸. Nessuna iniziativa si realizzò, per la guerra, e Savinio finì per riversare altro livore sul mondo musicale contemporaneo dalle pagine di "291", dove il termine sincerismo sembrò il più appropriato alla sua musica⁵⁹:

Plus de doux mensonges, de bains de vapeur roses, d'étuves de l'oubli, de brouillards bleus; plus de rêves, de poisons sucrés, d'aqua-teffana.

Le rideau des Ballets russes est définitivement [sic] tombé devant les herses multicolores, et a recouvert cet obscène bric-à-brac.

On n'en parlera plus. Requiescat in pace, amen⁶⁰.

Appendice

Alberto Savinio, *Le Musicien nouveau*, "Paris-Journal", a. XXVI, n. 2376, 27 giugno 1914, p. 1

Je disais, dans mon article sur le *Drame et la musique (Soirées de Paris*, 15 mai [sic]) qu'il n'existe, à Paris aussi bien qu'ailleurs, ni de véritable mouvement musical nouveau, ni de compositeurs nouveaux.

Certains musicographes l'ont pris au paradoxe sinon à la blague. Je reviens donc sur cet argument, encore que ni par goût ni par métier je ne sois agitateur ou propagandiste. Du reste, je n'agite rien du tout et ne fais point de la propagande. Je dis simplement les choses telles que je les vois et ainsi que je les entends. Je ne prêche point de méthodes nouvelles, et les gens qui m'ont appelé *futuriste*, ignorent sans doute ce que je suis et ce qu'est le *futurisme*. Ils voient tout cela à la *bourgeoise*.

La race des musiciens est excessivement portée vers des manies, quelles qu'elles soient. C'est une race qui s'attache avec une facilité extrême à tout scrupule ou préjugé, encore que par

la suite elle ait un mal de tous les diables pour s'en débarrasser. Pour ce qui est de la musique et des musiciens d'aujourd'hui, c'est à croire que toutes les malédictions de Dyonisios et de Bacchus pèsent sur eux.

"*Cela s'appelle violer Euterpe*", disait un jour Hans von Bulow [sic] en lisant une page de musique de Frédéric Nietzsche. Il y a des gens qui ne comprendront jamais *certaines choses*.

Voilà les musiciens contemporains: ne sont-ils tous rien que des *faiseurs de bémols*? Leur mentalité est des plus vulgaires. Leurs idées, les voici: combiner des sonorités et des rythmes selon une *esthétique* évoluant. L'idée de l'*esthétique* ne les abandonne jamais. Ils en sont encore à se demander de quel arrangement sonore ils pourront illustrer les pirouettes d'un baladin moscovite voltigeant parmi des décors stylisés et clinquants. *Pose, plastique, couleur, beauté* sont pour eux autant de problèmes qui les hantent sans répit.

Tels sont les musiciens d'aujourd'hui; et encore que leur matière ait fait quelques progrès, leur mentalité reste bien inférieure à celle d'un Wagner ou même d'un Beethoven. Ceux-là mêmes qui prétendent *faire du nouveau* n'emploient guère que des éléments de qualité très mauvaise; c'est pourquoi les œuvres les plus audacieuses en musique correspondent, en peinture, aux rebuts du *Salon d'Automne*.

Or, à justement parler, les musiciens ne sont pas trop responsables de leur mentalité atroce, et ils pourraient bénéficier des circonstances atténuantes, car ils manient un art qui a le funeste pouvoir d'abêtir à fond celui qui le traite.

Parmi les musiciens, il n'y a eu guère que quelques esprits très rares, d'un force inconnue, et d'une hauteur surpassant de plusieurs lieues l'horizon des touches qui n'avait pas été atteint par l'infirmité dite *bétise musicale*, bien plus funeste et dangereuse que la fièvre jaune ou que la piqûre de la mouche *tsé-tsé*.

Le mal consiste à ce que les musiciens sont complètement entés dans la matière de leur art, de sorte qu'au lieu de pétrir eux-mêmes la matière sonore, c'est cette même matière sonore qui les pétrit, au point qu'elle s'implante chez eux comme une tare, elle dégénère en folie, elle devient un vice de derviches tourneurs, un radotage continu. D'où cette difficulté, cette

56. Alberto Savinio, *Les chants de la Mi-Mort*, in "Les Soirées de Paris", anno III, nn. 26-27, luglio-agosto 1914, pp. 413-414, 419-426.

57. L'Atelier [Guillaume Apollinaire], *Les Arts. Dessin et musique*, cit.: "On espère lire le nom de Savinio sur les prochaines grandes affiches des Russes. On applaudira à l'initiative de M. Diaghilev qui affirmera ainsi sa volonté de s'attacher des artistes capables de donner un nouvel essor à son entreprise. Il n'en est que temps. [...] Sauf les décors de Mme de Gontcharowa, trop de fadaïses! Un art trop superficiel et falot, et que nous eussions à peine supporté il y a dix ans. Nous demandons des œuvres musicales et dramatiques plus conformes à ce que, en d'autres branches

de l'Art, nous sommes accoutumés de voir à Paris. Nous demandons une conscience artistique plus proche du mouvement, sans cesse progressif, rapide et héroïque, de l'époque moderne".

58. Nicol Maria Mocchi, "Vive la liberté! Nous partirons pour l'Amérique". Alberto Savinio e la Galleria 291, in "Studi OnLine", anno IX-X, nn. 18-19, 1 luglio 2022-30 giugno 2023, pp. 37-46.

59. *Sincerism*, in "291", anno I, n. 1, marzo 1915, p. 2.

60. Alberto Savinio, *Dammi l'anatema, cosa lasciva (Donnez-moi l'anathème, chose lascive)*, in "291", anno I, n. 4, giugno 1915, p. 4.

impossibilité où se trouvent les compositeurs contemporains d'affranchir complètement leur esprit, afin de pouvoir par la suite diriger leur production artistique vers des horizons et des buts nouveaux. Ils ont un fil à la patte.

La question de la *nouveauté* en musique prête à un malentendu. Comme les gens, pour la plupart, ne savent considérer que l'apparence de chaque chose, ainsi une musique est-elle regardée comme nouvelle quand son apparence ne rappelle pas trop ouvertement d'autres apparences pas trop connues. De là cet effort constant des compositeurs contemporains de vernir leurs combinaisons sonores d'aspects de plus en plus exotiques.

Encore que l'apparence – le son – joue en musique un rôle assez important, vu qu'elle est le côté aimable et touchant de cet art, la véritable nouveauté ne peut être constituée dans une œuvre musicale que par la puissance de la nouveauté, d'inattendu, de sincérité, apportée par les intentions spirituelles du compositeur. Partant, c'est avec la meilleure foi du monde que j'avoue qu'une musique nouvelle n'existe pas, car il n'y a pas de musiciens contemporains connus possédant des intentions spirituelles nouvelles.

Tout ce qui est de la surface musicale n'est qu'éphémère et passager. C'est pourquoi les œuvres les plus audacieuses du point de vue polyphonique, rythmique ou harmonique, n'ont guère qu'une existence des plus brèves, et, ayant vite lassé qui les entend, elles tombent dans l'oubli.

Elle est trop enracinée dans l'esprit des musicographes l'idée bourgeoise de considérer la musique uniquement comme un ouvrage d'*artisan*.

De faire de choses jolies, curieuses, amusantes, voir même audacieuses ou originales, cela ne peut avoir qu'une importance minime. Les critiques qui affectent de ne demander rien d'autre aux artistes créateurs, subissent le besoin de la *pose* et du *snobisme* provoqués par cet esprit de dilettantisme fat qui sévit surtout dans des centres très vastes – tels que Paris – où les arts et les questions artistiques sont cultivés à l'excès.

Bien que je ne partise pas le moins du monde pour des articles qui prétendent traduire des idées littéraires, je considère comme une sombre stupidité le reproche que les critiques font par endroits à certains peintres ou musiciens en leur disant: "Ils font de la littérature." Ce sont là des clichés de phrases vulgaires et vides, qui font bien la paire avec des louanges du même acabit, telles que: c'est un peintre! c'est un musicien!

On se méfie de la nouveauté, surtout si elle est présentée et soutenue par l'artiste lui-même et d'une manière agressive. Et il y a en cela certaines raisons d'amour-propre, une sorte d'instinct de conservation, et une haine mesquine et inconsciente de la part des critiques et de la foule en général, vis-à-vis de l'artiste qui se dit un profond novateur. Car chez le moindre des auditeurs d'une salle de concerts, vit un peu de la fadeur du monarque assistant aux jeux et aux facéties de son bouffon.

Des personnes qui, dans leurs questions intimes, ne possèdent pas une once d'amour-propre, en trouvent encore assez pour se révolter contre les artistes – surtout si inconnus ou débutants – qui leur imposeraient sciemment la nouveauté de leur œuvre. Cela leur semble une insulte et ils ne laissent guère que de s'en sentir très froissés.

«À René Gaffé» oder «À Paul Guillaume»? Zwei Fragmente eines Briefwechsels von Tristan Tzara aus den Jahren 1916 und 1917

Das Rätsel

Im Jahre 2007 veröffentlicht der amerikanische Kunsthistoriker Hellmut Wohl in dem renommierten *BURLINGTON MAGAZINE* zwei längere Briefe von Tristan Tzara¹. Die Schreiben datieren auf den 10. Mai bzw. den 21. Juli 1916 und sind aus Zürich abgeschickt worden, wo der gebürtige Rumäne seinerzeit im Exil lebte. Die Schriftstücke gehören offensichtlich zu einer umfangreicheren, aber dem ersten Anschein nach verloren gegangenen Korrespondenz. Als Beilagen zu einem der beiden Briefe verschickt Tzara die Typoskripte zweier seiner Gedichte sowie einen kolorierten Holzstich von Marcel Janco. Alle diese Dokumente stammen aus dem Archiv von Leo Lionni, das im italienischen Porcignano aufbewahrt wird.

Der in Zürich aktive Dadaist berichtet in den zwei Schreiben ausführlich von der „plaquette Cabaret Voltaire“ und dem Projekt einer internationalen Zeitschrift namens DADA, gibt aber auch einen teils recht detaillierten Bericht über die ‚1. Dada-Soirée‘, welche die junge Bewegung am 14. Juli 1916 im *Zunft- haus zur Waag* auf die Bühne gebracht hat. In seinen dichten, faktengesättigten Kommentar entfaltet Wohl mustergültig die vielfältigen Aspekte, die in den beiden Schreiben angesprochen werden.

Wer aber ist der Adressat der zwei Briefe? Diese Frage scheint sich für Wohl gar nicht zu stellen: Der Graphiker und Kinderbuchautor Leo Lionni ist schließlich ein Neffe von René Gaffé, aus dessen Eigentum die Dokumente stammen dürften. Bei dem besagten René Gaffé handelt es sich in der Tat um den berühmten Brüsseler Sammler von bibliophilen Druckwerken sowie von Autographen, Manuskripten und Typoskripten avantgardistischer Dichter und Künstler. Seine Leidenschaft gilt aber ebenso der modernen Kunst, insbesondere den Surrealisten und Giorgio de Chirico, sowie der ‚art nègre‘, wie man damals die skulpturalen Objekte aus Afrika und Ozeanien summarisch zu bezeichnen pflegte.

Aufgrund der verwandtschaftlichen Bindung steht also für Wohl der Empfänger der beiden Schreiben von Tzara außer Frage. Allerdings scheinen sich die zugehörigen Umschläge mit dem Namen des Adressaten und dessen Anschrift nicht erhalten zu haben – jedenfalls ist davon nirgends die Rede. Und die Briefe selbst beginnen nur mit der formellen und im französischen Sprachraum üblichen Anrede „Monsieur“, ohne dass ein Name hinzugesetzt wird.

Zwei Sätze aus dem zweiten Brief wecken nicht nur die Neugier eines jeden Lesers, der sich für das Leben und Werk von

* Redazione a cura dell'autore.

**Wie danken Martin Weidlich, München, für seine wie immer wertvollen und anregenden Hinweise bei der kritischen Durchsicht unseres Manuskripts.

1. Hellmut Wohl, „Tristan Tzara, René Gaffé and the Cabaret Voltaire“, in: *THE BURLINGTON MAGAZINE*, London, Volume CXLIX, N° 1249, April 2007, S. 262-267.

Giorgio de Chirico interessiert. Sondern sie werfen auch eine Reihe von Fragen auf. Am 21. Juli 1916 schreibt Tzara geradezu enthusiastisch:

Je vous remercie pour votre lettre et je trouve votre collection magnifique. Aussitôt que nous aurons la possibilité de publier la revue, je ferais [sic?] reproduire des Chirico et des pièces nègres de votre collection³.

Welche Gemälde von de Chirico sollte Gaffé aber bereits im Juli 1916 besessen haben? Sollte er mit dem Aufbau seiner ‚De Chirico‘-Kollektion also doch nicht erst in der Mitte der 20er Jahre begonnen haben, wie man überall lesen kann, sondern schon ein ganzes Jahrzehnt früher? Wieso sollte er aber Zeit seines Lebens tiefstes Stillschweigen darüber bewahrt haben, bereits in derart frühen Jahren begonnen zu haben, Bilder der *pittura metafisica* und Objekte der ‚art nègre‘ zusammenzutragen? Wie hätte wiederum Tzara von einer solchen Sammlung mitten im Krieg im fernen Zürich erfahren können? Wie sollten beide überhaupt miteinander in Kontakt gekommen sein? Und wäre dabei nicht auch zu berücksichtigen, dass Gaffé damals gar nicht mehr in seiner belgischen Heimatstadt Brüssel lebte? Vielmehr hielt er sich die Kriegsjahre über im niederländischen Amsterdam auf, wohin er bei Ausbruch des militärischen Konflikts geflüchtet war. Dort arbeitet er als Journalist, unter anderem für die von ihm mitbegründete Zeitschrift *L'ECHO BELGE*, und ist zugleich als Spion für Großbritannien aktiv. Wie aber hätte er von hier aus – während der Schlachten und Grabenkämpfe im Norden Frankreichs – bei Paul Guillaume in Paris gleich mehrere Gemälde von de Chirico kaufen können?

Wohl wiederum wirft 2007 eine Reihe von anderen Fragen zu den potentiellen Beziehungen zwischen Gaffé und Tzara auf, vermag aber auch dabei keine schlüssigen Antworten zu finden⁴. Die besagte Briefpassage bleibt ihm – und wohl auch all seinen mit der Materie leidlich vertrauten Lesern – im Grunde ein Rätsel.

Die Verknennung des Rätsels

2019 greift Victoria Noel-Johnson den Beitrag von Hellmut Wohl aus dem Jahre 2007 auf und versucht zu ergründen, welche konkreten Gemälde von Giorgio de Chirico sich schon um 1916 im Eigentum von René Gaffé befunden haben könnten. Dass der Sammler bereits zu diesem frühen Zeitpunkt einige Werke der *pittura metafisica* besessen hat, steht für die unkritische Autorin aus dem Dunstkreise der *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* zu Rom außer Frage: Die beiden Sätze aus dem Brief von Tristan Tzara vom Juli jenes Jahres und die mit Wohl unterstellte Empfängerschaft von Gaffé sind ihr Beweis genug.

Auf der Basis des 1997 von Paolo Baldacci⁵ publizierten Werkverzeichnisses und eines jüngeren Beitrag von Caterina Caputo⁶ kompiliert Noel-Johnson im ersten Schritt eine Art Repertorium aller Gemälde von de Chirico, welche durch die Hände von Gaffé gegangen sind. Im zweiten Schritt sondert sie diejenigen Werke aus, deren Erwerb irgendwann *nach* dem Juli 1916 gesichert ist. *Ex negativo* bleiben somit nur solche Gemälde übrig, deren Ankaufsdaten seitens der kunsthistorischen Forschung bis dato noch nicht dokumentiert werden konnten: Diese Bilder wären somit schon *vor* Juli 1916 von Gaffé erworben worden!

Dank dieser wahrhaft bestechenden Logik gelangt Noel-Johnson zu der Schlussfolgerung:

Bien que le courrier adressé par Gaffé à Tzara concernant les premières œuvres métaphysiques de Chirico en sa possession n'ait pas encore refait surface, la reconstruction de sa collection [présentée à la fin de cet article] suggère qu'il possédait sans doute *Solitude (Melanconia)* (1912) et *Nu [aux cheveux noirs]* (1912-1913) à la mi-1916 [...].

Chapeau! Die Geschichte der Rezeption der *pittura metafisica* während des Krieges in Europa wäre somit zwar nicht umzuschreiben, aber um ein gewichtiges Kapitel zu erweitern!

2. Bezüglich der Orthographie wird hier und im Folgenden die in der Sekundärliteratur anzutreffende Transkription der Quellen beibehalten.

3. Wohl, „Tristan Tzara...“, 2007 [wie Anm. 1], S. 267: Appendix, document 2.

4. Bei aller Gründlichkeit ist Wohl eine interessante Quelle aus dem Jahre 1956 entgangen: Der Katalog der Versteigerung eines Teils der Bibliothek von Gaffé mit knapp 300 Losen. Bei den Nummern 237 bis einschließlich 249 handelt es sich um teils äußerst seltene und meist illustrierte Publikationen von Tzara. *L'Antiété* von 1933 wird sogar mit dem Hinweis angeboten: „Envoi autographe signé à René Gaffé“; vgl. Paris: *Bibliothèque de M. René Gaffé* [Libraire-Expert: Georges Blaizot]. Hôtel Drouot, 26 et 27 avril 1956; hier S. 84, ad Los 249.

5. Vgl. Paolo Baldacci: *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*. Leonardo Arte, Milano 1997.

6. Vgl. Caterina Caputo, „Strategie del mercato dell'arte surrealista: la vendita della collezione Gaffé à Roland Penrose nel 1937“, in: *RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE*, Roma, N° 121, aprile 2017, S. 47-57.

7. Victoria Noel-Johnson, „Le voyant : analyse des liens entre René Gaffé et Giorgio de Chirico“, in: Mons: *Giorgio de Chirico / Aux origines du surréalisme belge / Magritte - Delvaux - Graverol*. [Catalogue, par Laura Neve]. Éditions Mardaga, Bruxelles. BAM - Musée de Beaux-Arts Mons, 16 Février - 2 Juin 2019, S. 65-73; hier S. 58-69.

Im Übrigen hätte die Autorin, ihrer eigenen, wenngleich so offensichtlich verquerten Logik folgend, im Grunde auch die *Natura morta. Torino 1888* von de Chirico in ihre Liste aufnehmen müssen. Das 1914 entstandene Gemälde hat Gaffé 1936 dem *Museum of Modern Art* als Leihgabe für die epochale Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* zur Verfügung gestellt⁸. Einerseits klafft in der dokumentierbaren Geschichte des Werks bis heute eine Lücke, und zwar zwischen den Jahren 1914 und 1936, andererseits würde erst seine Hinzunahme den von Tzara verwendeten Plural – “reproduire des Chirico” – wirklich rechtfertigen können. Warum also zählt Noel-Johnson die *Natura morta. Torino 1888* nicht zu den frühen Erwerbungen von Gaffé? Das Motiv ist mehr als einsichtig: Bekanntlich hat de Chirico das Gemälde sehr spät, wohl erst in den 1960er Jahren, für eine Fälschung erklärt. Auch wenn ihm die kunsthistorische Forschung dabei nicht zu folgen bereit ist, hält die römische Hagiographie, versammelt um die *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, bis heute an diesem Fehlurteil fest. Allerdings würden sich wohl selbst diese Ideologen nicht zu der Behauptung versteigen, bereits 1914 oder 1915 wären Fälscher von de Chirico bei der Arbeit gewesen. Kurzum, als Konsequenz lässt Noel-Johnson unser Gemälde bei ihrer Erörterung außen vor⁹.

Abgesehen davon kommt die Autorin nicht umhin, zwei autobiographische Zeugnisse von Gaffé zu würdigen, die ihrer eigenen Behauptung früher Erwerbungen offenkundig und grundsätzlich widersprechen. Als drei der wichtigsten Persönlichkeiten, welche seine ästhetische Bildung formten, nennt der seit Ende des Ersten Weltkrieges wieder in Brüssel ansässige Sammler 1951 zunächst die Kunsthändler Léonce Rosenberg, Wilhelm Uhde und Henry Kahnweiler in Paris, um sodann fortzufahren:

But likewise I am deeply indebted to André Breton and Paul Eluard, the writers who steered me towards a shore which was to afford me unalloyed delights. At their homes in the rue Fontaine, these two surrealist friends had gathered together masterpieces of European art, selected with flawless taste and hung side by side with important

objects from darkest Africa or Polynesia. [...].

Among this group, intellectually curious about everything, the metaphysical painting of Giorgio de Chirico was an early discovery; soon he was to figure in the world of art as a Seer. Chirico was indeed a prophet, whose wellsprings were imagination, movement, legend, unreality and nostalgia. My first knowledge of this artist (about whom I have recently written a short book¹⁰) goes back to a visit to André Breton, who at this time owned an extraordinary painting, *Mystery and Melancholy of a Street*. The moment I set eyes on it, it stirred me deeply; divorced from all doctrinal directives, it posed a number of enigmas. The mystery was there, spread before my eyes and taking my breath away by its power of enchantment. I immediately proposed to buy it, but Breton found a thousand reasons to refuse¹¹.

In seiner Autobiographie widmet Gaffé dem beeindruckenden Künstler 1963 sogar ein eigenes Kapitel. Darin hebt er abermals die ungeheure Bedeutung des besagten Gemäldes für seine ästhetische Formierung hervor:

Mais, revenant aux peintres surréalistes, il nous faut examiner la position de Giorgio de Chirico sans plus de retard. J'avais découvert sa supériorité dans la réalisation d'une toile bouleversante, « Mélanconie et Mystère d'une rue », que possédait André Breton et qui échappait à toute directive doctrinale. Que d'énigmes ne proposait-elle pas? Le mystère, en effet, s'allumait sous mes yeux, abusant de son pouvoir d'envoûtement. Je proposai à son possesseur de l'acheter au prix qu'il voudrait fixer, mais Breton avait des raisons sentimentales d'y tenir et il écarta toutes mes propositions, avec son habituelle gentillesse envers moi. [...] Sans doute, allais-je plus tard satisfaire mes convoitises en découvrant d'autres œuvres de Chirico aussi sensationnelles, comme cette « Melanconia » qui paraissait attendre l'instant où le fantôme déboucherait d'une rue, achat suivi de celui de vingt de ses toiles les plus connues : Les Muses Inquiétantes, L'Ange Juif, Le Regret, La Révolte du Sage, La Récompense, etc¹².

8. New York: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. [Catalogue, edited by Alfred H. Barr, Jr.]. The Museum of Modern Art, December 7, 1936 – January 17, 1937, S. 214, Katalognummer 198: *Still life "Torino 1828"*. Diese Bezeichnung beruht bekanntlich auf einem Lesefehler: Statt “1828” hat de Chirico neben den grob gezeichneten Kopf eines Pferdes tatsächlich die Jahreszahl “1888” inskribiert, das Jahr des geistigen Zusammenbruchs von Friedrich Nietzsche in Turin also mit dem Jahr seiner eigenen Geburt in Verbindung setzend; vgl. Nicol M. Mocchi, “Note sul dipinto di Giorgio de Chirico, *Natura morta. Torino 1888, 1914: fonti iconografiche e letterarie*”, in: *Studi OnLine*, Milano, Anno II, N° 3, 1° gennaio – 20 giugno 2015, S. 6-21.

9. Vgl. Noel-Johnson, “Le voyant ...”, 2009 [wie Anm. 7], S. 73, ad Nr. 13 ihres Katalogs.

10. Gaffé spielt hier auf seine großzügig illustrierte Studie von 1946 an; vgl. René Gaffé: *Giorgio de Chirico. Le voyant*. Editions “La Boétie”, Bruxelles 1946.

11. René Gaffé, “Confessions of a Collector”, in: *MAGAZINE OF ART*, New York, Volume 44, N° 6, October 1951, S. 207-215, hier S. 210 sowie S. 211-212.

12. René Gaffé: *À la verticale. Réflexions d'un collectionneur*. André de Rache Éditeur, Bruxelles 1963, S. 101-102.

Es ist unverkennbar, dass Gaffé in seinen Erinnerungen die zu Beginn der 20er Jahre aufgebauten Sammlungen von Breton und Eluard als das ästhetische Modell für seine persönliche Kollektion vorstellt. Und in der Tat, seine eigenen Ankäufe von ‚De Chirico‘ sind erst seit Mitte der 20er Jahre dokumentiert. Schenkt man im Übrigen den spärlichen Informationen über seine Biographie Glauben, so beginnt er sein Vermögen in der Parfumindustrie und damit die materielle Basis für seine Kunstsammlung erst nach dem Ende des Krieges und nach seiner Heimkehr von Amsterdam nach Brüssel zu erwirtschaften.

In einem konkreten Punkt können wir die chronologische Dimension der Erinnerungen von Gaffé gleich durch mehrere Dokumente untermauern. 1999 veröffentlichten Scarlett und Philippe Reliquet ihre Biographie des in Paris ansässigen Kunsthändlers Henri-Pierre Roché. Dieser ist auch als Berater für den legendären Sammler John Quinn tätig, der in New York residiert. Nach einem Besuch in der *Galerie Paul Guillaume* empfiehlt Roché dem amerikanischen Kunstliebhaber am 7. Dezember 1920, das eine oder andere Gemälde von de Chirico zu erwerben. Bei Scarlett und Philippe Reliquet lesen wir dazu:

Dans l'ordre de sa préférence, il soumet le *Plaisir du poète* (1913), *Mystère d'une rue*, *Chant d'amour* (1914) et *Angoissant voyage* (1913)¹³.

Bereits am 4. Dezember hatte Paul Guillaume eine Liste mit den Preisen an Roché geschickt:

G. de Chirico N° 702 « Plaisirs du poète » - 7.500,- [FF]
 “ N° 703 « L'angoissant voyage » - 5.000,-
 “ N° 704 « Mystère d'une rue » - 5.000,-
 “ N° 707 « Chant d'Amour » - 5.500,-¹⁴

Die beiden Dokumente vom 4. und vom 7. Dezember lassen keinen Zweifel darüber bestehen, dass sich *Mélancolie et mystère d'une rue*¹⁵ Ende 1920 noch immer im Eigentum von Paul Guillaume befindet.

Nahezu zeitgleich veröffentlicht der Kunsthändler im November-Heft seiner hauseigenen Zeitschrift *LES ARTS A PARIS*

eine beeindruckende Aufstellung derjenigen Sammler aus aller Herren Länder, die bereits Gemälde von de Chirico ihr eigen nennen dürfen: „leur nombre augmente chaque jour“¹⁶. Allerdings – und dies ist in unserem Zusammenhang ein weiteres wichtiges Indiz – führt er weder Belgien im Allgemeinen noch Gaffé im Besonderen auf, und auch Breton wird in seiner Liste nicht als Besitzer eines ‚De Chirico‘ genannt.

En passant wäre ferner zu fragen, wann Paul Guillaume den späteren Surrealisten überhaupt kennenlernt. Pierre Bertin, ein Studienfreund des Dichters, organisiert für den 13. November 1917 die *Première Séance de Poésie et de Musique*, welche in den neuen Räumen der *Galerie Paul Guillaume* in der Rue Faubourg Saint-Honoré Nr. 108 veranstaltet wird. Ende Dezember schreibt der Kunsthändler sodann an Guillaume Apollinaire, seinen Ratgeber in allen literarisch-künstlerischen Fragen:

Pierre Bertin qui organise cette seconde séance propose une conférence d'un jeune poète *Pierre [sic!] Breton* qui parlerait de Jarry. Qu'en pensez-vous ? [...]. Je crains que Mons. Breton, par ailleurs fort intelligent jeune homme ne soit un peu faible pour appuyer ce genre de manifestations tant que je ne serai pas suffisamment connu¹⁷.

Offensichtlich haben wir es hier mit dem Auftakt einer Beziehung zu tun, die noch weit davon entfernt ist, sich zu monetarisieren, wenn man denn das Verhältnis von Verkäufer und Käufer bei kaum schätzbaren Waren wie Kunstwerken auf eine solche Art und Weise beschreiben möchte.

Auf jeden Fall zeigt Paul Guillaume *Mélancolie et mystère d'une rue* noch 1922 in der umfangreichen Einzelschau, die er de Chirico vom 21. März bis zum 1. April in seiner Galerie ausrichtet. Der Katalog verzeichnet nicht weniger als 55 Exponate, ausschließlich Gemälde, die sich allesamt – soweit wir wissen – noch in seinem Eigentum befinden¹⁸. Damit steht der *terminus post quem* für den Ankauf des besagten Bildes durch Breton fest. Den *terminus ante quem* liefert ein Brief des Dichters 23. Februar 1925. Darin unterrichtet André seine Ehefrau Simone über eine Visite des Sammlers Jacques Doucet in der Rue Fontaine, um dort ein ganz bestimmtes Gemälde zu erwerben:

13. Scarlett Reliquet / Philipp Reliquet: *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur. Biographie*. [Préface de Stéphane Hessel]. Éditions Ramsay, Paris 1999, S. 126-127.

14. Für den Hinweis auf dieses Dokument danken wir Fabio Vittucci, Mailand.

15. Dem Gemälde sind im Laufe der Jahrzehnte verschiedene, längere und kürzere, deskriptive und interpretative Titel zugewiesen worden. Wir behalten die jeweiligen Bezeichnungen in historischen Dokumenten bei, verwenden in unserem Text aber ausschließlich die früheste bekannte Version der langen Fassung, die zum ersten Male 1922 dokumentiert ist [vgl. Anm. 18].

16. Victor de Kervodec [= Paul Guillaume], „*Choses et autres*“, in: *LES ARTS A PARIS*, Paris, N° 6, Novembre 1920, S. 5-7; hier S. 5

17. Guillaume Apollinaire / Paul Guillaume: *Correspondance*. [Introduction de Laurence Campa. Édition de Peter Read]. Musée de l'Orangerie / Gallimard, Paris 2016, S. 125, Pièce n° 90.

18. Vgl. Paris: *G. de Chirico*. [Catalogue. Préface par André Breton]. Galerie Paul Guillaume, 21 Mars – 1^{er} Avril 1922, Katalognummer 36: *Mélancolie et mystère d'une rue*.

Doucet est venu voir le Chirico qui n'a pas paru l'enchanter. Il l'a trouvé bien petit et a demandé s'il ne pourrait pas avoir à la place quelque chose comme *La petite Fille au cerceau*. J'ai dit non¹⁹.

Der Ankauf von *Mélancolie et mystère d'une rue* durch Breton findet also zwischen Frühjahr 1922 und Winter 1925 statt. Noch genauer können wir das Datum mangels entsprechender Dokumente vorerst nicht bestimmen. Der Zeitrahmen untermauert allerdings die Berichte von Gaffé über seine ‚Initiation‘, also über ihren intellektuellen Austausch vor diesem Gemälde in der Rue Fontaine, wo der Dichter bekanntlich erst seit 1922 wohnt und arbeitet.

Wie aber geht nun Noel-Johnson mit dem für jedermann evidenten, faktisch aber unaufhebbaren Widerspruch um, der sich zwischen den glaubwürdigen Erinnerungen von Gaffé und dem fraglos ebenso glaubwürdigen Brief von Tzara vor dem Hintergrund der Geschichte von *Mélancolie et mystère d'une rue* offenbart? Der von ihr gewählte Ausweg erscheint auf den ersten Blick literarisch elegant, ist aber alles andere als überzeugend, im Gegenteil. Die Autorin verschmilzt nämlich alle jene Zeugnisse und lässt aus dieser Melange mit überbordender Phantasie die Skizze einer Novelle erwachsen:

La lettre de Tzara datée du 21 juillet 1916, qui confirme que Gaffé possédait déjà de premières œuvres de Chirico, nous informe que Gaffé a rencontré Breton à Paris peu après l'éclosion de la Grande Guerre (*Mystère et mélancolie d'une rue* a été peint en 1914). Le fait qu'il mentionne *Solitude (Melanconia)* (1912) parmi les premiers tableaux qu'il a acquis (voir plus haut) renforce l'idée que Breton et Gaffé se sont côtoyés à partir de 1915 environ²⁰.

Man hätte gar nicht so viele ‚sic!‘ zur Verfügung, wie hier zu setzen wären!

Bei nochmaligem Lesen dieser Passage kommt uns indes der Gedanke, es könne sich um eine unglückliche oder genauer gesagt, um eine verunglückte Übersetzung handeln. 2020 veröffentlicht Noel-Johnson in der Tat auf Englisch eine überarbeitete und erweiterte Fassung ihres 2019 auf Französisch erschienenen Beitrags. Jetzt lesen wir an drei Stellen:

Although Gaffé's letter to Tzara discussing his early Metaphysical paintings by de Chirico has yet to surface, the reconstruction of his de Chirico collection (found at the end of this article) suggests that he probably owned *Mélancolie* (1912) and *Nu [aux chevaux noirs]* (1912-1913) at the time of writing to Tzara in mid-1916 [...].

As Tzara's letter dated 21 July 1916 confirms that Gaffé already owned early de Chirico works, it follows that Gaffé met Breton in Paris shortly after the start of the Great War (*Mystère et mélancolie d'une rue* was painted in 1914). [...].

Should Gaffé's recollection hold true, it would imply that Breton owned *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914) earlier than previously established. The work later appeared in the large solo show of the artist's work organised by Paul Guillaume, *Exposition G. de Chirico* (Galerie Paul Guillaume, 21 March – 1 April 1922, cat. n. 36)²¹.

Mit anderen Worten: Trotz der veränderten Präsentation einzelner Aspekte bleibt der Plot der Novelle von Noel-Johnson unverändert. Erzählt wird von einem Rendezvous der beiden Protagonisten mitten im Krieg in der *Ville lumière*. Aus Amsterdam reist dafür ein belgischer Journalist an, der auch als Spion für Großbritannien aktiv ist. Aus Pontivy oder aus Nantes trifft ein ehemaliger Student der Medizin ein, der erst in der einen, später in der anderen Stadt seinen Militärdienst leistet. Wie die zwei ‚Helden‘ unter den Bedingungen des Krieges miteinander in Kontakt gekommen sind, bleibt unerzählt. Da der junge Soldat noch über keine eigene Wohnung verfügt, trifft man sich im Haus seiner Eltern am Rande von Paris, im Vorort Pantin. Im Wohnzimmer der allen avantgardistischen Tendenzen gegenüber aufgeschlossenen Familie hängt *Mélancolie et mystère d'une rue* an der Wand. Auf dem Sofa erläutert der Student dem Journalisten die Rätsel und Geheimnisse der metaphysischen Bildwelt. Anschließend sucht der Journalist die *Galerie Paul Guillaume* auf, mit deren Inhaber der Soldat auf vertrautem Fuße steht, kauft dort spontan *Melanconia* sowie *Nu aux chevaux noirs* und nimmt die beiden Gemälde mit zurück nach Amsterdam. Über ihr konspiratives Treffen bewahren die beiden Protagonisten Zeit ihres Lebens tiefstes Stillschweigen. Auf diese Art und Weise zugespitzt, wird die ganze Absurdität der ‚kunsthistorischen Rekonstruktion‘ durch Noel-Johnson

19. André Breton: *Lettres à Simone Kahn. 1920-1960*. [Présentées et éditées par Jean-Michel Goutier]. NRF / Gallimard, Paris 2016, S. 251-252; hier S. 251.

20. Noel-Johnson, „Le voyant ...“, 2009 [wie Anm. 7], S. 60.

21. Victoria Noel-Johnson, „De Chirico in the René Gaffé Collection & the role of E. L. T. Mesens (Brussels-London)“, in: *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Roma, N° 19/20, 2020, S. 42-81; hier S. 46-47 bzw. S. 47, Anm. 15.

augenfällig. Angesichts der heute der kunsthistorischen Forschung allgemein zugänglichen Quellen und Zeugnisse verbietet sich der Gedanke eigentlich von selbst, Gaffé hätte sich schon um 1915 mit dem Aufbau seiner ‚De Chirico‘-Sammlung beschäftigt, dafür bei Paul Guillaume gekauft und zuvor den Kontakt zu Breton gesucht haben können.

Stattdessen fällt das Resümee unseres gerafften *tour d’horizon* in einem zentralen Aspekt eindeutig aus: Die glaubwürdigen Erinnerungen von Gaffé und die frühe Provenienz von *Mélancolie et mystère d’une rue* sind inkompatibel mit den inhaltlichen Konsequenzen der Äußerung, die Tzara in seinem eingangszitierten und in diesem Text zu diskutierenden Brief vom 21. Juli 1916 macht: „je ferais [*sic* ?] reproduire des Chirico [...] de votre collection“. Mit anderen Worten: Diese Bemerkung des rumänischen Dadaisten kann sich ganz offensichtlich *nicht* auf die bestenfalls rudimentär vorhandene Kunstsammlung des seinerzeit exilierten belgischen Journalisten beziehen.

Auf der anderen Seite steht außer Frage, dass die beiden Briefe von Tzara aufgrund ihres Inhalts chronologisch eindeutig im Sommer 1916 zu verorten sind, also auf keinen Fall späteren Datums sein können. Hellmut Wohl hat dies in allen Einzelheiten – mit Ausnahme eben des besagten Satzes zu de Chirico – sehr überzeugend dargestellt.

Wie aber lässt sich der sich jetzt offenbarende Widerspruch auflösen? Wo also liegt der Fehler in der Publikation des amerikanischen Kunsthistorikers von 2007? Diese Frage hätte sich eigentlich jedem aufmerksamen und kundigen Leser stellen müssen, Das gilt erst recht, wenn man sich die unkritische, bestenfalls als naiv oder leichtgläubig zu charakterisierende ‚Rekonstruktion‘ der angeblich frühen Kontakte zwischen Gaffé und Breton vor Augen führt, die sich Noel-Johnson 2019 ausdenkt: Sie verkennt offensichtlich das eigentliche Rätsel.

Die Auflösung des Rätsels

Im Januar 2023 sind wir mit den Recherchen für einen Beitrag über das Engagement beschäftigt, das der *marchand de tableaux* Paul Guillaume im Spätherbst 1918 für ‚seine‘ Künstler in Paris entfaltet. Konkret geht es dabei um den Einsatz für sein immer noch im fernen Ferrara stationiertes ‚poulain‘, welches auf den Namen Giorgio de Chirico hört. Bei diesen Nachforschungen fällt es uns eines schönen Tages wie Schuppen von den Augen: Der fundamentale Irrtum von Hellmut Wohl besteht 2007 in

der offenbar nicht ernsthaft hinterfragten Annahme, Tristan Tzara habe die beiden fraglichen Briefe vom Mai und Juli 1916 an René Gaffé gerichtet. In Wirklichkeit aber handelt es sich bei dem Adressaten um niemand anderen als eben jenen Paul Guillaume!

Es ist seit Jahrzehnten in der Fachwelt hinlänglich bekannt, dass der Pariser Galerist und der Zürcher Dadaist in den Jahren 1916 und 1917 in engem brieflichen Austausch miteinander stehen. Die Initiative ergreift Paul Guillaume im März 1916, nachdem er bei Max Jacob ein Gedicht von Tzara hatte lesen können. Merkwürdigerweise sind die materiell erhaltenen Dokumente ihrer dichten Korrespondenz bis heute nicht systematisch zusammengestellt und publiziert worden. In der Tat werden zahlreiche Schreiben in der Literatur nur verstreut abgedruckt, zitiert oder paraphrasiert, vielfach jedoch mit dem direkten Hinweis auf ihren Verbleib. Martin Weidlich und wir arbeiten zurzeit daran, diesen Briefwechsel in der nächsten Ausgabe von *Studi OnLine* möglichst vollständig veröffentlichen zu können.

Ordnet man die überkommenen Briefe von Tzara und Paul Guillaume streng chronologisch, so fügen sich die hier problematisierten Schreiben von Mai und Juli 1916 nahtlos in die besagte Korrespondenz ein. Es handelt sich gleichsam um zwei weitere der bislang fehlenden Glieder einer Kette. Die beiden folgenden Beispiele mögen dies zum Auftakt demonstrieren:

1. Tristan Tzara schreibt am 10. Mai 1916 an Paul Guillaume:

Je vous communique encore l’adresse de la Galerie [*sic* ?] Tanner ; Bahnhofstr 39, qui a beaucoup d’intérêt pour la peinture moderne²².

Paul Guillaume antwortet am 14. Mai:

Merci de l’adresse de la Galerie, mais si la chose vous était possible un jour, il me serait encore plus agréable que vous parliez vous-même des choses dont je m’occupe et me disiez ce que l’on en pense.

2. Paul Guillaume schreibt am 8. Juli an Tzara:

Vous devez connaître la revue *L’Élan* à Paris et aussi *Les Soirées de Paris*, qui vont sans doute paraître prochainement.

22. Wohl, „Tristan Tzara...“, 2007 [wie Anm. 1], S. 267: Appendix, document 1.

Tzara antwortet am 21. Juli:

Je ne connais pas l'Élan mais je vous serai bien obligé si vous m'en verriez d'anciens N^{os}.

Allein diese beiden Beispiele würden ausreichen, den Adressaten der fraglichen Briefe eindeutig zu identifizieren. Kehren wir jetzt zu dem für lange Zeit rätselhaft gebliebenen Passus aus dem zweiten Schreiben von Tzara zurück, welches Wohl 2007 zum ersten Male veröffentlicht hat. Der Dadaist reagiert darin summarisch auf mehrere Briefe des Galeristen aus den vergangenen Wochen, wie die folgende Chronologie augenfällig werden lässt:

1. Paul Guillaume schreibt am 14. Mai 1916 an Tzara:

Je vous envoie aujourd'hui quatre photos d'œuvres de Chirico, qui est le peintre le plus singulier qu'il y ait à Paris actuellement.
Aussi une photo de sculpture nègre dont je possède une collection²³.

2. Tzara schreibt am 28. Juni [sic ?] an Paul Guillaume:

En même temps je vous prie de m'écrire si vous prendrez part à une grande exposition « Dada » que nous ferons cet automne²⁴.

3. Paul Guillaume schreibt am 8. Juli:

Je vous envoie une photo d'une très belle pièce nègre de ma collection²⁵.

4. Paul Guillaume schreibt am 16. Juli:

En principe, j'accepte de participer à votre exposition ; mais je vous serais reconnaissant de me donner quelques détails sur ce projet et de me dire aussi les conditions.

Je pourrais exposer CHIRICO, UTRILLO, MODIGLIANI et peut-être quelques pièces de sculpture nègre²⁶.

5. Tzara antwortet, wie gesagt, zusammenfassend am 21. Juli:

Je vous remercie pour votre lettre²⁷ et je trouve votre collection magnifique. Aussitôt que nous aurons la possibilité de publier la revue, je ferais [sic ?] reproduire des Chirico et des pièces nègres de votre collection²⁸.

Der Kontext und der Adressat dieser zwei Sätze von Tzara, die seit 2007, seit der Publikation des Briefes durch Hellmut Wohl, allen Lesern unverständlich geblieben waren, sind somit als geklärt zu betrachten.

Die sich um jene Photographien rankende Episode wird im Übrigen einige Wochen später durch ein weiteres Schreiben abgerundet. Ende September oder Anfang Oktober 1916 entwirft Tzara einen Brief, in dem er Alberto Savinio unter anderem über diejenigen Künstler zu unterrichten gedenkt, welche ab dem 1. Dezember in der Dada-Ausstellung der *Galerie Neupert* vertreten sein würden – oder eben auch nicht:

Nous regrettons beaucoup que les italiens ne puissent sont pas représentés, peut-être j'attends encore la réponse de M Guillaume, il expose peut être Chirico, dont j'ai vu des photos admirables²⁹!

Mit dem letzten Halbsatz sind natürlich jene vier Photographien gemeint, die er im Mai von Paul Guillaume aus Paris erhalten hat. Dabei handelt es sich um die Aufnahmen folgender Gemälde von de Chirico: *Le mauvais génie d'un roi* und *Le tourment du poète*, beide von 1914, sowie *Le vaticinateur* und *Les mannequins de la tour rose*, beide von 1915³⁰. Das zuerst genannte Bild wird Tzara Anfang 1917 im Katalog der "Ersten Dada-Ausstellung"³¹ und Ende des Jahres erneut in zweiten Heft der Zeitschrift *DADA*³² reproduzieren.

Die Hoffnungen von Tzara, in Zürich Gemälde von de Chirico

23. Florian Cunière: *Tristan Tzara. Pour une poétique de la connaissance (1925-1937)*. [Thèse de doctorat, Université de Rouen, 2022], Annexe n° 5, S. 507, pièce n° 1.

24. Das Dokument ist digitalisiert und abrufbar unter: <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFC16W59GQT9&SMLS=1&RW=1536&RH=703&PN=1>

25. Cunière: *Tristan Tzara ...*, 2023 [wie Anm. 23], S. 507, pièce n° 2.

26. Cunière: *Tristan Tzara ...*, 2023 [wie Anm. 23], S. 508, pièce n° 3.

27. Der Dank gilt fraglos "votre dernière lettre".

28. Wohl, "Tristan Tzara ...", 2007 [wie Anm. 1], S. 267: Appendix, document 2.

29. Ein Ausschnitt des stellenweise kaum entzifferbaren Manuskripts ist reproduziert bei Raoul Schrott: *Dada 15/25*. Haymon Verlag, Innsbruck 1992, S. 68.

30. Zur Identifizierung der Aufnahmen vgl. Gerd Roos, "Vier Photographien von 1916 nach Gemälden von Giorgio de Chirico: « collection et procédé Paul Guillaume »", *Studi OnLine*, Milano, Anno IX, N° 17, 1 gennaio-30 giugno 2022, S. 18-25.

31. Zürich: *Erste Dada-Ausstellung: Modernste Malerei, Negerplastik, Alte Kunst* [Katalog]. Galerie Corray, Januar - Februar 1917, Tafel 3: "Le mauvais génie d'un roi / Collection Paul Guillaume."

32. *DADA 2 – Recueil littéraire et artistique*, Zürich, Décembre 1917, nicht paginiert: "Le mauvais génie d'un roi / Coll. Paul Guillaume, Paris."

zeigen zu können, erfüllen sich im Übrigen nicht. Paul Guillaume stellt am Ende doch keine Leihgaben zur Verfügung, aber das ist ein anderes Thema³³.

Mit Blick auf die zwei angeblich an René Gaffé adressierten Briefe von Tristan Tzara aus dem Mai und dem Juli 1916 ist das Ergebnis unserer Recherchen eindeutig und *en détail* nachvollziehbar: Beide Schreiben sind in Wirklichkeit ein integraler Bestandteil seiner Korrespondenz mit Paul Guillaume. Das Rätsel ist gelöst.

Zum Abschluss wäre noch die Frage zu klären, wie die zwei Briefe von Tzara an Paul Guillaume in die Hände von Gaffé gelangt sein könnten. Dabei wäre unseres Erachtens vor allem

zu bedenken, dass Paul Guillaume nicht nur deren Adressat, sondern bis zu seinem Tod im Oktober 1934 auch ein engagierter Kunsthändler gewesen ist. Die Vermutung liegt nahe, dass er selbst – oder seine geschäftstüchtige Witwe – die Dokumente einst direkt an Gaffé – oder einen Dritten – verkauft hat, wann auch immer das geschehen sein mag. Das Konvolut besteht ja nicht nur aus den beiden handschriftlichen Briefen von Tzara, sondern enthält ferner zwei Typoskripte seiner Gedichte, “Le Panca” und “Les Mères” nebst einem Unikat wie dem handkolorierten Holzstich von Marcel Janco. Es erfüllt somit alle Kriterien, die es für einen Liebhaber von Autographen, Manuskripten und seltener Druckgraphik moderner Dichter und Künstler wie den passionierten Sammler aus Brüssel zu einem Objekt der Begierde gemacht haben werden³⁴.

33. Vgl. Gerd Roos, “Giorgio de Chirico und die “Erste Dada-Ausstellung” im Januar 1917 in Zürich - Zur Chronologie einer verpassten Gelegenheit” [in Vorbereitung].

34. Ein vergleichbares Konvolut wird im *Getty Research Institute* zu Los Angeles aufbewahrt und auf dessen Webseite wie folgt beschrieben: “The handwritten and typed manuscripts by Tristan Tzara from the collection of René Gaffé are gathered in a volume whose binding was designed by Paul Bonet. The manuscripts consist of drafts of writings from *Le cinéma calendrier du cœur abstrait*,

maison, La deuxième aventure céleste de monsieur Antipyrine, De nos oiseaux, Faites vos jeux and poems from *L'antitête*. Tipped into the volume are also a card from Tzara to Paul Eluard and a notebook containing pen-and-ink drawings.” Die Beschreibung ist abrufbar unter: <https://www.getty.edu/research/collections/collection/113YP4> [zuletzt besucht: 17.01.2024].

Paolo Baldacci

André Breton e l'acquisto nel dicembre 1921 delle opere di de Chirico lasciate nello studio di Parigi

Sulla rivista "Metafisica" è uscito, a fine gennaio del 2024, un articolo a firma di Fabio Benzi¹ che si schiera a sostegno delle vecchie e più estreme prese di posizione dell'artista contro André Breton, formulando tuttavia accuse che vanno ben oltre quelle, già rivelatesi prive di fondamento, dello stesso de Chirico².

Lo scontro tra il padre della Metafisica e la "banda Breton" è un argomento molto vasto, che ha segnato la storia artistica del Novecento, e che richiede di essere trattato con approfondita e precisa conoscenza di tutte le fonti oltre che con equilibrio e imparzialità. Sul tema è oggi disponibile uno studio esemplare di Gerd Roos e Martin Weidlich³, che chiarisce i fatti con obiettività e rigore scientifico permettendo di capire i torti e le ragioni delle due parti, almeno per quanto riguarda il periodo iniziale e più importante del rapporto (1918-1928). Dare per scontate e veritiere tutte le accuse che Breton mosse a de Chirico dal 1926 in avanti, così come quelle che il pittore gli ritorse contro in tarda età, ha portato fuori strada tutti coloro che l'hanno fatto, perché sia l'uno che l'altro, nell'ira e nel furore polemico, dissero cose false e prive di fondamento. Certamente de Chirico subì gravi torti da parte di Breton, che si impadronì della poetica metafisica e ne stravolse i caratteri

originali facendone il fondamento di un'espressione artistica diversa di cui i surrealisti divenivano gli unici interpreti autentici al posto del legittimo autore. Ma da questo ad affermare che Breton sia stato responsabile o addirittura committente di opere false la strada è lunga e non praticabile se non incorrendo in errori e travisamenti indegni di una corretta storiografia.

Purtroppo è quello che accade nel saggio citato all'inizio: un lavoro che non merita di essere commentato per esteso, per la sua confusa genericità, per l'ignoranza dei fatti e per la quantità di illazioni e storture già smentite dalla principale letteratura che ha trattato quei temi. Per far crollare il castello di carte imprudentemente costruito sarà sufficiente dimostrare errato e del tutto privo di fondamento l'assunto principale del lavoro. L'articolo prende spunto dalla vicenda delle opere che de Chirico lasciò nel suo studio di Parigi quando rientrò in Italia alla fine di maggio del 1915. È noto che queste opere furono acquistate da André Breton, che si accordò col pittore tramite una lettera inviata a Roma a fine novembre 1921 e alla quale l'artista rispose il 5 dicembre dando il suo assenso⁴. Questa vicenda è stata recentemente riesaminata e ben chiarita nei suoi

1. Fabio Benzi, *Precisazioni sulla vicenda dei dipinti metafisici lasciati da de Chirico a Parigi nel 1915*, in "Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 22/23 (2023), pp. 15-31.

2. L'unica accusa concreta, anche se non esplicita, che de Chirico mosse a Breton su questo tema risale al 1972, sei anni dopo la scomparsa del capo del Surrealismo. In quell'anno egli fece infatti sequestrare durante una mostra a Parigi il dipinto *Il Ritornante*, del 1918, affermando che si trattava di una copia dell'opera autentica da lui venduta tramite Breton nel 1922, ma fu smentito dalle indagini tecniche effettuate nel laboratorio del Louvre e condannato a una grossa ammenda di risarcimento nel 1976. Contro questa sentenza la moglie Isa e i suoi avvocati

decisero di non fare ricorso. Nell'ambito di questa estrema deriva polemica vanno comprese anche le numerose dichiarazioni di falsità di opere metafisiche notissime e sicuramente autentiche che nel corso del tempo l'artista ebbe a muovere come per sottintendere che i suoi nemici facevano circolare opere false.

3. Gerd Roos, Martin Weidlich, *Giorgio de Chirico et la "bande Breton"*, in "Ligeia – dossier sur l'art", anno XXXIII, n. 177-180, Janvier-Juin 2020, pp. 83-144.

4. Giorgio de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana editoriale, Milano 2018, n. 309, pp. 279-280. Come acquirente figurò il solo Breton, ma le opere, come si vedrà più avanti, furono divise in tre lotti fra Breton, Paul Eluard e Jean Paulhan.

punti principali⁵, ma l'autore la riprende per fare affermazioni molto gravi: André Breton sarebbe stato, dal 1921 in avanti, il committente di opere metafisiche false, per lo più eseguite su semplici abbozzi non finiti di de Chirico. Al fine di dimostrare questa tesi, la storia dei quadri rimasti in studio viene mescolata in modo confuso e del tutto arbitrario con una vicenda totalmente diversa, che non ha alcun rapporto con la prima se non che si svolsero ambedue nell'autunno del 1921.

Partiamo dalla prima di queste due storie. Partendo da Parigi per rientrare in Italia nel maggio 1915, de Chirico aveva lasciato un certo numero di quadri, oltre a molti disegni e appunti manoscritti, nel suo atelier di Montparnasse. Nel settembre di quello stesso anno alcune opere, su istruzione dell'artista stesso, furono messe da parte per essere rispedite in Italia dal suo mercante Paul Guillaume e dalla madre Gemma che era tornata appositamente a Parigi. Nella stessa occasione Guillaume prese per sé altri due quadri⁶, e in studio ne rimasero molto probabilmente quattordici (forse sedici)⁷.

Al centro della vicenda troviamo lo scrittore Jean Paulhan (1884-1968), collaboratore della rivista dadaista "Littérature" (1919-1924) diretta da André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon. Paulhan abitava nell'immobile di rue Campagne-Première in cui si trovava lo studio coi quadri lasciati da de Chirico e dove anche il poeta Giuseppe Ungaretti andò ad abitare dopo aver preso stanza a Parigi da novembre del 1918 a metà agosto del 1921. Ungaretti, che condivideva con Paulhan l'ammirazione per l'opera di de Chirico, pregò l'amico di ospitarne i dipinti per evitare che fossero incamerati dalla padrona di casa per gli affitti non pagati e finissero chissà dove. Poco dopo essere rientrato a Roma, Ungaretti scrisse a Paulhan che de Chirico, in forti ristrettezze, aveva necessità di vendere:

De Chirico vous demande de lui faire un très grand

plaisir. Il aurait besoin d'argent et il serait disposé à céder les tableaux que vous possédez de lui, pour un millier de francs en tout. Je crois que nos amis Breton, Aragon, Soupault (peut-être Gide) et autres seraient disposés à en prendre. L'un de ces tableaux vous reviendrait, naturellement, à titre gracieux⁸.

In seguito a questa lettera, che va correttamente datata verso la fine di agosto, Paulhan prese subito contatto epistolare con Paul Éluard, che risulta informato della faccenda già dal giorno 8 settembre⁹. I contatti tra i due su questo argomento, documentati nello studio di Alice Ensabella citato a nota 5, continuano con una seconda lettera il 20 di settembre e una terza databile alla seconda metà di ottobre. Breton entrò concretamente in scena solo con la lettera (non conservata) scritta a de Chirico verso fine novembre. Presentandosi come unico acquirente dei quadri, egli propose la metà della cifra richiesta, cioè 500 FF. e de Chirico rispose da Roma il 5 dicembre accettando la proposta.

Vediamo ora la seconda storia. Alla fine del 1921, sulla rivista letteraria e artistica newyorkese "The Dial"¹⁰ (volume LXXI, n. 6, December 1921) a fronte della p. 670, comparve l'illustrazione in grande formato di un dipinto di de Chirico intitolato *La matinée angossante* (fig. 1), firmato e datato 1912, con l'indicazione "Courtesy of the Belmanson Gallery". Il dipinto, che anche J. Th. Soby aveva cercato di rintracciare nel 1959, fu ritrovato nel 1990 in una collezione di Manhattan da Claudio Bruni Sakraischik. Acquistato nel 1994 dalla Paolo Baldacci Gallery di New York, appartiene oggi alla VAF Stiftung di Francoforte ed è in prestito a lungo termine al MART di Rovereto¹¹.

La storia del quadro è ben documentata solo dal luglio del 2020, data di uscita del volume I, 2 del *Catalogo Ragionato*, con cinque pagine di illustrazioni e commento¹² e relativa bibliografia finale.

5. Alice Ensabella, *La Métaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan*, in "Ligeia – dossier sur l'art", anno XXXIII, n. 177-180, Janvier-Juin 2020, pp. 160-176. Il saggio di Ensabella è ben equilibrato e chiarisce molti aspetti ancora controversi della vicenda. Va solo aggiornato in alcuni particolari, come si vedrà più avanti, e per quanto riguarda la lista ancora troppo ipotetica dei dipinti. Per una lista aggiornata si veda Paolo Baldacci, *Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico (I, Parigi)*, in "Studi OnLine", anno IX, n. 17 (1 gennaio-30 giugno 2022), pp. 6-12, qui pp. 7-8. L'articolo di Ensabella è stato ripubblicato su "Studi OnLine", anno VII, n. 14 (1 luglio-31 dicembre 2020), pp. 35-50.

6. *Le cerveau de l'enfant*, 1914, e *Le duo (Les mannequins à la tour rose)*, 1915 (vedi: *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico, La solitudine dei segni e l'arte veggente, novembre 1913-maggio 1914*, a cura di Paolo Baldacci e Nicol Maria Mocchi, volume I, fascicolo 3, Allemandi/Archivio dell'Arte Metafisica, Torino/Milano 2022, p. 186. D'ora in avanti CR, I, 3).

7. P. Baldacci, *Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico*, cit. L'articolo, frutto della precisa conoscenza del curriculum storico di ogni dipinto pubblicato nei primi 4 tomi del *Catalogo Ragionato* (volume I, periodo 1908-1915), permette di avere (p. 11 e p. 7 nota 11) la lista più attendibile dei 14 dipinti rimasti nello studio di Parigi (oltre ai 2 ancora incerti che porterebbero il totale 16) e (pp. 7-8) degli 11 quadri che de Chirico tenne per sé e fece rientrare in Italia (va tuttavia corretto un refuso: a p. 7, col. 1, riga 14: CR, I, 2 diventa CR, I, 1).

8. Jacqueline Paulhan, Luciano Rebay, Jean Charles Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan – Giuseppe Ungaretti*, NRF Gallimard, Paris 1989, pp. 31-33: "De Chirico vi chiede di fargli un grande piacere. Avrebbe bisogno di soldi e sarebbe disposto a cedere i suoi quadri che voi avete in custodia, per un migliaio di franchi in tutto. Io credo che i nostri amici Breton, Aragon, Soupault (forse anche Gide) e altri sarebbero disposti a prenderli. Uno di questi quadri, naturalmente, toccherebbe a voi come ringraziamento".

9. A. Ensabella, *La Métaphysique abandonnée à Paris*, cit., pp. 169-170 e nota 36 (sulla corretta datazione della lettera di Ungaretti) e nota 39.

10. Rivista letteraria mensile fondata nel 1880 a Chicago con indirizzo conservatore. Fu trasferita nel 1918 a New York, dove collaboratori come Conrad Aiken, Van Wyck Brooks e altri, la trasformarono in un giornale a tendenze radicali. Dopo il 1920, sotto la direzione di Scofield Thayer, divenne uno dei più combattivi e aggiornati periodici letterari degli USA. Cessò le pubblicazioni nel 1929.

11. Autenticato dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico nel 1994, il dipinto, oggi notissimo, è pubblicato, senza storia e senza commento, nel volume I, n. 1, del *Catalogo Generale*, Maretti editore, Falciano 2014.

12. *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico. Il mistero italiano: Torino, Arianna e gli enigmi sabaudi: marzo 1912-ottobre 1913*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, volume I, fascicolo 2, Allemandi/Archivio dell'Arte Metafisica, Torino/Milano 2020, scheda n. 11 pp. 78-81. D'ora in avanti CR, I, 2.

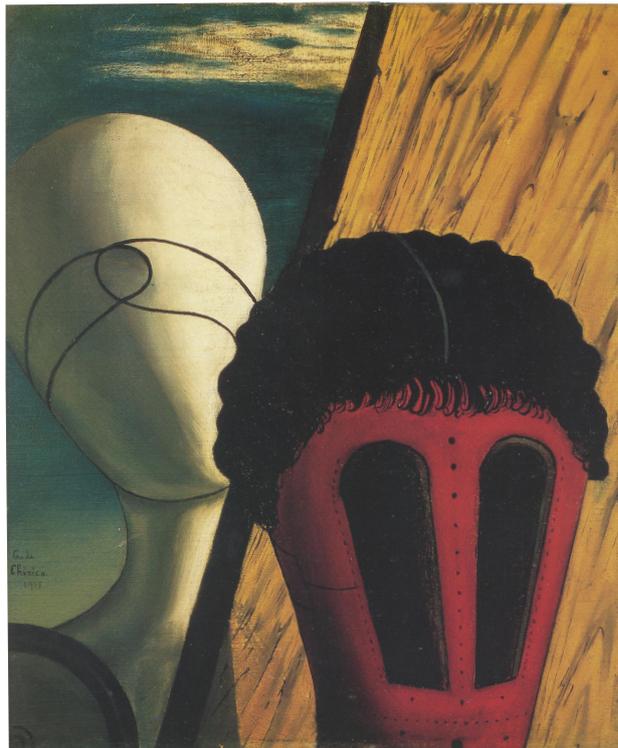


1. G. de Chirico, *La matinée angoissante*, 1912, Rovereto, Mart - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (inv. 663, VAF-Stiftung)
2. G. de Chirico, *Les deux soeurs*, 1915, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Alla voce *Bibliografia e Mostre* (p. 205) era indicato che l'opera, attualmente priva di dati utili sul retro in quanto rifoderata in data sconosciuta con sostituzione del telaio¹³, era stata prestata alla Belmaison Gallery di New York insieme a *Les deux soeurs* (fig. 2), dipinto del 1915 di cui è nota la provenienza da Paul Guillaume, per essere inclusa, dal 22 novembre al 17 dicembre 1921, in una grande mostra di opere d'avanguardia che si tenne nei Grandi Magazzini Wanamaker di New York. Di questa mostra da Wanamaker, che pure fu un fenomeno abbastanza rilevante per lo sviluppo del modernismo americano, prima

13. Il tipo di foderatura e di telaio indicano un lavoro eseguito con tutta probabilità tra gli anni '30 e gli anni '50 e a quel tempo non si aveva nessuna cura di conservare o almeno annotare etichette e iscrizioni sul retro. Solo il titolo è stato trascritto sul nuovo telaio ricopiandolo dal vecchio.

14. È importante ricordare che la mistificazione riguardo a *La matinée angoissante*, dettagliatamente sviluppata nell'articolo del 2023, era stata già abbozzata nella monografia di Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera* (La Nave di Teseo, Milano 2019, capitolo 20, nota 46, p. 520) mettendo abusivamente in rapporto la vendita delle opere rimaste a Parigi con la presenza del quadro nella galleria americana. Infatti, dando per scontato senza fare alcuna indagine che i quadri rimasti in studio fossero opere non finite, l'autore scrive: (sottolineature mie) "Uno di questi quadri non finiti e largamente terminati da altri è quasi certamente *La matinée angoissante* [...] che compare solo nel numero di dicembre 1921 a New York nella rivista newyorkese "The Dial": proprio nel mese in cui Breton conclude l'acquisto dei dipinti dello studio di de Chirico per 500 franchi (in effetti i tempi per supporre un eventuale passaggio da Breton alla Belmaison Gallery, che ne risulta allora proprietaria, e alla conseguente pubblicazione sembrano molto stretti, ma certamente Breton aveva i dipinti presso di sé già dal novembre: il 5 dicembre la trattativa è conclusa a metà del prezzo; inoltre il consueto ritardo di uscita delle riviste letterarie



della nostra pubblicazione del luglio 2020, in Italia non si sapeva quasi nulla¹⁴. La Belmaison Gallery era nata nel 1919 come centro d'arte e di interior decoration all'interno dei Grandi Magazzini John Wanamaker, era gestita da Rodman Wanamaker e fu diretta dal 1921 al 1926 da Louis Bouché (1896-1969), un interessante pittore americano di origini francesi. Trovandosi in Europa, e precisamente a Londra, in viaggio di nozze nell'estate del 1921, Bouché fu incaricato da Wanamaker di organizzare una mostra di postimpressionisti e cubisti francesi da importare a New York e da inaugurare circa un mese prima di Natale¹⁵. Bouché selezionò molto rapidamente 27 artisti e ottenne le opere in affidamento per la vendita dalle principali gallerie d'avanguardia. Il catalogo stampato per l'occasione elenca 72 opere, 15 delle quali erano disegni e acquerelli. Per

potrebbe spiegare l'origine del dipinto)". Se analizziamo questo brano appare chiarissimo che, nel momento in cui lo scrisse, l'autore non era al corrente della mostra inaugurata da Wanamaker il 22 novembre, e neppure sapeva che la didascalia "Courtesy of ..." non implica la proprietà del quadro ma significa solo che la galleria indicata ne ha fornito la fotografia. Altrettanto chiaro è che sulla Belmaison Gallery non fu fatta neppure una rapida ricerca via internet, altrimenti si sarebbero trovate tutte le informazioni necessarie. Uguale la disinformazione sulle vicende della trattativa Ungaretti-Paulhan. Infatti si afferma che Breton vendette il quadro prima del 5 dicembre (data dell'acquisto) perché "certamente aveva i dipinti presso di sé già dal novembre" e tutto (trasferimento a New York dell'opera e riproduzione sulla rivista) viene spiegato col fatto che le riviste letterarie escono sempre in ritardo!

15. La data del 22 novembre fu evidentemente stabilita all'ultimo momento regolandosi sui tempi del viaggio e dell'installazione. Il settimanale "American Art News" del 12 novembre 1921 annunciava infatti l'apertura della mostra già per il giorno 19 e, pur elencando correttamente i nomi dei ventisette artisti partecipanti, dava un numero di opere - 53 quadri a olio e 7 tra acquerelli e disegni - inferiore a quelle che furono effettivamente esposte.

essere imbarcate a Le Havre, affrontare una traversata che durava allora dai sette ai dieci giorni a seconda delle condizioni metereologiche, lo sdoganamento e l'allestimento, le opere non possono aver lasciato Parigi dopo il 20 di ottobre. Ciò che appare chiaro dalle informazioni della stampa e da un'intervista a Bouché stesso registrata nel 1959 e successivamente trascritta, è che raccogliere le opere non fu difficile, tanto che Bouché svolse gran parte del lavoro mettendosi in comunicazione da Londra con l'ufficio di Wanamaker a Parigi, dal quale le richieste venivano diramate alle varie gallerie che rispondevano con grande sollecitudine.

Secondo l'autore del saggio, e della monografia citata alla nota 14, *La matinée angoissante* sarebbe uno dei dipinti lasciati da de Chirico nello studio allo stato di semplice abbozzo non finito, acquistato da Breton e subito affidato a un falsario per farlo "completamente ridipingere" e quindi venderlo all'organizzatore della mostra newyorchese, che in ottobre "sicuramente" si trovava a Parigi. Che de Chirico abbia accettato la proposta d'acquisto di Breton solo con una lettera inviata il 5 dicembre, cioè 13 giorni dopo l'inaugurazione della mostra americana e 45 giorni dopo la partenza delle opere da Parigi, non conta: Paulhan e Breton, infatti, erano amici e questo basta e avanza come prova. Citiamo direttamente (con sottolineature mie) dal saggio del 2023, pp. 27 e seguenti:

[...] considerando che Breton avrebbe certamente comprato il lotto di quadri anche al prezzo di 1000 franchi [...], è logico che egli si sia fatto consegnare [*in settembre come si afferma più avanti*, n.d.r.] i dipinti dall'amico Paulhan e abbia preso in mano direttamente la trattativa, come di fatto emerge dall'epistolario¹⁶. Per dimezzarne il già irrisorio prezzo, egli aspetta qualche mese [*quindi da settembre a fine novembre*, n.d.r.] a chiudere con de Chirico, ma già doveva avere in disponibilità i dipinti. Sospetto che egli possa allora aver preventivato un'opera per poter avere la disponibilità economica e affinché l'acquisto si potesse considerare addirittura a prezzo zero o quasi. Il dipinto in questione, "arrangiato" e finito, potrebbe essere proprio *La matinée angoissante* [...]. Ma vediamo le modalità di arrivo di quest'opera negli Stati Uniti. [...] Raccolto il materiale, partito probabilmente nell'ottobre, [Bouché] alla fine di novembre poteva inaugurare e pre-

sentare la mostra nella nuova galleria. Tra il settembre e l'ottobre, quando l'opera poteva già essere nelle mani di Breton e integralmente ridipinta, oltretutto con una certa tranquillità visto che sarebbe partita per la lontana America, l'opera fu venduta. Se questo è certamente il percorso attraverso cui *La matinée angoissante* arrivò negli Stati Uniti, assieme alle altre opere della mostra, l'unico passo non ancora dimostrabile è l'acquisto presso Breton.

C'è da restare allibiti, soprattutto per il riconoscimento finale e quasi beffardo, che tutto quello che ci è stato raccontato non ha nessun fondamento.

Dispiace deludere una fantasia così fervida, ma è assolutamente certo che il quadro fu dato in prestito a Wanamaker dalla Galleria Paul Guillaume insieme a *Les deux soeurs*, 1915, oggi alla KSNRW di Düsseldorf, dipinto che reca tuttora l'etichetta e il numero di inventario della galleria di rue Miromesnil. Le due opere sono elencate ai nn. 7 e 8 del catalogo, che presenta una lista completa delle 72 opere esposte con tutti i titoli, tranne quelli delle opere su carta. Del dipinto *Les deux soeurs* (CR, I, 4, 26), n. 7 del Catalogo Wanamaker, troviamo una divertente e inequivocabile descrizione in un resoconto di Henry McBride su "The Dial", LXXII, gennaio-giugno 1922, p. 110, che avevamo citato nel *Catalogo Ragionato*, ma che è stato ignorato¹⁷:

La Belmaison Gallery presso Wanamaker – scrive McBride – ci ha fatto vedere tutto ciò che mette oggi Parigi in subbuglio. Vi è stato un grande via vai di intellettuali desiderosi di vedere ciò che poteva essere successo dopo Matisse. Essi hanno quindi fatto la conoscenza di un interessante personaggio chiamato Chirico, il cui dipinto intitolato 'Les Deux Soeurs', che apparentemente ritrae due palombari col vestito appropriato al loro mestiere, con tubi per l'ossigeno, ecc., sembra farci capire che questo artista non è molto distante dalla strada percorsa dall'ultra dadaista Picabia.

È normale che Bouché si sia rivolto al mercante di de Chirico per avere i quadri ed è quasi funambolico pensare a un contatto tra lo sconosciuto artista americano, che in poche settimane doveva raccogliere 72 opere, e il ventiduenne Breton, noto allora solo a una piccola cerchia di letterati. Va poi considerato che Breton, quasi sconosciuto nel 1921, era una celebrità mondiale

16. Dall'epistolario non emerge altro che la lettera del 5 dicembre con cui de Chirico accetta di vendere a 500 franchi. Dalle lettere tra Paulhan e Éluard, invece, emerge tutt'altro, cioè il vero svolgimento e la cronologia dell'intera vicenda.

17. CR, I, 2, p. 205 (passo evidentemente sfuggito a Benzi). *La matinée angoissante*

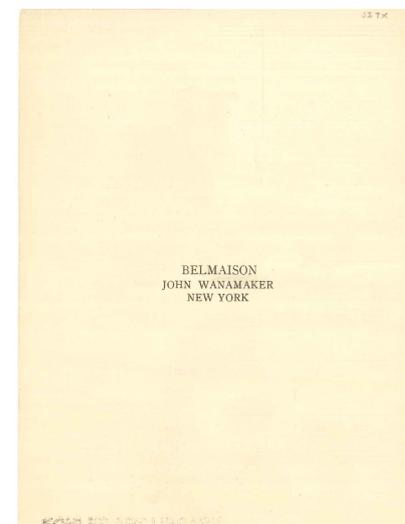
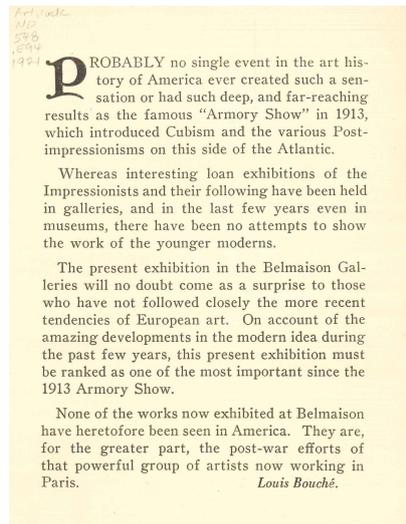
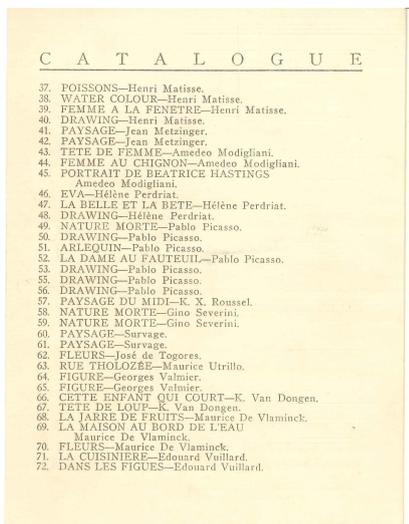
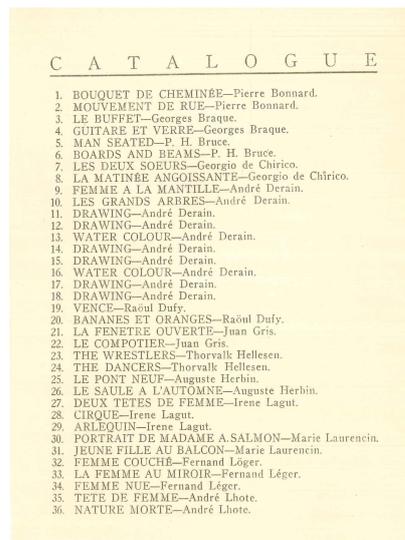
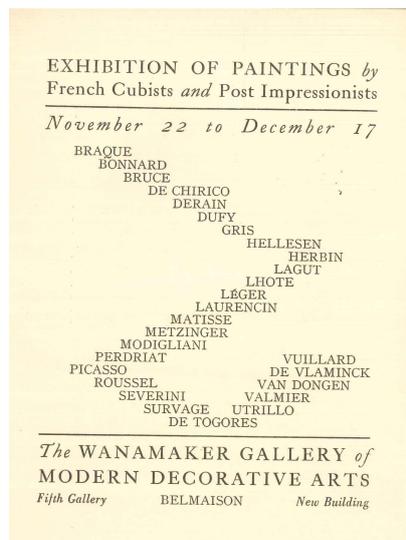
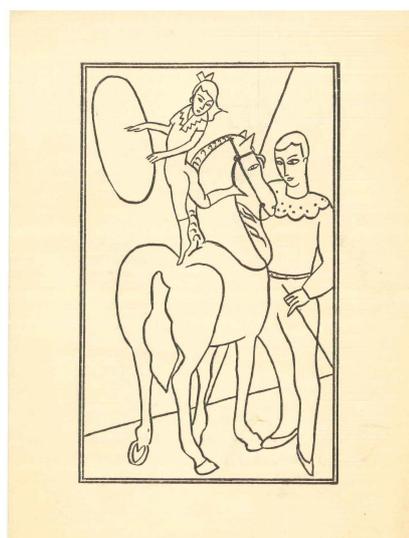
è stato foderato e ha cambiato telaio in America probabilmente negli anni '50, quando usava consolidare i quadri in modo così invasivo, e in quella occasione ha perso la scritta originale col titolo (che è stato trascritto sul nuovo telaio) e anche l'etichetta.

nel 1959, quando fu rilasciata l'intervista di cui si è detto prima, e Bouché non si sarebbe certo fatto scappare l'occasione di menzionarlo come fornitore di una delle opere esposte. Infine, una breve ricerca sui titoli in catalogo rivela che Paul Guillaume aveva prestato anche altre opere (fig. 3). Di André Derain, uno dei pittori a cui Guillaume era più legato, era infatti esposto col n. 10 *Les grands arbres* (fig. 4), un celebre quadro del 1912, di 100 x 85 cm, che ancora oggi reca l'etichetta della sua Galleria. Rientrato a Parigi dopo la mostra, il dipinto fu venduto nel 1924 a un collezionista tedesco¹⁸. Sempre da Paul Guillaume venivano quasi sicuramente anche due delle tre opere

di Modigliani esposte: *Portrait de Beatrice Hastings* e *Femme au chignon* (fig. 5)¹⁹.

È quindi da escludere in modo assoluto che *La matinée angossante* facesse parte delle opere lasciate in studio. Come è da escludere che Bouché abbia fatto degli acquisti: quel che fu venduto restò in America e il resto tornò indietro, come dimostrano i primi risultati di un'indagine in corso sulle opere in mostra. Alla frase beffarda che conclude l'argomentazione dell'autore ("L'unico passo non ancora dimostrabile è l'acquisto presso Breton") va dunque risposto che la ricostruzione dei fatti da lui proposta non è solo "non documentabile" ma

3

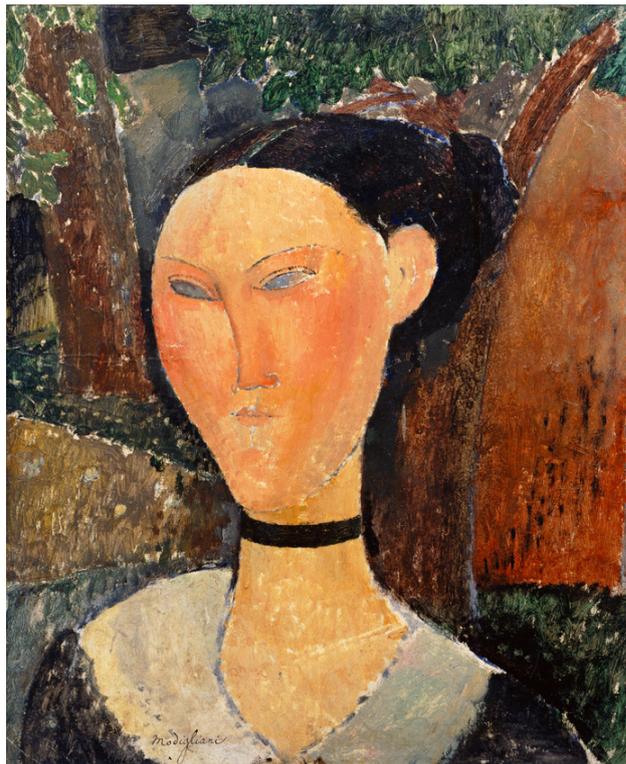


3. Catalogo della mostra nei Grandi Magazzini Wanamaker, New York, 22 novembre-17 dicembre 1921

18. Kunsthaus Lempertz, Asta 30.II.2012, lotto 207. Illustrato con passaggi di proprietà e indicazione del documento di vendita del 1924.

19. Di Modigliani erano esposti tre quadri: 43. *Tête de femme* (non identificabile in assoluto); 44. *Femme au chignon*; 45. *Portrait de Beatrice Hastings*. Tutti i ritratti della Hastings non appartenenti a privati (come quelli di Netter ad esempio) erano proprietà di Paul Guillaume, che era stato il mercante di Modigliani nel periodo del suo rapporto con la scrittrice inglese (estate 1914-gennaio 1916),

ritengo quindi sicuro che quello esposto da Wanamaker sia stato prestato dalla Galerie Paul Guillaume, anche se non è precisabile quale fosse: l'altro gallerista di Modigliani, Léopold Zborowski possedeva infatti solo opere dal 1917 in avanti. *Femme au chignon* va probabilmente identificato con il dipinto del 1915 di cui non si conosce il titolo originale e che è in genere indicato come *Le liseré noir* (Pfannstiel 1929) o *Femme au ruban de velours* e che rappresenta una testa di donna con un vistoso chignon di capelli scuri (oggi al Musée de l'Orangerie, Collection Jean Walter-Paul Guillaume. Inventario RF 1960-45).

4. A. Derain, *Les grands arbres*, 19125. A. Modigliani, *Femme au chignon/Femme au ruban de velours*, 1915 circa, Parigi, Musée de l'Orangerie, Collection Jean Walter-Paul Guillaume

assolutamente inventata e falsa, come risulta dalle recensioni e dall'esame del catalogo: le due opere di de Chirico furono prestate da Paul Guillaume, che era in contatto con Bouché anche per le opere di Derain²⁰ e di Modigliani e che fu uno dei principali fornitori della mostra.

Se anche non avessimo la certezza della provenienza del quadro, le caluniose ipotesi prospettate nel saggio, che si può benevolmente definire un bell'esempio di quella "storiografia creativa"²¹ in cui l'autore si è già distinto più volte, sono smentite dall'epistolario tra Éluard e Paulhan e dal fatto che Breton fu in quel periodo assente da Parigi, e quindi nella totale impossibilità di fare ciò di cui viene accusato.

Dobbiamo partire da una constatazione: uno dei principali cardini della fantasiosa ricostruzione proposta dall'autore consiste nel fatto che il legame di amicizia tra Breton e Paulhan avrebbe permesso a quest'ultimo di tradire il compito affidatogli da de Chirico per il tramite di Ungaretti. Non è così, intanto perché si può facilmente dimostrare che Paulhan, che pure aveva in-

teresse ad acquistare lui stesso alcune di quelle opere, si comportò sostanzialmente in modo corretto, ma soprattutto perché Paulhan non si può definire "amico" di Breton in senso stretto: i suoi veri e forti legami non erano con Breton ma con Éluard e Ungaretti. Lo afferma lo stesso Breton nelle sue conversazioni con André Parinaud andate in onda nel 1952 alla radio francese, pubblicate da Gallimard nello stesso anno e raccolte poi in traduzione italiana (due volumi) col titolo *Storia del Surrealismo*²². A p. 53 del volume 1, interrogato sugli orientamenti della rivista "Littérature" nel periodo 1920-21, Breton chiarisce che in quegli anni il gruppo direttivo della rivista (lui, Soupault e Aragon) non fu più ridotto a dover contare – in senso intellettuale – solo sui propri mezzi: "abbiamo incontrato Paul Éluard e io sono entrato in corrispondenza con Tristan Tzara", e chiarisce:

Éluard, prima di essere amico nostro, è soprattutto amico di Jean Paulhan [...] e coltiverà sul piano poetico le sue dotte obiezioni. Quello che Paulhan dice e, più ancora,

20. L'altro olio di Derain, *Femme à la mantille*, n. 9, veniva da Kahnweiler che aveva da poco riaperto a Parigi come Galerie Simon (il quadro, di piccole dimensioni, è riprodotto con quel titolo e con quella provenienza nella monografia *Derain* con testo di Carlo Carrà edita da Valori Plastici proprio nel 1921), e probabilmente i diversi disegni e acquerelli prestati venivano in parte da Guillaume e in parte dalla Galerie Simon.

21. Il saggio in questione è un lavoro strutturato per confondere le idee al lettore e per trovare, nei meandri di una vicenda solo apparentemente complessa, cioè

la vendita delle opere rimaste nello studio di Parigi, la possibilità di inserire false ricostruzioni presentate come deduzioni logiche ed evidenti. Per fortuna, grazie agli epistolari pubblicati in questi anni, la storia è oggi molto chiara nel suo svolgimento cronologico e nella sua conclusione, e lascia qualche margine di dubbio solo riguardo alla precisa identificazione di alcune opere.

22. André Breton, *Storia del Surrealismo 1919-1945*, volumi 1-2, Schwarz editore, Milano 1960.

quello che sottintende, gli *arrière-pensées* che egli sottolinea in modo così eccellente, tutto questo era allora molto vicino a noi. La sua estrema misura, il carattere felpato dei suoi interventi, la singolare acutezza del suo angolo di visuale sulle cose richiamavano la mia attenzione come quella di Éluard.

Se, dopo aver ricevuto la lettera di Ungaretti, Paulhan non si mise subito in contatto con Breton, che pure era tra le persone indicate dallo stesso Ungaretti come possibili destinatarie di quell'offerta, non è perché Paulhan sapeva che in quei giorni Breton era malato, con febbre alta e una forte infezione polmonare²³, ma soprattutto perché si sentiva più a suo agio con Éluard. Di questo primo scambio, come d'altronde anche dei successivi, ci è rimasta solo la risposta di Paul, datata 8 settembre (giovedì):

Mio caro Jean,
sembra che tu viva su una leggenda. Scrivimi e troverò sicuramente il modo di venire a trovarti.
Tzara è in Austria. Lo raggiungo tra 15 giorni.
[...]
Puoi darmi l'indirizzo di Giuseppe Ungaretti?
A presto.
Rido perché sono felice²⁴.

L'interpretazione è semplice, e ben chiarita dalle lettere successive: la "leggenda" sono i quadri e le altre cose di de Chirico (il gesso di Arianna, più di sessanta disegni e i manoscritti) da poco trasferiti nell'appartamento di Paulhan. La richiesta dell'indirizzo di Ungaretti è chiarificatrice: Paul voleva scrivergli direttamente per avere maggiori informazioni. Cosa che avvenne più tardi, dopo che ebbe parlato con Breton, e spiega la frase di de Chirico nella lettera di risposta a Breton del 5 dicembre: "Credevo che ci fossero 3 o 4 persone che volevano acquistare quelle tele...". È infatti evidente che Ungaretti informò de Chirico dell'interesse di Éluard, che gli aveva scritto di aver parlato con Breton, e anche di Paulhan.

Nella seconda settimana di settembre, Breton, appena rimesso in salute, entrò in giorni spasmodici di preparativi per il ma-

trimonio con Simone Kahn e per l'arrivo dei facoltosi suoceri dalla Bretagna: il 14 vi fu il ricevimento prenuziale in un locale di Parigi, il 15 la celebrazione del matrimonio al Municipio del XVII° arrondissement e il 16 la partenza degli sposi per il viaggio di nozze, meta Tarrenz in Tirolo dove li attendevano Tristan Tzara, Hans Arp e Max Ernst. Viste le circostanze, è più che naturale che i rapporti continuassero tramite Éluard, che avrebbe a sua volta informato Breton.

Martedì 20 settembre, quando André e Simone Breton arrivano a Tarrenz, Éluard invia una seconda lettera a Paulhan per scusarsi di non essere riuscito ad andare da lui il martedì precedente (13 settembre) comunicandogli che sarebbe ritornato a Parigi venerdì 23 e che sarebbe andato a trovarlo con Gala all'inizio della settimana successiva cioè il 26 o il 27 perché era molto curioso di conoscere "questa leggenda":

Mio caro Jean,
martedì non son potuto venire a trovarti. Parto alla fine del mese per Tarrenz, in Austria, per raggiungere Tzara, Breton (che è sposato)²⁵ Ernst e Arp.
Torno a Parigi venerdì prossimo [23 settembre]. Verremo sicuramente a trovarti all'inizio della prossima settimana [26-27 settembre].
Sì, sarei curioso come te di conoscere questa leggenda. Ti mando una poesia che non mi piace. Ma tu m'impedisci così bene di capire quello che puoi fare²⁶.

L'ultima frase si riferisce forse al fatto che nelle sue lettere Paulhan teneva ben nascoste le sue possibilità di mediatore con Ungaretti e de Chirico riguardo al prezzo. Anche l'accenno alla curiosità di Paulhan si può spiegare col fatto che, avendo a disposizione le opere da poco più di un mese - alcune molto grandi e probabilmente protette e imballate - non aveva ancora avuto modo di vederle bene e con calma.

In base a questa lettera dobbiamo concludere che Éluard e Gala si recarono a casa di Paulhan a vedere i quadri tra il 26 e il 28 di settembre perché subito dopo partirono per raggiungere i coniugi Breton a Tarrenz dove arrivarono il 30. Fu quindi in quei giorni di vacanza in Tirolo che Breton fu informato da Éluard delle opere di de Chirico che Paulhan era incaricato di vendere.

23. Marc Polizzotti, *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, Bloomsbury Publishing, London 1995, p. 160.

24. Odile Felgine, Claude-Pierre Pérez, *Paul Éluard et Jean Paulhan. Correspondance, 1919-1944*, Éditions Claire Paulhan, Paris 2003, p. 101: "Mon cher Jean, / il paraît que tu vis sur une légende. Écris-moi et je trouve/rai bien le moyen d'aller te voir. Tzara est en Autriche. Je le rejoins dans 15 jours. [...] / Peux-tu me donner l'adresse de Giuseppe Ungaretti ? / A bientôt. / Je ris parce que je suis heureux".

25. Questa informazione conferma che i legami tra Paulhan e Breton non erano

così stretti e intimi come pretende l'autore del saggio.

26. O. Felgine, C.-P. Pérez, *Paul Éluard et Jean Paulhan*, cit., pp. 101-102: "Mon cher Jean, / Je n'ai pas pu aller te voir mardi, Je pars à las fin du mois / pour Tarrenz, en Autriche, rejoindre Tzara, Breton (qui est / marié) Ernst et Arp. / Je reviens à Paris vendredi prochain. Nous irons te voir / surement au début de la semaine prochaine. / Oui, je serais aussi curieux que toi de connaître cette légende. / Je t'envoie un poème que je n'aime pas. Mais tu me laisses / si bien dans l'ignorance de ce que tu peux faire".

Pochi giorni dopo l'arrivo della coppia, i quattro amici – André e Simone, Paul e Gala – partono per Vienna, dove Breton incontrerà Freud il giorno 10 ottobre, scrivendo poi il famoso resoconto della visita allo psicanalista, che comparirà su “*Littérature*” del 1 marzo 1922 col titolo *Intervista al Professor Freud a Vienna*.

La terza lettera di Paul Éluard a Jean Paulhan²⁷ non è datata, ma possiamo collocarla nella seconda metà di ottobre e sicuramente prima del 4 novembre, giorno in cui Paul e Gala arrivarono a Colonia da Max Ernst. La busta reca l'indirizzo della NRF a Parigi, ma si capisce che Paul è al corrente che l'amico si trova nel midi tra Saint Raphaël e l'arcipelago delle Hyères (viaggio che Paulhan fece nella seconda metà di ottobre). Ne riportiamo i passi che interessano la nostra vicenda:

A Vienna abbiamo litigato con A.B. e con la sua giovane moglie. [...] Noi torniamo l'8 o il 10 di novembre. Ho scritto a Ungaretti. [...] La vita qui è molto piacevole e molto facile. Spendiamo in due [solo] 10 franchi al giorno.

Che peccato St. Raphaël, per noi, quelle vacanze che speravamo di passare insieme. Non essere triste né arrabbiato. Scrivimi a Parigi. [...]

E tu? Che cosa fai?

[...]

Se sapessi come siamo contenti del grande Corici²⁸ che tu mi prometti. Qui ci sono delle madonne [dipinte] su vetro e delle scene con personaggi pieni di fede, degli scoiattoli e dei brutti tirolesi con facce sorprendenti.

Saremmo ritornati passando dall'Italia se non avessimo preferito andare a trovare Max Ernst a Colonia.

Secondo Marc Polizzotti, i Breton rientrarono a Parigi, direttamente da Vienna, il 15 o 16 ottobre. Gli Éluard invece decisero di andare con calma da Vienna a Colonia, a trovare Max Ernst, dove arrivarono il 4 di novembre. Tomarono quindi in Tirolo e poi da Innsbruck si recarono a Monaco dove presero un treno per Colonia. Pensavano di rientrare a Parigi l'8 o il 10 di novembre, invece tomarono il 12, come Paul conferma in una lettera successiva. Quando questa lettera fu scritta, Paulhan era in vacanza nel midi fino alla fine di ottobre, pertanto Breton, tornato a Parigi, non poté neanche vedere i quadri e dovette aspettare il ritorno di Paulhan a fine ottobre e forse anche quello di Éluard. Ma da queste poche righe apprendiamo altre due cose: la pri-

ma è che Paulhan aveva già, nella sua testa, diviso i quadri assegnando i tre più grandi uno per ciascuno, tanto che Paul già si compiace del grande “Chirico / Corici” che gli è stato promesso; la seconda è che Éluard aveva scritto a Ungaretti mentre si trovava in Austria, e quindi doveva averlo informato non solo del suo interesse, ma anche di quello dei suoi amici, e questo spiega perché de Chirico sapesse che gli acquirenti erano più di uno. Il bisogno e la capacità adulatoria di Breton lo convinsero poi a cedere tutto per una cifra veramente bassissima.

A questo punto, spiegare come la faccenda si chiuse diventa semplicissimo. Breton vide i quadri all'inizio di novembre, come minimo dopo il ritorno in città di Paulhan, ma molto più probabilmente dopo il ritorno di Paul e Gala da Colonia. I tre si accordarono su come dividerli e decisero di affidare a Breton il compito di presentarsi a de Chirico come unico acquirente e suo entusiasta ammiratore. Incarico che Breton espletò scrivendo una lettera all'artista a Roma nella seconda metà o verso la fine di novembre. Quello che non vale neppure la pena di dire è che tutta la montatura accusatoria e polemica caparbiamente costruita contro ogni logica e buon senso fin dalla monografia del 2019 è priva di ogni fondamento perché si scontra con dati di fatto non contestabili.

Se l'autore dell'incauto saggio avesse preso in considerazione e studiato questi documenti, dato che erano già citati e parzialmente trascritti da Ensabella, si sarebbe dovuto chiedere per quale motivo Breton entrò nell'affare solo a novembre inoltrato e perché Paulhan tenne i contatti solo con Éluard. Invece non se lo è chiesto. Non volendo pensare che un serio storico dell'arte possa volutamente ignorare dei documenti così importanti e chiari solo perché dimostrano l'impossibilità della ricostruzione “storica” che più gli conviene, dobbiamo imputare il tutto a semplice ignoranza.

I quadri rimasti in studio e La divisione delle opere tra Paulhan, Éluard e Breton

Una particolarità del lavoro che abbiamo appena esaminato è quella di dare giudizi con estrema sicurezza su fatti e argomenti specifici senza averli prima esaminati.

A parte i giudizi sul rifacimento parziale o pressoché totale di numerosi dipinti, espressi senza aver mai fatto eseguire le principali rilevazioni in base alle quali si possono di solito avanzare ipotesi del genere (falso colore, rx, riflettografia a infrarossi), è curioso come l'autore possa scrivere con estrema sicurezza che

27. Ivi, pp. 102-106.

28. Gioco di parole basato su un'inversione di suoni: “Chirico” suona *Sci-ri-cò* e

all'inverso suonerebbe *Co-ri-sci*, che il poeta semplifica in *Corici* che ha quasi lo stesso suono.

i quadri lasciati nello studio erano pochi e che erano per lo più non finiti o addirittura appena abbozzati, e soprattutto che possa fare di quest'ultima affermazione il postulato a priori per avanzare l'assurda accusa a Breton di averli fatti terminare da falsari. Noi, che i risultati di queste indagini – comprese quelle integrate sul dipinto *Il Ritornante*, 1918, e tranne quelle su *La matinée angloisante*, disposte solo in questa occasione – le conosciamo da anni, sia per averle fatte fare noi stessi, sia per averle avute dai conservatori responsabili della Menil Collection di Houston o da chi le ha eseguite per altri enti o musei, possiamo, in piena coscienza e confortati dai pareri di autorevoli esperti, dire che le affermazioni contenute nell'articolo in questione sono, sotto il profilo tecnico, completamente prive di fondamento.

Lo stesso appunto per aver dato come certa una conclusione senza aver prima studiato l'argomento, si può muovere all'autore per quanto riguarda il numero e l'identificazione dei dipinti²⁹. Non serve infatti avere una sfera di cristallo per stabilire con un buon grado di certezza quali furono le opere che Paulhan e Éluard decisero di dividersi con Breton convincendolo a presentarsi a de Chirico come unico acquirente. È sufficiente aver ricostruito, nei limiti del possibile, la storia delle ottanta opere che de Chirico dipinse a Parigi tra la fine dell'estate del 1911 e la fine di maggio del 1915³⁰, e poi andare per esclusione.

Prima di arrivare all'elenco delle opere si deve tuttavia mettere in rilievo che una corretta ricostruzione dei fatti, basata non solo sulla risposta di de Chirico a Breton ma anche sul carteggio Eluard-Paulhan, porta ad escludere che il *dominus* di questa trattativa sia stato Breton. Tutto sta infatti ad indicare il contrario: chi prese in mano il negoziato fu Paulhan, dosando abilmente le informazioni a Éluard sulla "leggenda" di cui era depositario, e ideando la divisione in tre parti dal momento che i quadri più grandi erano tre (circa 180 x 140 cm ciascuno). Quando finalmente, dopo il 12 novembre, i tre amici si incontrarono a Parigi davanti a tutto il materiale, stabilirono

nei dettagli a chi andava ogni opera, e probabilmente anche quali opere sarebbero state vendute senza entrare nella divisione. Resta infine da capire chi suggerì di proporre la metà del prezzo richiesto e da stabilire il valore attuale della cifra che fu allora pagata (500 FF).

L'odierno potere d'acquisto di questa cifra è erroneamente calcolato dall'autore del saggio (p. 17) come corrispondente a poco più di 550 euro (nella precedente monografia del 2019, p. 517, nota 2, si parlava di 575 euro)³¹. Il valore era molto diverso e lo si capisce dal fatto che nella lettera del 5 dicembre l'artista scrive che con quei soldi (500 franchi) avrebbe potuto vivere e lavorare nel suo studio senza preoccupazioni per 40 giorni. Non si vive per quaranta giorni con 550 o 575 euro, anche senza calcolare le spese d'affitto dello studio e quelle dei colori e delle tele. Rapportato a un paniere di prezzi che va dal giornale quotidiano al pane e altri generi si può calcolare che 500 FF corrispondessero a un potere d'acquisto odierno di 6.000 / 8.000 euro, soprattutto se teniamo presente il basso costo della vita a Roma e il vantaggio del cambio che favoriva il Franco. E questo è già un passo fondamentale per parlare dell'intera questione in modo più realistico³². Infatti, dei tre amici, l'unico che si sarebbe potuto permettere senza pensieri l'intero acquisto da solo, anche a cifra piena, era Éluard, che tuttavia avrebbe dovuto ricorrere all'aiuto dei facoltosi genitori. Gli altri due amici vivevano di magre risorse da giovani intellettuali e quindi avevano appena la possibilità di coprire senza troppi pensieri le spese di un terzo. È quindi probabile che anche la proposta di affidare a Breton il compito di ottenere quel grande ribasso sia giunta da Paulhan: tra i tre, infatti, era Breton quello che, come direttore di una rivista letteraria e artistica d'avanguardia aveva le maggiori possibilità di raggiungere l'obiettivo.

Veniamo ora lista delle opere e alla loro suddivisione, tenendo presente che i dipinti non firmati vanno sicuramente inclusi nel novero di quelli lasciati in studio³³. Otto dipinti e una scul-

29. L'unico punto d'appoggio per l'autore è, in questo caso, la risposta data da Chirico alle domande postegli da Luisa Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milano, 1971, p. 87. Di fronte alla salita esponenziale dei prezzi della sua pittura degli anni '10, è comprensibile perché non abbia mai ammesso di essere stato lui a vendere quelle opere, inventandosi versioni sempre diverse su come quel fondamentale gruppo di quadri era venuto in possesso dei surrealisti. Entrare nei dettagli di quella vicenda l'avrebbe fatto apparire a dir poco uno sprovveduto: di qui la sua reticenza a rispondere a chi lo interrogava sul numero dei quadri lasciati in studio, e la sua insistenza nel dire che erano pochi: "mica tanti", "alcuni, non tanti".

30. Si veda in proposito: P. Baldacci, *Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico*, cit.

31. Lo stesso errore, dovuto alla consultazione di qualche tabella di concordanze trovata sul web, si trova nel saggio di A. Ensabella, *La Métaphysique abandonnée à Paris*, cit.

32. Alla stessa conclusione si arriva in base alla lettera (G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, cit., n. 313 p. 288) di de Chirico a Breton del 25 marzo 1922, nella quale

l'artista chiede di avere almeno la metà (500 FF) dell'importo della vendita a Doucet del dipinto *Il Ritornante*, 1918, per potersi pagare il viaggio e il soggiorno a Parigi che aveva in mente di fare, ed è evidente che, soprattutto allora, un viaggio e un soggiorno del genere costavano molto più di 575 euro di oggi.

33. La firma era, per il mercato, un requisito fondamentale dell'opera e veniva in genere apposta dall'artista prima di consegnarla. Le opere non ancora firmate potevano non essere del tutto terminate o mancare di qualche rifinitura. Nel 1916 Paul Guillaume fece fotografare una serie di opere di de Chirico del suo magazzino, una delle quali – *Le duo (Les mannequins à la tour rose)*, 1915 – non era firmata. Il quadro, oggi di proprietà del MoMA di New York, fu firmato successivamente, ma non da de Chirico. La firma, che abbiamo recentemente fatto periziare, fu probabilmente messa da Paul Guillaume, che prelevò il quadro nel settembre del 1915 dalle opere lasciate in studio (vedi nota 6). Va anche aggiunto che a un'osservazione anche superficiale il dipinto appare molto "crudo" e non del tutto finito, in quanto manca di una velatura unificante a secco che caratterizza altre opere dello stesso periodo (fine 1914 e inizio 1915), come *Le tourment du poète* o *Le vaticinateur*.

tura in gesso risultano senza dubbio essere stati divisi. Nella lista che segue, sotto il nome dei tre protagonisti sono elencate le opere che sicuramente toccarono a loro in seguito alla spartizione (si tratta di otto dipinti a olio e una scultura in gesso):

Paulhan

- 1) Jean Paulhan ebbe diritto a un'opera in regalo come mediatore, e scelse *La statue silencieuse* 1913 (100 x 125 cm), CR, I, 2, 30. Il quadro rimase di sua proprietà fino al 1966, quindi fu venuto a Jan Krugier e nel 1967 alla Kunstsammlung NRW, Düsseldorf.
 - 2) Dei tre quadri più grandi toccò a lui *Piazza con Arianna*, 1913 (137 x 180 cm), CR, I, 2, 28, che rimase di sua proprietà fino al 1955, quando fu acquistato da Pierre Matisse. Dal 1995 il dipinto si trova per lascito testamentario al Metropolitan Museum of Art, New York.
 - 3) *L'angoisse du départ*, 1913 (85,1 x 69 cm), CR, I, 2, 41, dipinto non firmato, venduto da Jean Paulhan a Bernard Poissonnier in data ignota e da questi, nel 1939, all'Albri-ght-Knox Gallery of Art, Buffalo)
- *Arianna*, 1912, modello in gesso 17,5 x 36,8 x 15 cm. Rimasto in proprietà di Paulhan fino al 1967 circa. Poi Jan Krugier e oggi Musée d'Arte et d'Histoire, Genève (CH).
- I cosiddetti Manoscritti Paulhan e diversi disegni.

Éluard

- 4) Paul Éluard, ebbe il secondo dipinto grande, *La Gare Montparnasse*, 1914 (140 x 185 cm), CR, I, 3, 23, che rimase di sua proprietà fino alla fine del 1933 o inizio del '34, quando lo vendette a Pierre Loeb. Nel 1935 fu acquistato da Pierre Matisse, quindi passò a James Thrall Soby e infine al MoMA di New York.
 - 5) *L'arc des échelles noires*, 1914 (62 x 47,5 cm), CR, I, 3, 29. Venduto all'asta nel 1924 da Gala Éluard per pagare il viaggio in Indonesia, fu acquistato da Breton per 400 FF.
 - 6) *Composizione (coi piedi di gesso)* (detto anche *Portrait de l'artiste par lui-même*), 1914 (81,3 x 54 cm), CR, I, 3, 34. Appartenuto a Éluard fino al 1938, poi a Roland Penrose.
- La maggior parte dei Manoscritti e dei disegni (in parte rilegati nel taccuino Eluard – Picasso)

Breton

- 7) Il terzo quadro di grande formato, *L'énigme d'une joie* [vero titolo del dipinto finora conosciuto come *L'énigme d'une journée* I], 1914 (185 x 140 cm), CR, I, 3, 17, rimasto in proprietà di Breton fino al 1935 e poi venduto tramite Pierre Matisse a James Thrall Soby (dicembre 1935), oggi al MoMA di New York.
- 8) *Le printemps*, 1914 (35,5 x 27,2 cm), CR, I, 3, 25. Dipinto firmato solo sul retro. Secondo informazioni avute da André e Gil Tchernia, figli di Colette Jéramec, il dipinto sarebbe stato donato alla madre da André e Simone Breton nel 1924 in occasione del suo matrimonio con Roland Tual. Oggi in collezione privata.

A questo gruppo vanno molto probabilmente aggiunti i tre dipinti sotto elencati, arrivando così a 11 tele e una scultura in gesso:

- 9) *Composizione metafisica con freccia*, 1914 (61 x 50 cm), CR, I, 4, 07. Il dipinto apparteneva fin dai primi anni Venti a Louis Gautier-Vignal (1888-1982), poeta e scrittore amico di Marcel Proust e autore della NRF, allora diretta da Jacques Rivière³⁴ di cui Jean Paulhan era segretario. È pertanto molto probabile che il quadro sia stato acquisito da Gautier-Vignal tramite Jean Paulhan, insieme al disegno *L'énigme Cavourien[ne]*, 1912-13 (CR, I, 2, 38), che faceva parte delle carte rimaste nello studio.
- 10) *Les contrariétés du penseur*, 1915 (46,3 x 38,1 cm), CR, I, 4, 24. Fino al 1939 l'opera fu sotto il controllo di Breton che la fece comprare a Gordon Onslow Ford. Venduto nel 1951 al San Francisco Museum of Modern Art. Unico dipinto del gruppo che, per quanto firmato e datato, sembra avere parti ancora appena abbozzate.
- 11) *Composizione con due teste di manichino*, 1915 (70 x 54 cm), CR, I, 4, 27. Prima della Seconda guerra mondiale apparteneva alla sorella di Pierre Naville, stretto collaboratore di Breton. È quindi molto probabile che il dipinto facesse parte del gruppo toccato a Breton.

I seguenti tre quadri, che porterebbero a 14 il numero dei dipinti, non risultano essere mai appartenuti a Paul Guillaume.

34. Si veda il catalogo d'asta Sotheby's, *Livres Et Manuscrits*, Paris, 21 November 2018, Lotto 118: (#118) PROUST, BELLE CORRESPONDANCE AMICALE À LOUIS GAUTIER-VIGNAL, 1914-1921, 14 LETTRES, 46 P. (le ultime lettere,

del gennaio 1921, riguardano le raccomandazioni di Proust a Rivière per la pubblicazione di una raccolta poetica di Gautier-Vignal).

Potrebbero essere opere rimaste nello studio e messe in vendita quasi subito per rientrare del denaro speso:

- *La tour rose*, 1913 (73,5 x 100,5 cm), CR, I, 2, 34, oggi al Guggenheim di Venezia. Non ci sono notizie del quadro, salvo che in una data imprecisata anteriore al 1936 apparteneva a Emmanuel Van Leer della Galerie Bonaparte.

- *La mélancolie d'un après-midi*, 1913 (56,7 x 46,5 cm), CR, I, 3, 01. Il dipinto, oggi al Centre Pompidou MNAM, appartenne attorno alla metà degli anni Venti a Jeanne Bucher, gallerista in stretti rapporti con Max Ernst e la cerchia surrealista. Passato poi alla Galerie Pierre fu infine rilevato da Paul Éluard che potrebbe esserne stato il primo proprietario.

- *Le temple fatal*, 1914 (33,3 x 41 cm), CR, I, 3, 26, oggi al Philadelphia Museum of Art, acquistato nel 1927 nell'ambiente surrealista di Parigi da Albert Gallatin.

Per concludere: anche considerando prudenzialmente solo le prime due ipotesi più sicure (otto o undici dipinti, più la scultura, i numerosissimi disegni e i manoscritti), le opere che de Chirico lasciò nello studio erano come minimo il 10% della sua intera produzione degli anni di Parigi (80 dipinti), e comprendevano alcune delle sue opere più grandi e oggi più famose. Nessuno dei quadri indicati, nemmeno il n. 10, può considerarsi opera appena allo stato di abbozzo³⁵. Naturalmente, col progredire delle ricerche, si arriverà a una maggiore sicurezza per quanto riguarda la lista completa delle opere, ma fin da ora non solo si possono smentire tutte le fantasiose ipotesi dell'au-

tore del saggio ma possiamo capire anche un altro aspetto della vicenda. Non sembra infatti che in questa spartizione Breton abbia fatto la parte del leone e i più avvantaggiati furono sicuramente Paulhan e Éluard.

Nota

Pochi giorni dopo l'uscita dell'articolo sulla rivista "Metafisica" abbiamo disposto, per incarico della proprietà del dipinto, tutte le analisi diagnostiche che i consulenti tecnici dell'Archivio dell'Arte Metafisica, Prof. Barbara Ferriani e Prof. Mattia Patti, hanno ritenuto necessarie per verificare quanto affermato dall'autore. Le analisi sono state affidate allo studio Thierry Radelet di Torino e interpretate dai consulenti stessi e dall'autore di questa Nota. Esse dimostrano la totale inconsistenza dell'ipotesi di una doppia redazione del quadro, che si presenta invece come opera conclusa in breve giro di giorni con successive e coerenti varianti in corso d'opera.

*L'autenticità della firma risulta lampante dalla corposa perizia affidata al dottor Alberto Magni dell'Accademia Grafologica Crotti, che ha nello stesso tempo accertato la non attribuibilità a de Chirico della firma apposta sul dipinto *Le duo / Les mannequins à la tour rose*, prelevato da Paul Guillaume nel settembre del 1915, ancora non firmato, dallo studio parigino dell'artista.*

La perizia grafologica, le analisi diagnostiche, così come l'interpretazione della riflettografia rx, che permette di seguire tutte le fasi della creazione del quadro, sono consultabili on line sul sito www.archivioartemetafisica.org nella rubrica Indagini diagnostiche.

35. Altri due dipinti vanno presi in considerazione in quanto potrebbero far parte del gruppo, portando così il numero totale a sedici (CR, I, 4, 02, *Nature morte - Torino 1888*, 1914, e CR, I, 4, 13, *L'ennemie du poète*, 1914). Il primo apparteneva negli anni '30 a René Gaffé e fu prestato alla mostra del MoMA *Fantastic Art, Dada, Surrealism* nell'autunno del 1936, il secondo è una prima versione di *Le tourment du poète* (CR, I, 4, 14), intitolata sul retro ma non firmata e parzialmente

incompiuta (nel senso che manca la velatura a secco finale, vedi nota 33). Fu comprato in data sconosciuta da Jean Cocteau che lo tenne fino alla morte. La mancanza di firma e la mancanza di finitura dell'opera fanno propendere a considerarlo tra quelli lasciati in studio e probabilmente a Cocteau, che non era amato dai surrealisti bretoniani, lo ebbe a un prezzo conveniente per via dei suoi rapporti letterari con Paulhan e la NRF.

Savinio contro la Francia. Note in margine ai reportages su “Omnibus” e all’ultimo soggiorno parigino di Savinio nel dicembre 1937

L’ambiguo e variabile rapporto tra Alberto Savinio e la cosiddetta ‘sorella latina’ è stato oggetto della giornata di studi intitolata *Souvenirs. Alberto Savinio e la Francia* tenutasi il 2 dicembre 2022 alla Maison de l’Italie, Cité Internationale Universitaire de Paris. La pubblicazione degli *Atti* di quella giornata, ricca di interventi e comunicazioni estremamente interessanti, è attesa, a cura di Francesca Golia ed Eugenia Maria Rossi, per il prossimo numero di “Chroniques italiennes” (autunno 2025). La stessa E. M. Rossi pubblicherà a breve la densa e vastissima indagine su questo tema svolta nella sua tesi di dottorato discussa con Paola Italia.

Il tema conduttore di fondo di quel convegno, al quale partecipai con una breve relazione conclusiva, così come del lavoro monografico di E. M. Rossi è, ovviamente, la palese ambiguità di questo rapporto, che talvolta arriva a vette di contraddittorietà apparentemente inspiegabili, soprattutto se si considera che il più delle volte il Savinio *misogallo* convive, anche cronologicamente, con quello *filogallo*.

Approfittando di una segnalazione fattami da Nicoletta Car-

dano, che ringrazio di cuore, in occasione del precedente convegno *Savinio oggi* svoltosi a Brera in giugno dello stesso anno¹, vorrei portare con questo scritto un piccolo contributo al vastissimo dibattito in corso, attirando l’attenzione sulle poco note corrispondenze di Savinio da Parigi per il settimanale “Omnibus” di Longanesi tra l’inizio di dicembre del 1937 e metà febbraio del 1938², e sulle reazioni che provocarono allora negli ambienti antifascisti italiani in Francia, riprese nel 1944, dopo la liberazione di Roma, per contestare la rapida cooptazione del dioscuro minore nell’antifascismo militante. Di un suo ultimo viaggio a Parigi nel 1937³, Savinio parla due volte nei suoi scritti senza dare particolari, solo la data: nella Prefazione a *Tutta la vita* (“Un giorno del 1937, a Parigi, André Breton mi diede lettura ...”) e nel racconto *Figlia d’imperatore* (“Animo tornò per l’ultima volta a Parigi nel 1937 ...”)⁴. Le date di questo soggiorno, di cui non conosciamo la ragione precisa se non l’impegno per il nuovo periodico⁵, si possono desumere solo da quelle delle corrispondenze che apparirono sulla rivista tra l’11 dicembre 1937 e il 12 febbraio 1938. In base a

1. *Savinio oggi. Il percorso di un artista e intellettuale europeo nel “secolo breve”*, Atti del convegno internazionale di studi per i settant’anni dalla morte di Alberto Savinio (Pinacoteca di Brera, Milano 6-7 giugno 2022), a cura di Eugenia Maria Rossi, “Studi OnLine”, anno IX-X, nn. 18-19, 1 luglio 2022-30 giugno 2023.

2. Un primo esame di queste corrispondenze è stato svolto da Giovanni Turra, “*Viaggi in terza: Alberto Savinio corrispondente da Parigi per l’“Omnibus” di Leo Longanesi*”, in “Studi Novecenteschi”, volume 46, n. 97, gennaio-giugno 2019, pp. 11-30. In particolare, lo studio è focalizzato a individuare nell’argomentazione saviniana un’influenza del famoso falso di fine ‘800, *Protocolli dei Saggi di Sion*, la cui seconda edizione italiana, con prefazione di Julius Evola, risale proprio al 1937.

3. I precedenti soggiorni furono: fine febbraio 1911-fine maggio 1915; 23 giugno 1924-fine luglio 1924; luglio 1926-1933 (con un breve rientro in Italia nel 1932).

4. Alberto Savinio, *Tutta la vita* (1945), ora in Id., *Casa “la Vita” e altri racconti*, a cura

di Alessandro Tinterri e Paola Italia, Adelphi, Milano 1999, pp. 553 e seguenti. *Figlia d’imperatore* è il racconto di apertura di A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Piccola Biblioteca Adelphi (147), Milano 1984 (prima edizione Bompiani, Milano 1942).

5. Il primo numero di “Omnibus”, rivista settimanale in rotocalco tecnicamente e graficamente innovativa, copriva la settimana del 28 marzo-3 aprile 1937. Fu sospeso dal regime in seguito al numero del 23-29 gennaio 1929. Gli articoli di politica interna ed estera erano tenuti a seguire le direttive del Ministero della Cultura Popolare. Savinio era il titolare della critica teatrale e non si può escludere – ma si tratta, per ora, di un’opinione del tutto personale – che queste anomale corrispondenze “antifrancesi” da Parigi servissero a Longanesi, fascista del tutto atipico, per rabbonire il regime ritagliandosi una maggiore indipendenza sul piano della cronaca culturale e di costume.

queste date⁶ e calcolando qualche giorno per ambientarsi e per decidere chi e cosa vedere, dovremmo dire che Savinio si fermò nella Ville Lumière poco più di due mesi, dalla fine di novembre all'inizio di febbraio, ma come vedremo più avanti è certo che la permanenza in Francia durò solo fino a Natale del 1937 e che le corrispondenze da Parigi, tranne le prime tre recensioni teatrali, furono scritte a Roma.

Per collocare correttamente nel complesso *animus* saviniano di quegli anni gli scritti “parigini” pubblicati sul settimanale di Longanesi dobbiamo tener presenti una serie di fatti e circostanze, sia personali sia della storia europea di quei mesi. Poco prima della sua partenza, domenica 21 novembre, era uscita sul “Meridiano di Roma” del 28⁷, la famosa e ambigua lettera con cui Alberto rispondeva ad Anton Giulio Bragaglia, che nel contesto di un’assurda ripartizione razziale dei movimenti artistici moderni aveva indicato Giorgio de Chirico come ebreo. Appena sceso a Parigi, Savinio aveva preso contatto con André Breton, capo riconosciuto di un movimento surrealista dilaniato da scismi politici ma apertamente collocato su posizioni di estrema sinistra, trozkiste e internazionaliste come quella di Breton, o di stalinismo ortodosso come quelle di Aragon e di Éluard. Breton, com’è noto, gli aveva letto durante quell’incontro il capitolo della *Anthologie de l’humour noir* a lui intitolato, nel quale Alberto e Giorgio de Chirico erano posti all’origine del Surrealismo. In Spagna infuriava la guerra civile, con l’aperto coinvolgimento della Germania nazista e dell’Italia fascista a favore del generale Franco. In Francia, proprio in quei mesi, il fronte popolare delle sinistre, al governo dalle elezioni del maggio 1936, stava esalando gli ultimi respiri e in aprile avrebbe lasciato il passo a un gabinetto Daladier orientato verso il centro e illuso di poter frenare mediante continue concessioni l’espansionismo nazista. Da Parigi, come ora vedremo, Savinio inviò a “Omnibus” tre recensioni teatrali per gli ultimi tre numeri del 1937 e nel contempo elaborò il materiale per sei impegnativi e lunghi articoli, politicamente più caratterizzati, che furono scritti a Roma e pubblicati come corrispondenze dalla Francia

tra l’inizio di gennaio e il 12 febbraio del 1938 con il preciso intento di porre nella peggior luce possibile il paese nel quale dal 1922, e soprattutto dall’inizio del ’25, avevano trovato riparo tutti gli antifascisti che non si trovavano già nelle patrie galere. L’effetto di questa propaganda antifrancese fu tale da suscitare la reazione del quindicinale in lingua francese “Fascisme et Italie” allegato al numero del 4 febbraio 1938 di “Giustizia e Libertà”, il giornale degli esuli antifascisti fondato da Carlo Rosselli. Alla fine di maggio del 1938, qualche mese dopo l’uscita dell’ultimo di questi scritti violentemente antifrancesi, Alberto avrebbe iniziato il sempre più stretto e duraturo⁸ rapporto di amicizia e collaborazione – tutto sul piano intellettuale e letterario – col giovane Henri Parisot, tramite il quale avrebbe anche ripreso contatto con lo “stalinista” Paul Éluard professandogli amicizia e ammirazione⁹. In quei mesi a cavallo tra il ’37 e il ’38 si consumavano in Europa tragedie sociali, umane e politiche, che avrebbero scavato profondi solchi tra persone già militanti negli stessi gruppi intellettuali e artistici, eppure Savinio sembrava procedere senza apparenti problemi tenendo costantemente i piedi in due staffe. A questo fatto dobbiamo trovare una spiegazione psicologicamente e intellettualmente plausibile, che non si riduca a una mera squalifica morale della persona, che non sembra facilmente applicabile a un uomo come Savinio.

Partiamo dalla questione ebraica. Anzitutto va detto che per trovare nel mondo intellettuale italiano, ma anche europeo, dei primi decenni del ’900 la consapevolezza, raggiunta già nel secolo decimonono, dell’inconsistenza scientifica e storica del concetto di razza, è necessario rimanere in ambienti molto specialistici. Per limitarsi al solo campo artistico, era infatti molto frequente e non destava alcun rigetto in quegli anni di forte nazionalismo sentir parlare, anche senza particolari connotazioni politiche, di “razza italiana” dando per scontate certe sue caratteristiche, che erano invece elementi culturali comuni e spesso molto variabili.

Il problema della razza in senso biologico si pose all’interno

6. Il periodico settimanale appariva in edicola il sabato, sette giorni prima della data iscritta, quindi il pezzo apparso con la data di sabato 11 dicembre doveva essere giunto in redazione per essere impaginato e stampato qualche giorno prima di sabato 4 dicembre. Probabilmente Savinio era a Parigi dal 29 o 30 novembre.

7. Anche in questo caso il periodico, essendo settimanale, era uscito domenica 21 novembre con la data del 28. Il “Meridiano di Roma” (1936-1943), fondato nel 1936 da Pietro Maria Bardi, con un comitato culturale che comprendeva, oltre ad Anton Giulio Bragaglia, anche Curzio Malaparte, Nello Quilici e Giacomo Debenedetti, era un periodico d’attualità e critica letteraria e artistica intrinseco al regime che annoverava collaboratori di altissimo livello, alcuni dei quali – come per esempio Debenedetti – erano notoriamente ebrei. Il “Meridiano”, come “Omnibus”, è un perfetto esempio di come la società italiana, anche ai più alti

livelli culturali, si fosse integrata al regime in modo tale da inglobare molte forme di dissenso e di “fronda” che si sviluppavano con una dialettica interna senza costituire un’alternativa politica. Questo soprattutto perché la cultura del paese, anche quella di matrice liberale e socialista, era imbevuta di un nazionalismo che impedì a lungo, salvo casi molto limitati e brutalmente repressi, la formazione e la diffusione di veri anticorpi contro la dittatura e la soppressione della libertà.

8. *Un’amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio (1938-1952)*, a cura di Giuditta Isotti Rosowsky, Sellerio editore, Palermo 1999. Il rapporto epistolare con Parisot dura con brevi interruzioni per tutto il periodo della guerra e fino alla morte di Alberto nel 1952. Sempre senza che tra i due si scambiasse una parola sulle drammatiche circostanze esterne di quegli anni.

9. Ivi, p. 131 e p. 143.

del fascismo a partire dal 1936 in relazione alle conquiste coloniali, per evitare, attraverso unioni matrimoniali, un meticcio che si riteneva avrebbe “indebolito” il popolo conquistatore. In brevissimo tempo, e per il deciso impulso dato da Mussolini, la “difesa della razza” si saldò con le formulazioni strettamente biologiche e scientificamente aberranti del nazismo e con l’antisemitismo culturale di intellettuali e artisti come Julius Evola o Ezra Pound. Per questi ultimi, in espressioni diverse ma sostanzialmente affini, l’ebraismo era il principale fattore culturale di una “modernità” che disgregava la spiritualità arcaica e le culture tradizionali attraverso modelli culturali e socioeconomici corruttivi e devianti. La purezza e la forza che secondo Evola erano rappresentate dall’organizzazione gerarchica ariana delle caste, corrispondevano in qualche modo alla genuinità arcaica che Pound ravvisava nel ruralismo fascista e di certe comunità americane. Ambedue si saldavano in questo con l’avversità vetero socialista al capitale, alla finanza e alla speculazione, considerati solo elementi socialmente corruttivi invece che possibili fattori di benessere e di progresso.

Una seconda premessa va fatta ponendoci una domanda. In che misura Giorgio e Alberto de Chirico erano al corrente delle componenti ebraiche presenti nella loro famiglia sia attraverso il ramo maschile dei *Kirico*¹⁰ di Ragusa, sia attraverso quello femminile corcirese dei Mabili y Boulligny¹¹? Per quanto non sia possibile dimostrarlo, ritengo che, almeno per quanto riguarda il ramo maschile, molti indizi dimostrino che ne erano al corrente. Ciò spiegherebbe, almeno in parte, sia il filosemitismo culturale e ideologico dichiarato da Alberto in *Hermaphrodito* e da Giorgio, con risvolti più sentimentali, in *Hebdomeros*, sia la rivendicata sintonia tra la pittura metafisica e l’austera e arida essenzialità dello spirito ebraico che lo stesso Savinio mette in risalto nelle ultime pagine della sua opera prima.

Queste ultime considerazioni, del tutto oggettive, rendono ancora più contraddittorio il comportamento di Savinio nell’imminenza e durante le leggi razziali. Certo, esso non si discostò da quello della quasi totalità degli intellettuali italiani. Ma vale la pena soffermarsi brevemente sulla ben nota

lettera di Savinio al “Meridiano di Roma” in risposta ad Anton Giulio Bragaglia e scritta anche per conto del fratello che si trovava in America.

Presentata in una finestra-sommario di prima pagina come *Contributo alla biografia di Giorgio de Chirico* di Alberto Savinio, la lettera è pubblicata a p. IV con una breve premessa nella quale si puntualizza che il giornale è lieto di dare spazio a questo “chiarimento”, in quanto “l’accusa” era stata pubblicata nell’interesse dello stesso “accusato”, per dargli l’opportunità di rendere pubblico il suo albero genealogico chiarendo la sua estraneità alla razza ebraica e quindi evitando le “fregature” connesse. Argomentazione purtroppo coerente con il basso livello della difesa del fratello e dell’intera famiglia impostata da Alberto partendo dal presupposto che essere definito “ebreo” costituisse una “diffamazione” di tale gravità da dover essere “curata in Tribunale”, e che di tale accusa si servissero alcuni squallidi individui per “fregare” il prossimo¹². Come nella stragrande maggioranza dei casi che conosciamo¹³, Alberto ignora o aggira il reale fondamento della discriminazione, che era di carattere genetico, e vi oppone le radicate tradizioni cattoliche della famiglia. “Ebrei non siamo – scrive –. Apparteniamo a famiglia di stretta osservanza cattolica, e che considerava il cattolicesimo nonché come religione, ma come forma di dignità umana [...]”, fino a citare a sostegno lo zio Gustavo de Chirico che “si vantava di non noverare ebrei tra le sue relazioni”. Quindi ricostruisce a modo suo gran parte delle vicende famigliari, adattandole alle necessità del momento e aggiungendo dettagli fantasiosi che non hanno mai trovato conferma, e che chiunque può verificare inventati, come la storia di quell’antenato arcivescovo sepolto nella cattedrale di Palermo “sotto lo stemma della sua e nostra famiglia”. Ma in tutte queste acrobazie, per quanto costruite con una sapienza retorica capace di incutere persino un certo timore, Alberto non riesce a mascherare il disagio, e alla fine rialza il capo in un estremo sobbalzo di dignità: “tanto mio fratello quanto io [...] preferiamo che le nostre qualità di razza siano dedotte dal carattere delle nostre opere, piuttosto che dai rami del nostro albero genealogico”. Ma alla trappola ideologica del razzismo non si sfuggiva, come

10. Luca Chirico, primo rappresentante della Repubblica di Ragusa presso la Sublime Porta, per quanto cattolico, era figlio di Nicoletta Barca, esponente di rango della comunità ebraica della piccola repubblica dalmata, e questa ascendenza ebraica per parte di madre gli viene imputata come connotazione negativa nei documenti dell’epoca (si veda: *Un nuovo documento sulle origini della famiglia Chirico*, nella rubrica *Opinioni* in www.archivioartemetafisica.org, del 01/09/2012).

11. Lorenzo Mabili y Boulligny, padre di Adelaide Mabili nonna di Giorgio e Alberto, discendeva per linea materna da una famiglia mercantile di Alicante le cui origini, stando al nome-toponimo che ne denota le lontane ascendenze ebraiche, si rintracciano nel villaggio di Boulligny presso Metz,

capoluogo della Lorena francese. In Alsazia e Lorena, le regioni francesi a più alta concentrazione israelitica, gli ebrei arrivavano infatti a ondate dall’est europeo per sfuggire alle periodiche persecuzioni e rappresentavano oltre la metà della popolazione. Molti si convertivano e migrando a loro volta verso il sud oppure oltre Oceano, come i Boulligny della Louisiana, prendevano come nome famigliare quello dei villaggi e delle città che li avevano accolti.

12. Il verbo “fregare” ebbe notevole fortuna nel Ventennio: dal motto squadrista “me ne frego”, al generico “fregare” il prossimo, cioè recargli subdolamente un danno.

13. Si veda: Annalisa Capristo, *L’espulsione degli ebrei dalle accademie italiane*, Silvio Zamorani editore, Torino 2002, pp. 3-58.

Savinio stesso poté constatare esattamente un anno dopo, quando sul quotidiano “Il Tevere” del 24-25 novembre 1938 comparve un violento attacco contro l’arte moderna, definita “straniera, bolscevizzante e giudaica”, con illustrazioni di opere di de Chirico, Fontana, Rho, Reggiani, Carrà, Ghiringhelli, e di edifici di Terragni e Lingeri: a questo punto la frittata era capovolta e proprio dalle opere veniva dedotta, se non la razza, il carattere giudaico degli artisti.

Non credo tuttavia che la mancata presa di posizione di Savinio contro questo tipo di discriminazione sia stata suggerita dal timore di una ritorsione da parte del regime, almeno a quella data, ancora relativamente distante dal censimento razziale dell’agosto 1938. Penso invece che derivi da una sua sostanziale adesione, nel ruolo di *maître à penser* che si era ritagliato in quegli anni, ad un antisemitismo di carattere culturale più che genetico¹⁴, affine all’antioccidentalismo di Evola o di Pound, e cementato da quello spirito antiriformista, “tolemaico” e antimoderno che vedeva nella psiche speculativa, identificata come sostanzialmente ebraica, quel tarlo che da Sigmund Freud in ambito culturale, a Walther Rathenau¹⁵ nell’industria, fino ai Rothschild nell’economia e nella finanza, avrebbe eroso la sana spiritualità poetica che si riteneva insita nei popoli europei per sostituirla con l’indole critica e razionalistica propria dell’occidente capitalista¹⁶. E in effetti, questo schematismo intellettuale che si compiacceva di metafore paradossali e di imbarazzanti e semplicistici simbolismi weingeriani lo riscontriamo in Savinio fino ai primi anni ’40, data a cui vanno probabilmente riferiti i suoi commenti a *La Città del Sole* di Tommaso Campanella, edita a Roma nel giugno del ’44¹⁷.

Veniamo ora a “Omnibus” e alle corrispondenze parigine di Savinio. La famosa rivista di Longanesi, capolavoro editoriale che influenzò tutta la successiva stampa periodica italiana, nata a fine marzo del 1937 e morta alla fine di gennaio del ’39 per ordine del Ministero della Cultura Popolare da cui dipendeva, è oggi celebrata per aver rappresentato in quegli anni una voce fuori dal coro, una sorta di fronda intellettuale che metteva alla berlina gli aspetti più stupidi del regime. Difficile mettere in dubbio questa interpretazione, dal momento che viene da

testimonianze insospettabili di chi quel periodo lo visse in prima persona, ma è certo che se sfogliamo “Omnibus” con gli occhi di oggi e lo leggiamo qua e là, difficilmente possiamo percepire un aspetto che sembrava invece palese ai suoi numerosi lettori: il settimanale ci sembra infatti perfettamente in linea con una linea governativa che imponeva il costante dileggio dei sistemi democratici, ancor più che una critica della dittatura sovietica. Lo svilimento dei regimi liberali era praticato da “Omnibus” soprattutto a livello subliminale, con efficaci scelte fotografiche di disordini di piazza, di barboni addormentati sulle pubbliche panchine, o di altri dettagli degradanti riferiti a Francia, Gran Bretagna o Stati Uniti, sempre qualificati nelle didascalie come aspetti del vivere “democratico”. Approfondendo l’esame scopriamo poco per volta che le immagini del duce (che invadevano regolarmente tutti i giornali) erano invece rarissime, quasi assenti, che le analisi di politica estera di Ricciardetto (Antonio Gorresio) erano in genere abbastanza equilibrate e realistiche, e che molti dei collaboratori – tanto per fare un esempio: Alberto Moravia – rispecchiavano più la crisi dei valori borghesi che la retorica trionfalistica del regime. Il moderato dissenso di “Omnibus” si manifestava quindi per sottrazione o, per meglio dire, per omissione quasi caratteriale ed epidermica – com’era tipico di Longanesi – più che attraverso un’impossibile espressione critica motivata, che tra l’altro non sarebbe stata condivisa, allora, neppure da chi scriveva sulla rivista. Largo era invece lo spazio dedicato all’evasione, con una serie di novelle o romanzi a puntate, di grandi scrittori stranieri, soprattutto americani, ignoti al pubblico italiano. La chiusura del giornale – attribuita pretestuosamente alla “cacarella” di Leopardi per i troppi sorbetti, ma causata in realtà da una velata punzecchiatura di Savinio a un gerarca napoletano¹⁸ – si doveva, in ultima e logica analisi, solo alla sua epidermica estraneità all’imperante trombonismo adulatorio, e non certo a concrete espressioni antifasciste.

Longanesi, di famiglia borghese e benestante, conosceva molto bene Mussolini, di ventidue anni più vecchio ma nato da una famiglia contadina e povera nello stesso estremo lembo di Romagna, e gli dava del tu. L’autorizzazione a creare

14. Nell’edizione parigina de “Il Nuovo Avanti”, settimanale del Partito Socialista Italiano in esilio, del 30 luglio 1938, un taglio basso di prima pagina, intitolato *Antisemitismo in Italia*, riassume tra le altre la vicenda dei fratelli de Chirico indicati come ebrei, e nota che Alberto “ha smentito lungamente di essere ebreo, con una lettera a sua volta di intonazione antisemita”. Ringrazio Nicoletta Cardano per la segnalazione.

15. Capo della massima industria elettrica tedesca e ministro degli affari esteri della Repubblica di Weimar, antisionista e forte sostenitore della totale integrazione degli ebrei nel corpo sociale della Germania, fu assassinato da due estremisti di destra nel giugno del 1922.

16. Rinvio per questi aspetti all’analisi della posizione saviniana al suo rientro

in Italia nel 1933 sviluppata da Martin Weidlich in *Tramonti e aurore di Alberto Savinio. Percorso meandrino di un intellettuale europeo del ’900*, Archivio dell’Arte Metafisica / Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 46-54, per molti versi affine alla posizione antimoderna e antiriformista espressa dieci anni prima da Soffici e da Malaparte (Curzio Suckert, *L’Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo Nazionale*, Soc. An. Editrice La Voce, Firenze 1923, pp. 23 e seguenti, e Prefazione di Ardengo Soffici, pp. IX-XXIII).

17. Per non ripetermi devo rimandare il lettore alle analisi delle note saviniane a Campanella nel mio intervento conclusivo su *Savinio e la Francia* nella giornata di studi citata all’inizio di questo testo (*Atti* in corso di pubblicazione).

18. M. Weidlich, *Tramonti e aurore di Alberto Savinio*, cit., pp. 118-120.

il giornale gliel’aveva data il duce stesso, pur criticando il titolo che – diceva – “gli ricordava un tramway”. Intrinseco qual era al regime e alla sua nomenclatura, Longanesi non poteva ignorare che ogni settimana Mussolini sembrava sempre meno contento del poco spazio che il giornale gli riservava. Non escluderei quindi che, come ho accennato alla nota 5, i servizi di Savinio da Parigi fossero stati pensati per dare sempre più sostanza alla linea anti liberaldemocratica del giornale con una particolare attenzione al collegamento che il duce regolarmente stabiliva tra i regimi democratici e il capitalismo giudaico-massonico (le cosiddette demoplutocrazie). E nessuno, tra i collaboratori di “Omnibus”, era più adatto a svolgere quell’incarico che Alberto Savinio, esperto com’era di cose francesi non solo per i tanti anni trascorsi a Parigi (1911-1915 e 1926-1933), ma anche per le strette relazioni che aveva avuto con esponenti politici di altissimo livello, come Philippe Berthelot (1866-1934), eminenza grigia della politica estera francese dal 1914 ai primi anni Trenta, o Albert Sarraut (1872-1962), esponente radical socialista più volte ministro e due volte capo del governo.

Gli articoli confermano questa impressione ma per un altro verso rivelano aspetti inspiegabili e quasi surreali. Negli ultimi tre numeri di dicembre del 1937 escono, a firma di Savinio, solo recensioni di spettacoli teatrali, intitolate “Palchetti parigini” invece che “Palchetti romani”, titolo che contrassegnava la sua rubrica su “Omnibus”. Quasi un riscaldamento di muscoli e un preliminare affilar di coltelli in cui l’autore sfoggia un tono saccente e antipatico che è l’esatto contrario della distaccata ironia che proprio in quegli anni stava rendendolo un grande e per certi versi insuperabile narratore.

Il primo di questi “Palchetti parigini” è dedicato a un bersaglio facile: Maurice Rostand (1891-1968), scrittore e commediografo figlio del più famoso Edmond, che fu negli anni tra le due guerre, per la sua effeminata bellezza, per le sue non celate inclinazioni omosessuali e per il suo dichiarato “sinistrismo”, uno dei più odiati simboli del radicalismo alto borghese, molto più del suo amico Jean Cocteau, che non essendo particolarmente di sinistra era molto più tollerato dagli *haters* dell’Action Française. Scrivendo settant’anni prima del politicamente corretto e ottantasette prima dell’imporsi della cultura *woke*, Savinio ci regala un’assai spontanea descrizione del Rostand minore, che nell’incipit ricorda di aver conosciuto nella primavera del ’14 mentre ruzzolava giù dalle scale della

mansarda di Apollinaire: “Ci dissero che in questi ultimi anni, nei salotti di ‘sinistra’, egli aveva scosso le fondamenta della borghesia e del capitalismo, tra gli sgonfiotti alla crema e i *cocktails* con l’oliva. Ci fu riferito che sotto il ministero Blum [quello del Fronte polare antifascista], era stato visto alla testa dei cortei rossi, sculettando e brandendo fieramente il pugnetto dalle unghie tinte di cinabro”. Il “bel Maurizio”, “androgino versificante” – scrive Savinio – “caccia il nasino là dove non lo dovrebbe cacciare”, cioè negli amori “tutto sommato *normali*” di Caterina di Russia, con la sua commedia *Catherine empereur*, contestata da gran parte del pubblico per l’eccessiva libertà di linguaggio. Commedia che tuttavia segnò una tappa non indifferente nella storia scenica del teatro parigino, con la partecipazione del famoso e bellissimo danzatore “nudo” anconetano Alberto Spadolini [non gay, n.d.a.] immortalato da una foto di Dora Maar sulla brochure di presentazione. Tutto ciò al nostro Savinio non piace affatto, ma va ricordato che i due personaggi contro i quali esercita il suo umorismo di uomo ‘normale’ erano degni del massimo rispetto: Spadolini rischiò la vita facendo la spia contro i nazisti e Rostand non venne mai meno alla sua decisione, allora assolutamente difficile e controcorrente, di essere un composto assertore dei diritti delle minoranze e dei valori in cui credeva.

La colonna dedicata a Sacha Guitry (18 dicembre) è un maligno più che ironico ricamo sulla *mediocritas* dello spirito francese, terra dove non alligna il genio, ma che proprio per questa mancanza di spine e di spigoli favorisce la perfezione letteraria. Il paradosso gli consente di giocare sul doppio significato di ‘mediocrità’, quello più comune – sinonimo di poco valore e di superficialità – e quello antico e classico che denotava l’equilibrio caratteristico della vera grandezza. Inutile dire che in questo gioco Parigi diventa “la sede centrale della mediocrità”, e l’opera di Guitry, “dovendo scegliere tra tanta mediocrità”, diventa quella che “d’esser mediocre dà più sicuro affidamento”. Avere buon gioco sull’inconsistente Guitry era facile, e Alberto infierisce: nulla è più francese, e dunque più mediocre, di Sacha Guitry; la stessa “deformazione” del nome¹⁹ è “un omaggio alla politica del Quai d’Orsay, all’incontro di Tolone e all’alleanza franco-russa”²⁰. Poi fa capolino la razza: “È segno di grande saggezza rispettare i limiti delle proprie possibilità [...] i quali limiti Sacha Guitry non ha tentato giammai di superare, fedele ad una delle migliori qualità della

19. Guitry (1885-1957) era nato a San Pietroburgo da padre e madre francesi impiegati allora come attori nella capitale russa. Di nome proprio si chiamava Alexandre, di cui Sacha era il diminutivo in russo. Attore, regista e commediografo famosissimo in vita, proprio per la sua gradevole e facile

scorrevolezza, è oggi quasi dimenticato.

20. Nel 1935 il ministero Laval aveva stretto un patto difensivo antinazista con la Russia sovietica.

sua razza: misura, tono medio, *camaïeu*²¹. Dal che discende che Guitry è il degno derivato del suo bisnonno Montaigne, di suo nonno Voltaire e di suo padre Anatole France, “il quale, impeccabile nella trattazione della mediocrità, non temeva di avventurarsi nelle zone a lui vietate della poesia, della filosofia, peggio: del *pensiero sociale*”, precipitando nella stupidità. Non poteva mancare, in questo paradossale incrocio di diversi tipi di mediocrità, il coinvolgimento, dopo colossi come Montaigne e Voltaire, di Henri Bergson, senza dubbio uno dei massimi filosofi del Novecento, che però al nostro Savinio non va a genio per niente: messo al livello di un qualunque Sacha Guitry, solo una dote viene ad ambedue riconosciuta, quella di “saper restare dentro i propri limiti”, infatti “i bimbi che escono dal retto cammino, l’Orco se li mangia”.

E così la Francia è servita, insieme con la sua cultura degli ultimi quattro secoli. Con una caduta di gusto finale: il tema della pièce teatrale, intitolata *Quadriglia*, era quello di due coppie che, scambiandosi, “si avvicendano sul giaciglio del libero amore, ma senza ombra di immoralità, con innocenza polinesiana”. “C’è – conclude Savinio – nel cinquantenne Guitry l’amaritudine dell’instabilità sentimentale, e il dolore del cornuto [*sic*], la sua voce lo trasforma in canto di nostalgia”. Spiegazione: il commediografo aveva sposato la famosa ballerina e cantante Yvonne Printemps, ma questa lo tradì e lo abbandonò. “Non si dimentica la primavera”²².

Segue, nel numero datato 25 dicembre 1937, una colonna dedicata alla rappresentazione della famosa pièce di Jean Giraudoux (1882-1944), *La guerre de Troie n’aura pas lieu*. Giraudoux è un grande scrittore, quindi inadatto a prestarsi ai giochetti di cui sopra, ma Savinio è abile nell’aggirare l’ostacolo, e il suo obiettivo diventa lo scrittore intellettuale, cioè il commediografo che vuole rappresentare il mondo come dovrebbe essere e non come è: un mondo in linea con lo “spirito ginevrino” che governa la Società delle Nazioni, dal 1935 bersaglio preferito del regime fascista, e non un mondo capace di guardare in faccia la realtà e quindi, almeno a parole, pronto alla guerra. Che “lo stato di angoscia che i tecnici chiamano ‘psicosi di guerra’, il francese lo ricusi con disperazione” sembra a Savinio il prodotto di una viltà che ha ridotto la Francia a preferire “le umiliazioni e gli schiaffi” piuttosto che “i fasti di Marte”. E ciò deriva dal fatto che da qualche tempo il francese

“ha preso Freud come medico curante” e pertanto “gli errori, le iniquità, le vergogne che il francese cacciava nel comodo ripostiglio del subcosciente, ora tornano a galla a una a una, assieme con la minaccia del prossimo e fatale rendiconto”. Cioè la guerra, “la prossima conflagrazione tra i popoli europei”, che metaforicamente Giraudoux chiama la guerra di Troia e della quale non si capisce cosa l’autore si auguri: scoppierà o non scoppierà? Perché – ci dice Savinio – “l’irrealismo dell’intellettuale, la sua anfibologia [...], gli vieta di prendere posizione, lo costringe a dondolarsi tra il sì e il no, gli fa vedere della maestosa Verità l’ombra soltanto della natica sinistra”. Oppure Giraudoux, si chiede Alberto, “ha inteso illustrare la presente perplessità della Francia e il suo non saper quali pesci pigliare?”. Risparmiamoci le spiritosaggini finali e ci basti sapere che il suo implicito messaggio è che l’Italia di Mussolini – rappresentata nella commedia “dalla persona del saggio e forte Ulisse. E non di un Ulisse democratico e scaltro alla Venizelos, ma di un Ulisse altissimo signore [...] vestito come un doge” – di queste perplessità non ne ha per nulla e sa benissimo che pesci pigliare: i fasti di Marte, ben presto mutati nella peggiore tragedia della nostra storia.

Il primo numero di “Omnibus” del 1938 (1 gennaio 1938, in edicola dal 26 dicembre precedente) pubblica una colonna di “Palchetti romani” con la recensione, firmata per esteso da Savinio, de *La Niña Boba* di Lope de Vega, che in effetti andò in scena al Teatro delle Arti a fine dicembre. Questo può significare due cose: che Alberto, rientrato a Roma per la settimana di Natale, tornò a Parigi ai primi di gennaio, oppure che i successivi servizi da Parigi li scrisse in realtà a Roma, e quindi che il suo soggiorno francese fu molto più breve. Il fatto che sui successivi numeri di “Omnibus” del 1938 (n. 2 dell’8 gennaio; n. 4 del 22 gennaio; n. 5 del 29 gennaio; n. 6 del 5 febbraio e n. 7 del 12 febbraio), insieme alle corrispondenze “da Parigi”, si ritrovino i “Palchetti romani” tutti siglati col monogramma A.S., ci obbliga a concludere che Savinio si fermò a Parigi circa 25 giorni e tornò a Roma uno o due giorni prima di Natale del 1937.

Chiusa questa parentesi ci appare ancora più chiara la “falsificazione”, soprattutto ideologica, di questi reportages.

Il primo, appare su “Omnibus” n. 2, 1938, della settimana

21. Termine francese che indica la pittura a chiaroscuro monocromo delle vetrate.

22. Mi ha sempre colpito l’insistere di Savinio nel voler ricordare come “cornuti” gli uomini, artisti e scrittori, che erano stati traditi dalle mogli. Lo fa spesso con Victor Hugo la cui moglie, Adèle Foucher, trascurata e sola, divenne l’amante di

Sainte-Beuve, e con altri che ora non ricordo. Ma non mi sembra che nei suoi scritti siano mai raccontati gli innumerevoli tradimenti dei celebri mariti e i tanti figli avuti con altre donne.

2-8 gennaio, col titolo *I misteri di Neuilly* nella nuova rubrica “Viaggio in Terza” (la terza classe, la più economica e popolare dei treni di allora). Non si tratta di uno scritto con chiari intenti politici né propagandistici, infatti è l’unico di questi articoli che fu inserito da Savinio in *Souvenirs*, la purgata raccolta di ricordi francesi allestita nel 1945 per le Nuove Edizioni Italiane di Roma, con alcune significative aggiunte e altrettanto significativi tagli. La maggior parte delle varianti sono per lo più di tipo stilistico o piccole censure che rendono meno graffiante il testo rispetto all’originale. Nell’originale de *I misteri di Neuilly* non si perde infatti occasione per far apparire Parigi un luogo immorale e malfamato, mentre nel testo rielaborato per *Souvenirs* i brani che avevano questo scopo sono soppressi. Ma andiamo per ordine.

L’incipit è tipicamente saviniano e obliquo: “In principio è il poeta’. Questa verità, alla quale non ci sazieremo mai di credere, si arricchisce di giorno in giorno di nuove testimonianze. Chi sa cercare scopre un poeta sulla soglia di qualunque fatto, anche dei più distanti dalla poesia, anche nello *slogan* di cui i demagoghi del Fronte Popolare hanno abusato fino allo schifo, e che non in forma di slogan, ma nella maniera discorsiva e piana che gli era propria, è stato pronunciato per la prima volta da Stendhal nei *Mémoires d’un touriste*: ‘la Francia è nelle mani di 200 famiglie’. Stendhal si riferiva alla Francia di Luigi Filippo. È vero. Ma quale differenza tra quella Francia e questa?”²³. Da oltre un secolo – prosegue Savinio –, raggiunto il *plafond* della sua civiltà, la Francia non muta più, e vorrebbe che neppure i suoi vicini mutassero, “e s’irrita perché altri pratica nel suo vicinato quella evoluzione di cui essa ha dimesso la pratica, ma conosce molto bene la teoria”. Poi l’improvviso e rapido aggancio al presente: “Coincidenza singolare, queste note le scriviamo in una casa ‘luigifilipparda’ nella casa stessa in cui visse [...] Gavarni, il disegnatore che con la matita guidata da amaritudine e malinconia satireggiò sulla pietra litografica la meschina borghesia del *Roi Citoyen*”. Dallo spunto della casa di Gavarni a Neuilly, nell’800 ancora un sobborgo fuori città, Savinio trae il pretesto per una colorita, acida e talvolta moraleggiante descrizione delle misteriose

residenze di quel luogo, venute col tempo sempre più alla moda. Vi alloggiarono infatti artisti, politici famosi, tra cui Maurice Rouvier, un liberale repubblicano che l’autore ricorda solo come protagonista di manifestazioni esibizionistiche destinate ogni mattina ad “arricchire gli spassi delle ragazzine che giocavano nel giardinetto di Palais Royal”, o la celebre e sfortunata Isadora Duncan, madre della danza moderna, e poi registi, scrittori e attori, per concludere con l’Agente H21, Lady Gresha MacLeod, alias Mata Hari, che costituisce il fulcro del racconto in quanto soggetto adattissimo a moraleggiare sulla corruzione della Terza Repubblica francese.

Come si capisce dall’esempio riportato alla nota 23, il *maquillage* del testo rende tutto più morbido ed è capillare ma sostanzialmente superficiale. Solo in pochi casi i tagli sono drastici, come quando viene cassata la precisazione secondo cui Mata Hari, scendendo nuda ogni mattina a curare il suo orto, “concimava la cavolaia coi sottoprodotti degli uomini illustri che frequentavano la sua casa”, cioè con gli escrementi dei politici francesi che avevano passato la notte nel suo letto. Ugualmente censurata è l’insinuazione che “un ministro di stato” fosse tra i maggiori azionisti dello *Sphinx*, “la celebre casa di piacere fondata dal memorabile Stavisky”²⁴. E le *madames*, cioè le prostitute che “ancora calde di letto” si aggirano con pellicce da eschimesi nel mercato coperto di Neuilly a comprare *gigot et salsifs*²⁵, diventano innocue “abitanti del quartiere”.

Gli interventi realmente vistosi e significativi sono tre. Subito dopo la frase sopra citata, sulla Francia irritata “perché altri pratica nel suo vicinato quella evoluzione di cui essa ha dimesso la pratica, ma conosce molto bene la teoria” – passo che alludeva al fastidio che l’evoluzione autoritaria di Italia e Germania recava alla liberaldemocrazia francese –, Savinio sente nel dopoguerra il bisogno di inserire il seguente brano di sapore europeista e apertamente filofrancese: “Come darle torto? Desiderio legittimo. I frutti della civiltà la Francia se li è acquistati con molto lavoro e molta fatica, e il diritto di vivere di rendita. Avviene alle nazioni come agl’individui,

23. Così il testo emendato in *Souvenirs*: “In principio è il poeta’. Questa verità, alla quale non mi sazierò mai di credere, si arricchisce ogni giorno di nuove riprove. Chi conosce la scienza della ricerca, scopre un poeta sulla soglia di qualunque fatto, anche dei più distanti dalla poesia. Lo slogan di cui il Fronte Popolare ha abusato fino alla nausea io l’ho ritrovato nel libro di un poeta. Scrive Stendhal nei *Mémoires d’un touriste*: “la Francia è nelle mani di 200 famiglie”. Se lo dice un demagogo, posso anche non crederlo; ma come dubitare delle parole di un poeta? Stendhal si riferiva alla Francia di Luigi Filippo. È vero. Ma quale differenza tra quella Francia e questa?”

24. Alexandre Stavisky (1886-1934), banchiere francese di origine russa, che, grazie a una rete di protezioni nell’ambito dei partiti di sinistra, soprattutto tra i radical

socialisti, scalò il Crédit municipal de Bayonne emettendo obbligazioni per 200 milioni di franchi che non furono mai rimborsate. Morto a Chamonix nel 1934 in circostanze misteriose non si è mai accertato se si trattasse di suicidio o di assassinio. Lo scandalo coinvolse gran parte dell’amministrazione e della politica francese alla vigilia del Fronte Popolare.

25. Refusi ed errori di francese sono numerosi su “Omnibus” ma anche in *Souvenirs*, dove si trova scritto “il *gigot* e i *salsifs*”, facendo pensare a cosciotto e salsicce, ma si tratta del tradizionale piatto francese del cosciotto d’agnello con la scorzonera (recte: *gigot et salsifs*), dove *salsifs* è un sostantivo maschile singolare che indica quella particolare verdura.

di subire i danni della convivenza di generazioni diverse. Il danno che per la Francia, matura e saggia, rappresenta la vicinanza dell'Italia e della Germania, e domani forse rappresenterà la vicinanza della Spagna, nessuno lo può capire meglio di me che in questo momento subisco in casa mia i danni che mi reca la crescita dei miei figli. Ma come posso io separarmi dai miei figli, e come può la Francia separarsi dall'Italia e della Germania, e domani della Spagna? La 'grande saggezza' che l'uomo loda tanto nella Natura, non le basta a capire questo, che finché due generazioni diverse saranno costrette a vivere assieme, nello stesso tempo e nello stesso spazio, il male con tutte le sue innumerabili variazioni continuerà a regnare nel mondo".

Il nuovo brano, sapientemente collocato all'inizio del testo, e in modo tale da capovolgere il significato che esso aveva nel 1937, di plauso a Germania e Italia per essere più disposte della Francia a intraprendere importanti cambiamenti, appare fondamentale per ristabilire la nuova posizione politico ideologica dell'autore, che a questo punto procede con passo leggero ad altri cambiamenti meno essenziali.

Il passo piuttosto brutale e *tranchant* su Isadora Duncan (1877-1927) "americana dalla faccia camusa, armata ai due lati della faccia di mascelle da mastino e nella quale lo spirito riviveva dell'Ellade antica", privo di pietà per l'orrida morte dei figli ancora bambini, annegati nella Senna nel 1913, e tale da ridicolizzare anche la successiva, e altrettanto tragica, breve relazione con lo scultore Romano Romanelli²⁶ fu completamente cancellato nella versione di *Souvenirs*. Non penso per motivi politici, ma solo perché nel 1942 era uscito *Narrate, uomini la vostra storia*, che nel penultimo capitolo contiene la vita di Isadora Duncan, uno dei massimi capolavori della prosa saviniana, dove le stesse vicende sono narrate con sottile ironia e maggiore umanità, e sicuramente Savinio capì che il confronto non poteva reggere.

Una rigida censura, infine, monda il successivo racconto su Mata Hari, sviluppato in contrappunto ai commenti della vicina e dirimpettaia Madame Nez, provvida guida nei misteri dell'edificio e del luogo. Tutte le ghiotte e in parte veritiere maldicenze sui legami erotici e politico spionistici che l'Agente H21 aveva nei Ministeri di Francia e nell'apparato delle Forze Armate, sono rigorosamente cancellate e il racconto

si conclude con la surreale resurrezione dalle cantine della lussuosa automobile della famosa spia: "una 'Bellanger' altissima e nera. Un coupé con le lanterne laterali ad ansa, come il landò di gala".

I successivi cinque articoli, tre dei quali ancora rubricati come "Viaggio in terza", per quanto siano i più ricchi di osservazioni sociopolitiche in linea con la concezione mussoliniana di un'Europa dominata dalla cricca internazionale giudaico massonica, possono essere commentati con meno dettagli perché svolgono lo stesso disegno. La polemica contro i regimi democratici è condotta su due livelli: quello dello scrittore, non facilissimo da seguire in quanto ricco di *calembours* che implicano un certo grado di preparazione e di cultura, e quello subliminale delle immagini fotografiche, di cui si occupava direttamente Longanesi. *I misteri di Neuilly*, ad esempio, era illustrato da due immagini: in alto a destra la foto di un muro di periferia tappezzato da una grande *affiche* dell'aperitivo Dubonnet, ai piedi della quale, sedute sul marciapiede con la schiena appoggiata al muro e due teli bianchi a terra per appoggiare i cartocci del cibo, due anziane donne e un uomo di mezza età, chiaramente indigenti, consumano il pasto quotidiano. Didascalìa: *Aperitivo e pasto*. A centro pagina campeggia invece la viscontessa Marie Laure de Noailles, una delle donne più ricche ed eleganti di Francia, con la "cravatta" della Legion d'Onore e cosparsa di gioielli.

Le 200 famiglie, secondo articolo della serie, appare sul n. 3 del 1938 nella settimana dall'8 al 15 di gennaio. Riallacciandosi all'incipit dei *Misteri di Neuilly*, Savinio cerca di spiegare per quale motivo la Francia è ancora nelle mani delle famigerate 200 famiglie già indicate da Stendhal. Concediamoci la libertà di notare che, ai tempi in cui scriveva Savinio, le famiglie che dominavano l'Italia erano poco più di una decina, e che da sempre uno dei massimi problemi dei regimi democratici è stato quello di conservare indipendenza politica e libertà di manovra rispetto alla potenza del capitale, mentre quello dei regimi autoritari è stato solo quello di selezionare chi stava da una parte, per allearsi, e chi stava contro, per abbatterlo.

Napoleone, scrive Savinio, ancora in qualità di Primo Console, fu il fondatore del capitalismo moderno. Infatti, il 13 febbraio del 1800 fondò la Banque de France, per dare privilegi

26. "Isadora volle che una nuova razza di mortali nascesse dal grembo di lei, simile ai non mai defunti dei dell'Olimpo. A questo fine essa si accoppiava liberamente e spassionatamente con uomini che davano sicuro affidamento di maschie virtù e di sensibilità artistica – con un celebre scultore italiano pure, uomo di chiaro ingegno e nostro carissimo amico – e diede alla luce una figliolanza stupenda". La relazione tra Romanelli (1882-1968) e la Duncan è nota a tutte le biografie. Da Romanelli Isadora ebbe nel 1914 una terza figlia, morta alla nascita, e questo segnò per

sempre il resto della sua vita. L'omaggio a Romanelli, che ho sottolineato, è anche poco spiegabile, se non come tributo di facciata all'Accademico d'Italia, massimo rappresentante del retorico classicismo fascista. L'orientamento estetico di Savinio (per non parlare di quello di Longanesi) era infatti completamente diverso, visto il suo costante appoggio, nel campo della scultura, all'espressione antiretorica di Arturo Martini.

alla borghesia affarista e imprenditrice e averne l’appoggio. Il capitale di 30 milioni di Franchi fu sottoscritto da lui stesso, dai suoi famigliari e da un gruppo di banchieri che puntavano sul suo astro nascente. Questo aureo frutto aveva tuttavia un baco fin dalla nascita: già alla prima Assemblea gli azionisti privati sostennero che la banca doveva fare i loro interessi mentre il rappresentante di Napoleone disse che la Banca di Francia doveva fare gli interessi dello Stato e dei cittadini. Questo conflitto tra l’oligarchia finanziaria e l’interesse pubblico, scrive Savinio, non si è mai concluso né risolto. Fin qui, ci sarebbe poco da dire, salvo alcune imprecisioni sulle 200 famiglie e il loro reale rapporto con la banca centrale. Il fatto meno onorevole è invece che l’autore abbia infarcito il suo scritto di banalità e slogan di bassa lega sulla Francia, paese “*qui adore l’argent*” e che “alla locuzione ‘pane quotidiano’ ha sostituito quella della ‘bistecca quotidiana’”, frase che ci ricorda un po’ troppo il discorso del Duce che definiva gli inglesi “il popolo dei cinque pasti”. Proseguendo nella lettura ci troviamo di fronte a volgari attacchi agli ebrei. Gli spiriti dei fondatori delle 200 famiglie – in gran parte ebrei i cui antenati “praticavano l’usura”²⁷ – sono descritti da Savinio mentre si riuniscono di notte nei cimiteri illuminati dal plenilunio e, comunicando “coi misteriosi sussurri dell’*yiddish*”, discutono “di qualche colpo in Borsa”. “Per infecondo che sia un banchiere, un finanziere, un capitalista, qualche straccio di figlio riesce pure a farlo, e sono i frutti rarissimi ma preziosi di quelle mummie, di quegli scheletri [...] che oggi dominano occultamente, sovraneamente, la vita della Francia. Perché tanto più vivo è nei figli il rispetto della tradizione quanto più i loro padri partecipavano in gran parte del popolo più tradizionalista della terra, il popolo d’Israele. Amen!”. Noi che amiamo il lettore – prosegue Savinio – vorremmo tanto fargli conoscere e presentargli qualcuno di questi personaggi, capintesta delle 200 famiglie, ma essi non amano farsi vedere alla luce del sole e al momento buono, quando ti sembra d’averli identificati, spariscono dentro una nube d’oro. Uno solo di questi rappresentanti delle 200 famiglie gli è riuscito d’incontrare nella sua vita: il barone Maurice de Rothschild. Segue l’imbarazzante racconto di una visita al barone nella sua casa di Parigi – visita che non sappiamo se sia mai realmente avvenuta, ma che a rigor di termini potrebbe aver avuto luogo ai tempi dei rapporti di Alberto con Léonce Rosenberg per la decorazione del suo appartamento. La casa dei Rothschild, paragonata da Savinio a un inaccessibile palazzo imperiale cinese,

conteneva infatti, davanti alla piscina, un’edicola neoclassica con fontana la cui parete esterna era stata affrescata da de Chirico nel 1929 con due grandi cavalli classici in riva al mare. Il racconto della visita e delle abitudini di vita del barone è costellato dei peggiori luoghi comuni dell’antisemitismo e si conclude con il commiato dal padron di casa che, steso su una lettiga, si avvia fare il bagno nella famosa piscina: “Dall’orlo della barella il barone sollevò mollemente la mano per salutarci, e quando quella mano venne a contatto con la nostra, l’impressione orrenda ci gelò di dar l’addio a una mozzarella”. L’ultima colonna dell’articolo è dedicata a una breve sintesi delle alleanze e dei giochi di potere delle 200 famiglie, che, al di sopra della mischia e delle contese politiche, vigilano sulla nazione, perché i capi cambiano “ma i veri padroni della nazione, i veri dispensieri del bene e del male, sono sempre gli stessi”, efficacemente descritti come vigili guardiani accoccolati sulla più alta torre del paese, che tutto controllano e tutto dirigono, scambiando “segnali di complicità con i colleghi appollaiati sulle torri straniere”. Una vera cricca internazionale “demo-pluto-giudaico-massonica”, come diceva Mussolini. Essi sono anche “i supremi regolatori della pace e della guerra: non la santa guerra che dà vita e libertà ai popoli, ma della guerra che ingrassa il capitale e tiene il lavoratore in schiavitù” [sul tema della guerra “santa” contrapposta alla guerra che ingrassa il capitale ci sarebbe molto da dire].

Ma chiudiamo. Preso dal terrore che il guardiano, dall’alta torre, possa scoprirlo in mezzo alla strada “e in mancanza di altra forma di tributo ci pigliasse per convertirci in carne da salsicce, ce ne tornammo quatti quatti nella casa di Sulpicio Guglielmo Gavarni, come all’allarme del bombardamento aereo si scende in cantina”. Il ritorno a Neuilly è condito da una novellina edificante, diciamo da una parabola, che ha lo scopo di inculcare nel lettore italiano che i poveri parigini sono “minacciati dalle *saisies* (sequestri) e dalle *échéances* (scadenze), terrorizzati dall’idea che la ‘bistecca quotidiana’ possa convertirsi un giorno in ‘pane quotidiano’”, e quindi, “per paura del Fisco si scambiano i mobili”... per non farli sequestrare: uno ti manda un pianoforte a coda e tu gli mandi una credenza normanna, così anche se viene l’agente delle tasse non trova niente di tua proprietà che sia di valore. Illustrazioni: in alto, a centro pagina, il barone Edmond de Rothschild seduto accanto alla piscina avvolto in un serico accappatoio che gli lascia nude le spalle e le braccia; più in basso un barbone che dorme su una panchina del parco.

27. Speculazione e usura sono due chiodi fissi nella geografia mentale di Savinio, ma in termini più corretti potrebbero essere definiti finanza e credito, due colonne portanti del capitalismo che non sono solo servite a produrre danni ma anche emancipazione e benessere. Eppure ogni volta che in questi articoli si affaccia il

nome di un uomo d'affari d’origine ebraica, l’autore si sente in dovere di specificare che il suo antenato, con nome e cognome, praticava l’usura nel ghetto di Varsavia, piuttosto che in quello di Bucarest o di Cracovia.

Veniamo ora a *Finaly*, il successivo “Viaggio in terza” che ci viene offerto nel n. 4 del 1938 (15-22 gennaio). Si tratta di un attacco a Horace Finaly (Budapest 1871-New York 1945) il più leggendario e colto uomo d'affari e finanziere di quel tempo, alla cui figura s'ispirarono per creare personaggi delle loro opere scrittori come Proust e Giraudoux. Direttore dal 1919 della Banque de Paris et des Pays-Bas, sviluppò con grande successo una serie di investimenti innovativi capaci di creare enormi profitti, tra cui lo sfruttamento dei giacimenti petroliferi del Caucaso meridionale. Esercitò anche una grande influenza politica soprattutto a favore dei partiti di sinistra, fu amico di Léon Blum e sostenne il Fronte Popolare, tanto da essere soprannominato dall'estrema destra “Finaly premier, le roi de la République”. Per il suo sostegno al Fronte Popolare fu costretto nel giugno del 1937 a dimettersi dalla Banca. Tre anni dopo, in seguito all'invasione nazista della Francia emigrò negli Stati Uniti. Nel suo testamento lasciò la città di Firenze erede della parte più importante della sua biblioteca e della raccolta di opere d'arte, incunaboli e inestimabili manoscritti.

Il ritratto che ne traccia Savinio risponde ai soliti cliché sulla speculazione e sulla cricca giudaico massonica. Giocando sul cognome, ci dice che finalismo non è la ricerca di un fine ma il mezzo con cui gli interessi privati regolano la politica della Francia. Nel promontorio di Apseron sul Caspio, le cui lingue di fuoco ispirarono visioni e riflessioni a Zarathustra, ad Alessandro il macedone e al grande Pompeo, Horace Finaly vide solo l'occasione per sviluppare un'enorme rete petrolifera da cui “estrarre fiorini in quantità con le sue mani adunche”. Pur non facendo parte delle 200 famiglie, egli ha un'influenza politica ancora più grande: “fino a tre mesi addietro” era l'arbitro della politica francese, eppure ai suoi esordi “praticava l'usura nel ghetto di Bucarest”, probabile refuso per Budapest, e comunque notizia falsa, in quanto Horace Finaly si trasferì a Parigi ancora quattordicenne al seguito della famiglia e fece i suoi studi al famoso Lycée Condorcet laureandosi poi alla Sorbona. Le crisi di governo tra il 1926 e il 1929 sono così spiegate: la presidenza del consiglio di Édouard Herriot (1924-26) aveva ridotto il paese in bancarotta, poi arriva il governo Poincaré che tra il 1926 e il 1929 risana tutto, ma dietro a lui il vero manovratore è Finaly. “Nel 1929 Poincaré accentua la sua tendenza a destra e, poiché tendenza a destra e paralisi della speculazione vanno di concerto, Finaly, per il quale la speculazione è l'ideale supremo, toglie il suo appoggio a Poincaré”, che è costretto a ritirarsi. A quel punto egli crea il suo capolavoro: da gran protettore della Massoneria qual era, “l'occhio semitico” di Finaly seppe discernere tra i “figli della vedova” (i massoni) quello che dava maggiore affidamento di

astuzia e di agilità: Camille Chautemps, l'uomo politico che secondo la colorita quanto criptica ricostruzione di Savinio spianò la strada al Fronte Popolare seguendo le indicazioni di Finaly. Il quadro politico delineato nel reportage è alquanto superficiale, anche a causa dei difficilissimi momenti passati in quei mesi dalla Francia e dai suoi governanti, stretti tra la pressione nazista, il desiderio di onorare i trattati con Cecoslovacchia e Polonia anche a rischio di un conflitto, il tentativo di Chamberlain di sfilarsi dall'intesa coi francesi che avrebbe trascinato la Gran Bretagna in una guerra che egli voleva assolutamente evitare, e – infine – il netto rifiuto di ogni prospettiva militare da parte dell'opinione pubblica. Per semplificare: conservatori e destre estreme, salvo rare eccezioni come Churchill, preferivano – ovunque, a Parigi come a Londra – cedere ai nazisti, e furono solo i radical socialisti a tentare di resistere, non i comunisti che furono intrappolati da Stalin con l'accordo Ribbentrop-Molotov. Ma le necessità dei governi che si reggevano su maggioranze parlamentari obbligarono spesso a complicate evoluzioni tra destra e sinistra. Le etichettature di Savinio si rivelano quindi molto superficiali: Camille Chautemps, esponente radicale indicato come il principale tessitore degli accordi che portarono al Fronte Popolare, finì per entrare nel governo fantoccio di Vichy e fu processato e condannato per collaborazionismo; Édouard Daladier, anche lui radicale e ministro durante il Fronte Popolare, esaltato da Alberto come il politico che al momento “incarna le speranze dei conservatori e dei patrioti”, fu invece un durissimo oppositore di nazismo e fascismo e finì imprigionato da tedeschi.

Ma fermiamoci all'uscita di scena di Horace Finaly, costretto a lasciare ogni velleità di influenza politica nel giugno del '37. Non crediate, scrive Savinio, che l'abbandono della Banque de Paris et des Pays-Bas, significhi la fine di Finaly: “Uomini come Finaly non finiscono nemmeno con la morte, e la Francia continuerà per il suo danno, non diciamo a udire parlare di lui, perché Finaly appartiene alla specie degli invisibili e dei muti, ma a subire il nefasto potere di quest'uomo [...]”.

L'ultima parte dell'articolo è dedicata, con meno verve, a parlare di altre quattro famiglie esponenti della finanza ebraica e massone e fiorite ai margini delle vecchie 200 famiglie: i Lazard, i Dreyfus, i Béguin e i Prouvost, cioè i massimi esponenti dell'economia e della finanza laica e antifascista, che Savinio oppone ai “conservatori e patrioti”. Le foto nel testo rappresentano un gruppo di decorazioni massoniche, “Emblemi del Grande Oriente di Francia”, e un “Distintivo antiparlamentare” da applicare al risvolto della giacca, con la facciata dell'Assemblea Nazionale sbarrata da una grande X e la scritta “Non sono deputato”.

In questa cronaca di Savinio – non si può non accorgersene – si riscontrano inquietanti affinità con parole e vicende di oggi. Un clima di guerra che gran parte dei popoli europei si ostina ad ignorare; una rete di alleanze e di garanzie che si credevano sicure e che sono invece fragilissime; i ‘patrioti’ opposti ai difensori di una democrazia e di un regime liberale in crisi ma unico argine ai danni inimmaginabili dell’autoritarismo; la mano-mozzarella di Edmond de Rothschild e il soprannome “mortadella” affibbiato per anni dalle destre a Romano Prodi; la criminalizzazione, come eminenza grigia delle sinistre e burattinaio politico, di Horace Finaly, simile a quella subita da George Soros, finanziere e filantropo ebreo di origini ungheresi, sostenitore dei liberal democratici americani, nato a Budapest nel 1930 quando il suo conterraneo e predecessore Finaly cercava a Parigi di arginare la *Cagoule* razzista dell’Action Française.

Questa considerazione sull’estremismo violento dell’Action Française ci porta direttamente al quarto articolo, apparso nel n. 5 del 1938 nella settimana del 22-29 gennaio: *A tavola coi camelots du roi*, ultimo dei “Viaggi in terza”. Un articolo sorprendente, perché fin da una superficiale analisi si rivela non solo paradossale ma totalmente inventato.

Savinio esordisce trascrivendo un pomposo cartoncino d’invito che afferma essergli stato recapitato per posta il 20 dicembre: “*Le vicomte et la vicomtesse Potiron de Grosmollet prient M. Savinio de leur faire l’honneur de diner chez eux le lundi 3 janvier*”, e si compiace di potersi presto sedere “alla mensa di una delle famiglie più monarchiche di Francia”, cogliendo così l’occasione per riuscire “forse a penetrare per via gastronomica i misteri della *Cagoule*”. È più che comprensibile che i lettori più giovani non sappiano cosa significhi *Cagoule* e nemmeno chi siano i *camelots du roi*. Questi ultimi, che si potrebbero tradurre come “gli strilloni del re”, venivano così chiamati perché all’epoca del secondo processo Dreyfus (1897) vendevano per strada, come stracciaroli ambulanti (il *camelot* è infatti una stoffa di poco valore), il nuovo giornale di estrema destra “L’Action Française”, monarchico legittimista e antisemita. Dal giornale nacque ben presto il movimento politico estremista, e i *camelots du roi* ne divennero il braccio armato ai limiti della legalità, attivo, soprattutto negli anni tra le due guerre, contro i radical socialisti e i comunisti del Fronte Popolare. Il sostantivo femminile *cagoule*, letteralmente passamontagna, era invece, con l’iniziale maiuscola, il soprannome di un’organizzazione segreta d’azione rivoluzionaria fascista, anch’essa legata all’Action Française, che aveva lo scopo di rovesciare illegalmente, con la lotta armata e con attentati, la Terza Repubblica francese.

Per quanto non mi risulti che questo fatto sia mai stato notato, appare chiaro fin dalle prime righe che tutto lo scritto, ma non gli avvenimenti di contorno, è inventato di sana pianta: i visconti Potiron de Grosmollet non esistono – in traduzione italiana diventerebbero i visconti Zucca de’ Polpaccioni –, il biglietto d’invito è trascritto molto superficialmente (manca il nome proprio dell’invitato e soprattutto il suo vero nome di famiglia), oltre al luogo dove si sarebbe tenuta la cena. “I Potiron de Grosmollet – dice Savinio – io li conoscevo appena”, ma si trattava di un momento particolare: dal sottosuolo di Parigi emergevano depositi di armi, sembrava di essere sull’orlo della guerra civile, e “il povero Blum [Léon Blum, di famiglia israelita e capo del primo e del terzo Governo del Fronte Popolare] non si arrischiava più a uscire di casa, e le mani levate ai sette rami della *hamucà*, invocava l’altissimo con pianti e lamentazioni”. Era quindi giustificata la curiosità di Alberto per la “monarchica cena”, tanto più che i *camelots du roi* e i *croix de feu* (altro gruppo terroristico) “come belve assetate di sangue, insidiavano gl’innocenti svaghi degli iscritti alla III Internazionale”.

Colorita la descrizione dell’ambiente e dei personaggi. “Gli inviati erano sparsi a gruppi per il salotto Louis XV. Malgrado le presentazioni lunghe e faticose, né io riuscii a capire i nomi di coloro, né coloro il mio” [ottima scusa per esonerarsi dal fornire dettagli]. La voce si era sparsa della presenza di un signore straniero, quindi Alberto sentiva gli sguardi convergere su di lui “come proiettori sull’aeroplano nemico”. Nel bordeggiare tra gruppo e gruppo senza sapere come cavarsela, viene colpito da un vocabolo ricorrente, *Csar*, “che sonava come il cesareo titolo dei sovrani russi”, ma ogni volta che – avvicinandosi a un gruppo – tenta di capirne il significato, il discorso cessa e cambia di colpo l’argomento.

La cena è servita, e ad Alberto tocca di porgere il braccio a una vecchia aristocratica che sembra interessata più alle sue origini italiane che al resto, perché l’Italia “è la terra dei grandi palpiti d’amore”. Nel frattempo, grazie ai numerosi Martini e allo champagne, la conversazione si scioglie alzandosi in un coro di lamenti contro il Fronte Popolare, che “conduce la Francia alla rovina”, che “ha messo un israelita al governo del paese” e “la patria di Giovanna d’Arco nelle mani di un ebreo”. Ma mentre tutti si scagliano contro i comunisti, i socialisti e i radicali, un vecchio signore seduto all’altro capotavola sentenza: “il radicalismo al quale voi imputate i mali della Francia, è opera di coloro a cui vuoi offrite il trono di Luigi decimosesto”. Scoppia allora una *bagarre* che coinvolge anche i padroni di casa. La lite verte su Luigi Filippo II d’Orléans, detto Philippe Égalité, cugino di Luigi XVI, che aveva abbracciato la causa rivoluzionaria e votato per la condanna a morte

del re, finendo poi anche lui vittima del terrore. I Potiron de Grosmollet e tutti i presenti, così come l'Action Française e i *camelots du roi* assetati di sangue, sono fedeli alla casa di Orléans, sono "luigifilippardi", sostenitori dei discendenti di Luigi Filippo, *le roi citoyen*, a sua volta figlio di Philippe Égalité, mentre l'unico contrario, il vecchio signore al secondo capotavola, risulta perdente perché Luigi XVIII, solo re legittimo dopo il fratello maggiore morto sulla ghigliottina, non aveva eredi. Mentre, all'arrivo della torta, cala il silenzio sui destini della monarchia, il racconto prende un tono ancora più surreale: i invitati si alzano barcollanti e Alberto raggiunge in una stanza appartata un morbido e avvolgente divano, dove lo raggiunge l'anziana *douarère*²⁸ che, complice lo champagne e due versi del poeta Alfred de Musset, tenta qualche mossa di seduzione, di cui Savinio approfitta per sussurrarle all'orecchio: "Marchesa, che significa *Csar?*". Al che la vecchia aristocratica, palesatasi come Marquise de Faissancourt – altro nome inesistente e con curiose assonanze –, gli rivela che, a lei, di tutto quel legittimismo da complottisti non importa un fico secco, e che anche tra i pretendenti al trono di Francia è in atto una politica ambigua e una spartizione di ruoli. Dei loro consiglieri politici – tre fratelli che hanno imparato dagli ebrei a spartirsi i compiti aziendali in famiglia –, uno è capo delle croci di fuoco, l'altro è segretario del Conte di Parigi, e il terzo è un attivista socialista. La parola d'ordine è di tenere i piedi in due staffe. Anche i dirigenti dell'Action Française, afferma la marchesa, preferiscono che tutto resti com'è e non vogliono assolutamente avere un re che li controlli. Quindi i veri realisti, non potendone più, hanno creato lo C.S.A.R. (Comitato Segreto d'Azione Rivoluzionaria) che intende abbattere il Fronte Popolare e preparare sul serio il ritorno del re. Alla fine, allungandosi mollemente sul divano, l'attempata aristocratica gli rivela che la diffidenza da lui percepita si deve al fatto che la Francia è lacerata dalle fazioni, e probabilmente lo hanno scambiato per uno degli *ustascia* che tre anni prima hanno assassinato a Marsiglia il re Alessandro di Jugoslavia assieme al ministro degli esteri francese. Infine, con tono più languido: "Ma voi, piuttosto, parlatemi di Napoli, dei laghi..."

Curioso pezzo, che ci presenta i rappresentanti dell'estrema destra francese come un gruppo di ridicoli fanatici fuori dal tempo. Fa quasi pensare che tutta questa vicenda degli articoli su "Omnibus" sia portata avanti da Savinio in una sorta

di compiacente malafede. Certo, alcuni temi di fondo, anche quelli che sfociano nel suo antisemitismo, come rovescio di una sprovveduta più che ingenua posizione antispeculativa e anticapitalista, sono in lui radicati come riflesso di una mentalità antimoderna in quanto sostanzialmente incapace di afferrare l'evoluzione delle strutture economiche e sociali nel loro legame con le strutture del pensiero e del linguaggio, e quindi con l'arte, delle quali invece percepiva benissimo la necessità di rinnovamento²⁹. Rileggendo tutti questi reportages alla luce di quello sui *camelots du roi* si sente abbastanza chiaramente aleggiare su tutto l'insieme l'impaccio di quel falso ideologico, almeno parziale, di cui ho parlato all'inizio, e la mancanza di sincerità. L'autore si affida molto alla sua abilità di scrittore ricco di immaginazione e capace di creare figure talvolta indimenticabili. Ma – a ben guardare – una serie di sei articoli a piena pagina o quasi, tutti dedicati ad esporre e interpretare la situazione francese per un pubblico di un certo livello culturale, com'era quello di "Omnibus", avrebbe richiesto ben altra serietà di impostazione, anche volendo fare propaganda politica. Savinio non era certo incapace di individuare le caratteristiche psicologiche dello "spirito francese" e di quella particolare visione del mondo, attraverso vicende storiche, culturali e geopolitiche che gli avrebbero consentito, se lo avesse voluto, di sostenere meglio le sue interpretazioni del presente. Non c'era alcun bisogno di ricorrere a stupidi luoghi comuni come quello della "bistecca quotidiana", o della "mediocrità" e mancanza di genio come equivalente francese dell'equilibrio classico, o a frasi come questa che troviamo all'inizio del testo di cui ora parleremo: "la mente del francese è così prepotentemente orientata ai soddisfacimenti del ventre che anche le figure retoriche le deriva dal repertorio culinario". Non aver fatto nessuna analisi del passato della Francia per spiegare ed interpretare la situazione del momento, e per di più di un momento così difficile e tragico, significa, a mio parere, che Savinio era in mala fede, e che quando scrisse quei pezzi si aggrappò all'unico terreno che ancora sentiva solido sotto i suoi piedi: quello di una visione "tolemaica" e arcaica del mondo e della società, antisemita e antiriformista, analoga a quella di Soffici e del primo Malaparte. Ma di questa lacuna era perfettamente cosciente, tanto è vero che nel 1945 era già pronto a fare, senza alcun imbarazzo, i tagli e il maquillage necessari ai pezzi che poteva riutilizzare³⁰. Di solito, infatti, il tempo necessario a chi è in buona fede per rielabora-

28. Termine francese che indica un'attempata aristocratica titolare di diritti ereditari.

29. Per questa esaltazione dell'Italia antimoderna (barbara) ebbe molta influenza su Savinio l'opera di Malaparte citata a nota 16.

30. È abbastanza scioccante, per chi conosce questi articoli, leggere l'introduzione a *Souvenirs* (1945), probabilmente scritta ancora nel '44, poco dopo la liberazione di Roma, col tributo finale alla Francia ("Alto destino ai popoli nei quali ancora respira la Poesia") e la chiusura con le parole dell'inno dei partigiani francesi. Quale dei due Savinio barava dopo soli sei anni?

re convincimenti profondi e per sottoporli a un’analisi critica è molto più lungo.

Una profonda stanchezza si avverte nel pezzo successivo (“Omnibus” n. 6, 1938), *Tra i figli della vedova*, che il titolo vorrebbe dedicato alla Massoneria e ai massoni, detti appunto “figli della vedova”³¹, ma che della Massoneria parla pochissimo. L’intero scritto non ha capo né coda e divaga su vari argomenti. Esordisce descrivendo una di quelle buie e nebbiose giornate di gennaio che sembrano giornate da cospiratori, con un tempo umido e grigio che i parigini chiamano “*purée de pois*” (purè di piselli), orientati come sono “ai soddisfaccimenti del ventre”. In questa atmosfera vengono evocati rifugi segreti i fantasmi di Mazzini e di Napoleone III, celebri affiliati alla Massoneria. Poi di colpo veniamo trasportati ai piedi della *montagne* Sainte Geneviève che domina da sud il quartiere latino, e non si sa per quale motivo il discorso volge sul partito comunista che, da lupo che era, si finge ora agnello per acchiappare consensi, dandogli occasione per un attacco a Louis Aragon, iscritto al PCF dal 1927, e direttore del giornale “*Ce Soir*”, che tra i fogli parigini della sera era “la voce della III Internazionale”. Colpa principale di Aragon³² sarebbe anzitutto quella di essere “figlio spurio”, non riconosciuto, di un cinquantasettenne prefetto di polizia, Louis Andrieux, e di una giovane scrittrice di trent’anni più giovane (i genitori gli scelsero il nome, fingendolo figlio di amici morti, e ne presero la tutela), ma Savinio, con molta eleganza, confonde il notissimo Andrieux, poi eletto deputato, con un tale Hennion, che nel 1914, approssimandosi pericolosamente i tedeschi a Parigi, si sarebbe dimostrato già pronto a tradire: pure fake news dell’epoca. Di qui, ovviamente, l’odio del giovane Aragon, già orientato verso il comunismo, per la patria e per la polizia. Altra colpa, quella di aver assunto durante il Fronte Popolare le vesti del finto patriota, mentre nel decennio precedente non faceva che sputacchiare e calpestare la bandiera. Questi istinti nascondono, secondo Savinio, il profondo desiderio di subire un *passage à tabac* (cioè di essere malmenati a morte dai poliziotti, che altro non sarebbero che l’immagine dell’odiato padre), e rendono Aragon il degno compagno di altra simile razza di contestatori come i suoi amici André

Gide e André Malraux. Da qui si passa al biasimo, condito di scherno, per il recente riavvicinamento tra i comunisti francesi e i giovani cattolici “di sinistra”, i cui principali esponenti – François Mauriac, Daniel Rops e Jacques Maritain – ormai “simpatizzano per la Spagna delle atrocità e dei delitti”. La parte finale del pezzo sembra chiaramente inventata: Alberto, accompagnato da un conoscente professore di filosofia, incaricato di una conferenza sul “progresso” in una loggia massonica “mista”³³ di Parigi, riesce a introdursi grazie all’amico e diventa naturalmente oggetto di grande curiosità da parte di tutti i presenti, evidente ricalco dal precedente articolo sui *camelots du roi*. Il tema della prolusione – la venerazione del “progresso”, per chi non lo sapesse, siede al centro del pensiero transalpino – porta a concludere che il Fronte Popolare è un frutto delle tendenze illuministe ed enciclopediste delle logge massoniche. Anche stilisticamente si tratta di un saggio di bassa qualità. La foto al centro della pagina dovrebbe illustrare la stanza delle iniziazioni di una loggia massonica, con dovizia di teschi e di ossa incrociate, ma è molto più simile al ‘Covo’ milanese di Mussolini nella vecchia sede del “Popolo d’Italia” in via Paolo da Cannobio, che chiunque può vedere nei cinegiornali Luce celebrativi del Ventennio che si trovano su internet.

Ugualmente modesto e con forti cadute di gusto l’ultimo articolo, *La perla dei poeti*, su “Omnibus” n. 7, 1938 (5-12 febbraio). Anche in questo caso, infatti, il nostro Savinio non fa una bella figura. Il tema è questo: la Francia ha tanti poeti, ma non ha “il” poeta, come potrebbero essere Dante, Shakespeare, Cervantes o Goethe per i rispettivi paesi. Persino gli Stati Uniti hanno Walt Whitman, e la Grecia Solomòs, per lasciar stare Omero. Segue una breve rassegna di chi sarebbe potuto essere il poeta della Francia per antonomasia. C’è Paul Fort ma non va bene, si era pensato a Victor Hugo, ma poi un editore ha fatto imprudentemente uscire un libro sugli amori di sua moglie con Sainte-Beuve... (vedi nota 22). Certo, ci fu un poeta morto proprio vent’anni fa qui a Parigi: Guillaume Apollinaire. Ma restiamo delusi: sapendo quanto Apollinaire si era speso per far conoscere non solo de Chirico, ma anche Savinio, non ci saremmo aspettati un ritratto del genere, che lo riduce

31. Sul perché di questo appellativo vi sono molte spiegazioni, che non è qui possibile esporre perché prenderebbe troppo spazio. Basterà dire che una delle principali è che i massoni sono figli della Massoneria, “vedova” perché il suo mitico fondatore e “sposo”, Hiram Abif, architetto del tempio di Salomone era morto assassinato. Alla storia e alle vicende della Massoneria, Savinio non dedica nel suo articolo nessuno spazio.

32. Non è certo il caso di soffermarsi sulla figura discussa, letterariamente notevole anche se disomogenea, psicologicamente di grande complessità, ma eticamente coerente di Aragon. Essa presenta tuttavia speculari e opposte somiglianze con Savinio: ambedue infatti si trovarono tra la guerra e il dopoguerra a fare i conti con

il proprio passato, comunista Aragon e fascista Savinio. Va solo posta a mio parere l’attenzione sul fatto che Aragon, che aveva composto alcune delle sue liriche più appassionate sincere (*Hourra l’Oural*) durante il viaggio in Unione Sovietica del 1932, intraprese verso la fine degli anni Trenta un lungo e liberatorio percorso di revisione delle sue posizioni politiche alla luce di quanto man mano si veniva a ricostruire della storia sovietica. Percorso e revisione che in Savinio mancano, come per altro in molti intellettuali italiani, che nel 1945 si risvegliarono.

33. Si chiamavano “miste” le logge nelle quali era consentito l’accesso anche alle signore.

a una macchietta folcloristica, senza dire una parola sui suoi versi così intrisi di moderna malinconia. Nella trasgressiva bohème di cui s'ammantava – afferma Alberto – c'era una certa dose di fumisteria, perché Apollinaire aspirava in realtà a un tranquillo benessere borghese. La sua nascita era circondata da oscurità, “come quella di Omero” scrive Savinio, ma il suo pubblico sapeva bene cosa leggere: di Omero non si sapeva il luogo, di Apollinaire il padre. La madre era una famosa mondana, ridottasi in vecchiaia a fare l'*allumeuse* nelle case da gioco di tutta Europa. Poi si salta a piè pari fino al furto della Gioconda (1911), al coinvolgimento del poeta e al carcere, ma nel racconto ci sono molti errori: chi coinvolse l'innocente Apollinaire non fu infatti il 'barone' Mollet, bensì il mitomane ladruncolo Géry Pieret di cui Apollinaire si serviva per piccole incombenze. Ma *le baron Mollet* sembra fosse imparentato o discendente di una casata reale inglese, e un po' di colore fa sempre aggio sulla verità. Dal 1911 si arriva subito alla guerra (agosto 1914), alla ferita alla tempia, e alla morte improvvisa per la febbre spagnola il giorno stesso dell'armistizio. In verità Apollinaire si spense il 9 di novembre e l'armistizio fu firmato l'11, ma era troppo bello poter far coincidere la morte del poeta con l'esplosione dei festeggiamenti popolari. La verità, lo sappiamo, è un optional, e una fandonia ripetuta tante volte diventa talmente vera da non dovere essere dimostrata. Su *Alcools* e sui *Calligrammes* neanche una parola. Chiude il racconto un altro falso aneddoto, sempre ripreso fino a diventare vero, sul funerale di Apollinaire contemporaneo a quello di Edmond Rostand, autore del *Cyrano*, con i due cortei funebri che s'incrociano al centro di Parigi e l'anziana madre del poeta che seguendo il feretro esclamava: “Mio figlio un poeta? Un pelandrone volete dire. Rostand: ecco un poeta”. Rostand morì il 2 dicembre, ventitré giorni dopo, e i due funerali non avvennero in contemporanea come ci è stato sempre raccontato, ma una cosa sono i racconti “poetici” di *Narrate, uomini, la vostra storia*, e ben altra un reportage giornalistico. Qui il povero Apollinaire è ridotto, come la città in fiamme nel *Nerone* di Petrolini, a mero strumento di sollazzo per la plebe. Siamo intanto giunti al dopoguerra. Mentre Savinio attraversa Parigi per giungere alla destinazione che poi apprendiamo, il taxi passa davanti alla sede della N.R.F. “che da tanti anni comanda la vita letteraria della Francia”. Ecco l'occasione per dirci che la N.R.F. acquistò dalla vedova di Apollinaire

i diritti letterari solo per far sparire dalla circolazione le sue opere e spianare la strada a un *poète de la maison* che potesse essere incoronato poeta di Francia. “Vari poeti furono presi in prova, a quel modo che le massaie cambiano le domestiche, finché non trovano *la perla*”. Anche Breton fu “provato” ma scartato per l'incomprensibile assurdità dei concetti, tuttavia Savinio ne approfitta per dirci che l'ultima moglie del capo del Surrealismo, Jacqueline Lamba, pittrice sposata nel 1934, l'anno prima aveva interpretato la sirena in un balletto acquatico alla fiera di Neuilly, quasi fosse una passeggiatrice del Bois de Boulogne.

Finalmente “la perla dei poeti” viene scoperta nella persona di Paul Valéry (1871-1945). Al quale naturalmente Savinio non riconosce alcun merito: oscuro, inutile, fintamente profondo, ciò che Valéry scrive in modo oscuro potrebbe essere scritto in modo semplicissimo, anzi sarebbe meglio non scriverlo affatto. Morale: la Francia non è paese da poeti, ma piuttosto da gastronomi, come insegna l'incipit³⁴. *Boutades* efficaci ma che spesso ritornano come boomerangs contro chi le ha inventate, e Savinio ci ha ormai abituati a battute di questo genere: “Proust, l'uomo dalla frase lunga e dal pensiero corto”; “Thomas Mann, famoso scrittore di cui non sono mai riuscito a leggere più di trenta pagine” ecc., fino alle lezioni di politica e di strategia che avrebbe voluto impartire al generale De Gaulle.

Non ci sorprende, quindi, l'ultima mezza colonna che, dopo una strana quanto poco chiara digressione su una pièce di Cocteau e sullo *Sphinx*, la casa di piacere più altolocata di quel tempo³⁵, ci descrive la lezione inaugurale del corso di poetica di Paul Valéry al Collège de France, davanti al quale il taxi ha nel frattempo scaricato Savinio. La prolusione fu tenuta da Valéry il 10 dicembre del 1937, come risulta dalle cronache dei giornali. Alberto era a Parigi, come si è detto, fin dagli ultimi giorni di novembre, ed è quindi certo che vi abbia assistito. Il reportage fu scritto dopo il ritorno a Roma, anche se su “Omnibus” è datato “Parigi, febbraio [1938]”. È molto probabile che, nonostante la risonanza mondiale del fatto, nessun giornale italiano ne abbia parlato e quindi salvo, pochissimi addetti ai lavori, nessuno era in grado di cogliere l'incongruenza.

“[...] Entrammo. L'aula era vasta, piena d'una luce gialla che stancava la vista. Vidi molte teste di gente silenziosa e sotto-

34. Si veda la nota 30 e il contrasto con quanto Savinio scrive nella prefazione di *Souvenirs*. Non mi risulta sia mai stato fatto (tranne in questa occasione per *I misteri di Neuilly*), ma sarebbe interessante confrontare i testi originali apparsi negli anni Venti e Trenta sui giornali italiani – moltissimi su “L'Ambrosiano” – con quelli, sicuramente mondati, editi in *Souvenirs*.

35. Lo *Sphinx*, il famoso bordello di lusso, fuori norma e senza regole, decorato da Van Dongen, è una fissa di Savinio che in genere, come nei *Misteri di Neuilly* e in questo caso, ne parla per dire che una quota apparteneva a un ministro della Terza Repubblica francese.

messa: venivano in mente i carcerati che ascoltano le conferenze nei grandi reclusori americani. [...] Paul Valéry parlò con grande monotonia, ma non mi fu possibile comprendere nulla. Mi pareva di essere in un salotto romano, quando Ungaretti parla in pubblico spiando la noia e la ferrea pazienza degli ascoltatori, i quali solo perché si sentono pazienti si credono finalmente giunti a comprendere gli arcani della poesia".

Le reazioni a questi articoli furono, al momento, solo due: una pubblica, uscita sul supplemento quindicinale francese "Fascisme et Italie" allegato al numero del 4 febbraio 1938 di "Giustizia e Libertà", il giornale degli esuli antifascisti a Parigi fondato da Carlo Rosselli, e una privata in due lettere di Ungaretti a Jean Paulhan.

Il supplemento di "Giustizia e Libertà" si occupò solo dell'articolo dedicato a Horace Finaly, in una colonna e mezza sulla destra della pagina, col titolo *Ecco dei piccoli complimenti per Camille Chautemps / Una pittoresca descrizione della sua carriera politica fatta da un letterato italiano*. Nel testo si fa anzitutto una premessa sul fatto che la propaganda del Fronte Popolare contro le 200 famiglie è stata giustamente giudicata in Francia un po' troppo approssimativa e semplicistica, perché non si può ridurre un fenomeno complesso come quello dell'influenza economica dei trusts a un semplice slogan elettorale. "In Italia, tuttavia – prosegue l'articolaista – nessuno si fa di questi scrupoli, e tutta la politica della democrazia francese è rappresentata di volta in volta come guidata ora da Mosca, ora dall'alta finanza, ora dagli youpins" [termine spregiativo per indicare gli ebrei]. Viene quindi citato l'articolo di "Omnibus" nel quale Horace Finaly è descritto come il burattinaio della politica francese e il patrono "creatore" del presidente del consiglio Camille Chautemps³⁶. Segue una lunga citazione della parte centrale del pezzo di Alberto. Dopodiché, l'autore (che si firma M.) fa seguire un durissimo commento:

E non crediate che il firmatario di queste righe sia un giornalista di basso livello o un giovanotto che, non conoscendo la Francia, possa credere in buona fede a leggende ufficialmente accreditate. Assolutamente no. La redazione di "Omnibus" ha raccattato il suo umorista nei caffè stessi di Montparnasse in cui questi si è a lungo esercitato.

L'autore di queste storie ricche di spirito si chiama Alberto Savinio; è il fratello di de Chirico, il pittore che deve esclusivamente all'intelligenza e allo spirito di libertà e di curiosità della Francia – assicurato comunque meglio dalla sua "democrazia massonica" che dal dogmatismo neoclassico del governo italiano – di essere conosciuto e stimato per il suo valore. Quanto a lui personalmente, Savinio è stato di volta in volta scrittore, pittore, musicista (scrittore, pittore e musicista fallito, naturalmente) ma non ha disdegnato le commissioni che ogni tanto il Governo della Repubblica Francese gli passava in quanto pittore e fratello di suo fratello per la decorazione di certi Palazzi Municipali in Algeria. Il denaro, si sa, non ha odore.

[... Savinio] ha creato la sua reputazione di umorista nei dehors e tra i tavoli della Coupole e del Dôme [...] ed è evidente che non si è mai occupato di politica. Ma ecco che arriva il momento in cui le spiritosaggini sono meglio pagate se servono a insultare presso la pubblica opinione le classi dirigenti di altri paesi, e dunque egli si accorge di poter sfruttare la sua reputazione "parigina" per essere accolto a migliori condizioni in una redazione di giornale. Anche quel denaro, infatti, non ha odore.

Ma abbiamo anche troppo insistito sul caso personale di Savinio. Persino un profugo, se avesse avuto la sfortuna di pronunciare in un momento di rabbia la metà degli insulti che il signor Savinio stampa nel suo giornale, sarebbe stato immediatamente espulso dalla Francia, mentre né lui, né Di San Lazzaro, né Lo Duca sono in alcun modo disturbati. Questo caso merita attenzione solo perché mostra molto bene di quali argomenti e di quali strumenti si serve il governo fascista nella sua campagna contro la Francia. Chautemps non è trattato meglio di Blum, di Herriot, di Delbos o di Campinchi. Non si tratta più, al momento attuale, di preferire un certo uomo o un certo partito, si tratta di screditare in blocco l'intera struttura della Repubblica vicina, per meglio poterla attaccare sul terreno della lotta armata. La violenza del linguaggio accompagna l'aggressione interna e prepara gli spiriti all'aggressione esterna.

In sostanza, l'autore dell'articolo, sicuramente un fuoruscito italiano, adombra l'ipotesi che Savinio sia al servizio del governo fascista. Ipotesi infondata che tuttavia, come vedremo,

36. Il terzo governo Chautemps nacque il 22 giugno del 1937 e cadde alla fine di marzo del '38, date che già smentiscono Savinio perché Finaly fu costretto

a lasciare la Banque de Paris et des Pays-Bas, il 3 di giugno del '37 ponendo automaticamente fine ad ogni sua eventuale influenza.

sarà ripresa nell'immediato dopoguerra a Roma e poi lasciata cadere.

Le due lettere di Ungaretti a Paulhan risalgono a marzo e a maggio del 1938³⁷. “Non so – scrive in marzo Ungaretti – se vedi quello che Savinio scrive su *Omnibus*: è piccolo e ben misero: peccato per lui. Ciò che amareggia di più è vedere il tradimento. Si ha quasi vergogna di essere uomini”³⁸, e in maggio: “Non so se ti ho parlato di quelle lettere dalla Francia che Savinio ha pubblicato su *Omnibus*. Erano disgustose. Ce n'era una che derideva la *Nouv[elle] Rev[ue Française]*, parlava di una cospirazione del silenzio che aveva organizzato contro Apollinaire, diceva cose stupide su Valéry e Breton, ai quali naturalmente negava ogni talento, e all'improvviso, senza che io c'entrassi per nulla, menzionava le conferenze ‘incomprensibili’ che tenevo nei salotti”³⁹.

Cerchiamo ora di concludere.

Questo esame degli scritti politici di Savinio per “*Omnibus*”, non ha certo la vastità d'orizzonte della ricerca di Eugenia Maria Rossi su *Savinio e la Francia* che abbiamo citato all'inizio, né quella della meticolosa e approfondita indagine di Lucilla Lijoi su Savinio nel decennio 1933-1943, altra eccellente tesi di dottorato giunta pochi anni fa alla pubblicazione⁴⁰. Credo però di essere riuscito, scavando nella scrittura e nel contesto della vita di Savinio, a mettere in luce alcuni elementi che ci permettono di dare un giudizio, che in parte ho già anticipato, e che credo possa essere confermato da quanto ho appreso leggendo i due lavori che ho appena citato.

Prima di tirare le fila dobbiamo tuttavia vedere quali furono nell'immediato dopoguerra gli strascichi del ‘lavoro sporco’ svolto da Savinio per “*Omnibus*”. Lo studio della Lijoi si sofferma infatti anche sulla discussa e precocissima cooptazione di Savinio nell'ambito dell'antifascismo, mal tollerata da chi – trovandosi già da un decennio dall'altra parte della barricata – lo aveva visto e vissuto come un avversario. Tra questi vi fu Carlo Muscetta, lo storico della letteratura, esponente di rilievo del Partito d'Azione e direttore di “*Italia Libera*”, che nell'agosto del 1944 rievocò, sotto un pseudonimo, le collaborazioni a “*Omnibus*” con toni e modalità che sembrano molto

vicine a quelle dell'anonimo articolista del supplemento francese di “*Giustizia e Libertà*”.

“Celandosi dietro lo pseudonimo di Abate Blanés – scrive Lijoi –, il 2 agosto 1944 Muscetta pubblicò nella rubrica *L'occhiale* dell'“*Italia libera*” un trafiletto in cui raccontava di aver ricevuto una lunga lettera anonima il cui mittente lamentava la presenza in Italia di un ‘tardivo sottoprodotto dei settimanali inventati da quel genietto fascista che si chiamava Leo Longanesi, giornalista informatore editore e buffone di mensa presso i grandi gerarchi’”. Il sottoprodotto consisteva nel fatto che stavano ricomparendo sui giornali “nomi come quelli di Augusto Guerriero (*alias* Ricciardetto) e Alberto Savinio, a proposito del quale si afferma: Savinio fu tra gli intellettuali che [...] sistematicamente diffamarono le democrazie contribuendo a creare quello stato d'animo di falsa superiorità tanto diffuso tra i piccoli snobs italiani. Aggiungiamo che Savinio si dedicò a quest'opera veramente ragguardevole dopo aver fatto la sua riputazione di uomo di spirito alla parigina con i motti raccattati nelle lunghe sedute alla “*Rotonde*”: e che venne a servire il Ministero della stampa e propaganda italiana dopo che gli mancarono le ordinazioni di opere procurategli da Albert Sarraut. Uno dei tanti che sputarono nel piatto dove avevano mangiato e ora risputano nel secondo piatto”⁴¹. Savinio rispose dalle pagine del “*Tempo*”, in un trafiletto firmato e intitolato *Precisazione*, il giorno successivo:

Sull'«*Italia libera*» di ieri, un anonimo scrivente dice di me che ero «al servizio della Cultura Popolare». A una così madornale falsità, non è il caso di sprecare parole di smentita. O l'anonimo scrivente parla per ignoranza, o allora non è se non un imprudente sciocco. O mentisce sapendo di mentire, e in questo caso è un disonesto. Si faccia conoscere in ogni modo, perché io possa rintuzzare la sua calunnia in maniera anche più efficace.

Il battibecco proseguì sull'“*Italia Libera*” del 10 agosto:

L'autore della lettera da me riportata ne «*L'occhiale*» del n. 70 mi scrive di nuovo e io non esito a pubblicare: Caro Blanés, Alberto Savinio nulla smentisce di quello che ho detto sul suo conto: tranne una cosa. Egli nega di essere

37. Jean Paulhan, Giuseppe Ungaretti, *Correspondance 1921-1968*, Édition de J. Paulhan, L. Rebay, J.-Ch. Vegliante, Paris, Gallimard, 1989.

38. “Je ne sais pas si tu vois ce que Savinio écrit sur *Omnibus*: il est bien misérable et petit: tant pis pour lui. Ce qui est amer c'est de constater la trahison. On est presque honteux d'être homme”, Ivi, p. 318.

39. “Je ne sais si je t'ai parlé de ces lettres de France que Savinio a publiées dans *Omnibus*. Elles étaient écœurantes. Il y en avait une qui se moquait de la *Nouv. Rev.* parlait d'une conjuration, du silence qu'elle aurait organisé contre Apollinaire,

disait des bêtises au sujet de Valéry et de Breton, auxquels il enlevait naturellement tout talent, et tout d'un coup, sans que j'y entre pour rien, évoquait les conférences ‘incompréhensibles’ que j'aurais l'habitude de tenir dans les salons”, Ivi, pp. 320-321.

40. Lucilla Lijoi, *Il sognatore sveglio. Alberto Savinio 1933-1943*, Mimesis edizioni, Milano 2021 (tratto dalla precedente tesi di dottorato).

41. Ivi, pp. 257-258.

stato al servizio della Cultura Popolare. Non mi consta che egli fosse stipendiato dal Ministero. Ma i suoi scritti erano perfettamente in linea con la propaganda del regime fascista. Basta ricordare gli articoli pubblicati da Savinio in «Omnibus» dopo il suo ritorno dalla Francia. I modi di servire il fascismo sono tanti, ed egli può aver servito il fascismo anche con intelligenza. Tale non sarà forse il caso di Savinio: alla cui intelligenza non fa onore una dedica come la seguente: «Ad Alessandro Pavolini, all'artista e all'uomo d'azione, con ammirazione grande. A.S., Roma, settembre A. XV». Quando Savinio voglia, sono sempre a sua disposizione per chiedergli se è suo il volume *Tragedia dell'infanzia* recante il citato autografo.

“Non risulta – conclude Lijoi – che a queste ulteriori (e a dire il vero tristi e incattivite) accuse Savinio abbia mai risposto, probabilmente per non dare adito a una polemica che avrebbe potuto innescare un vortice infinito, complesso e poco piacevole di accuse, smentite e mancate responsabilità rispetto alla realtà dei fatti. Ad ogni modo, l'accusa di Muscetta, destinata a restare senza seguito, non tiene conto del percorso svolto dallo scrittore tra il 1939 e il 1943, e non è tale da modificare o scalfire in maniera irreversibile il profilo “copernicano” e “greco” che lo scrittore si era creato negli ultimi, dissenzienti, anni trascorsi sotto il fascismo”⁴².

In genere la svolta “antifascista” di Savinio, o meglio il progressivo distacco dall'iniziale profilo “tolemaico”, si data a partire dalla pubblicazione del famoso articolo *Il sorbetto di Leopardi* sull'ultimo numero di “Omnibus” a fine gennaio del 1939. La stessa Lijoi mette a nostra disposizione una gran quantità di elementi e osservazioni che ci consentono di capire gli aspetti più contraddittori dei reportages francesi di “Omnibus”, inserendoli in un quadro globale del secondo periodo italiano di Alberto e individuando le tracce concrete del suo lento distacco dal regime fascista e dalle posizioni ideologiche che avevano connotato gli anni della sua convinta collaborazione. Martin Weidlich è andato anche più in là scavando nella preistoria dell'antifascismo saviniano⁴³ e trovandone chiare e precoci spie sia nella critica al deterioro nietzschianesimo nazista (1934), anche se a quella data non vi era ancora stato l'avvicinamento politico tra Hitler e Mussolini,

sia nell'evidente disagio per la campagna razziale. E qui vanno dette due parole di chiarimento. Weidlich⁴⁴ svolge un esame rapido ma estremamente approfondito delle esternazioni filo e antisemitiche dei fratelli de Chirico e conclude giustamente col giudicare del tutto prevalenti le manifestazioni e soprattutto i comportamenti filosemitici. Ciò non mi sembra contrastare con quanto ho affermato a proposito di un antisemitismo culturale di Alberto legato all'orientamento anti-moderno del suo spirito “tolemaico” e alla sua incapacità di capire i fenomeni economici e finanziari del capitalismo nei loro legami con lo sviluppo della società, della comunicazione e del linguaggio, anche come fattori di progresso, sia pure da sottoporre a regole. Per quanto egli sia spesso caduto nel luogo comune polemico delle destre contro “la speculazione”, identificata con la finanza ebraica, non esprime mai una posizione razzista in senso genetico, e quel vago pregiudizio antisemita, radicato anche nella Chiesa e legato ai concetti di Nazione elaborati dal pensiero romantico, era purtroppo talmente diffuso nelle società a cavallo tra Otto e Novecento da renderle inadatte a produrre gli anticorpi che avrebbero potuto prevedere ed evitare la tragedia dell'Olocausto.

La preistoria dell'antifascismo di Alberto si conclude con *Dico a te Clia*, scritto nell'autunno del '39, e con la parziale sostituzione del modello latino e romano con quello etrusco, indicato come più romantico, cioè meno bisognoso di un centro rispetto al modello classico, vicenda che consiglio di seguire attraverso la breve⁴⁵ ma profonda, sfaccettata e raffinatissima indagine di Weidlich, soprattutto per capire i binari weiningeriani e spengleriani che spesso ancora costringono a questa data l'argomentare di un Savinio che fatica a liberarsene. Di pari passo con l'attenzione agli etruschi si afferma, nell'incipiente antifascismo saviniano, una nuova apertura verso i greci in quanto assertori di una libertà di pensiero “anticattolica”, e un molto ardito tentativo di riconoscere una certa *grecità* negli etruschi⁴⁶. Infine, a cavallo tra 1939 e '40, viene recuperato il tanto dileggiato Freud, che Savinio leggerà in modo approfondito nei primi anni '40, e rivalutato il Surrealismo⁴⁷.

Tutto ciò che di ‘falso’ abbiamo individuato negli scritti per “Omnibus”, talvolta condotti con fatica, con finte spiritosaggini e con impaccio, è, credo, indice di questa crisi già in atto nei più profondi convincimenti di Alberto, forse senza che lui

42. Ivi, pp. 258-259, dove viene anche puntualizzato che Pavolini, ai tempi della dedica di Savinio, non era Ministro della cultura popolare, ma presiedeva la Confederazione Fascista dei Professionisti e Artisti, cosa che rende un po' meno pesante la dedica di Alberto.

43. M. Weidlich, *Tramonti e autore di Alberto Savinio*, cit., pp. 105 e seguenti.

44. Ivi, pp. 112-118.

45. Ivi, pp. 120-124.

46. Molto ardito perché gli etruschi, storicamente, furono nel Mediterraneo antico i principali avversari dei greci.

47. Il ritorno verso Freud e il Surrealismo, ambedue parzialmente legati alle riflessioni su etruschi vs latini, sono accuratamente esaminati in L. Lijoi, *Il sognatore sveglio*, cit., capitoli 6 e 7.

stesso se ne rendesse pienamente conto. D'altronde, Savinio si trovò talvolta a dover affrontare problemi tremendi, anche di sopravvivenza, che non possono non aver avuto un peso nei suoi comportamenti. E la storia degli intellettuali italiani durante il fascismo è anche la storia di tante piccole o grandi viltà e compromessi perché i governi violenti e dittatoriali piegano, fiaccano e corrompono, tolgono dignità all'uomo. L'isolamento e l'impossibilità di lavorare per i giornali dopo l'*affaire* di "Comœdia", settimanale francese filofascista che aveva sfruttato l'ingenuità di alcuni artisti per metterli in cattiva luce in Italia come emigrati e fuorusciti, non furono forse ininfluenti nel determinare il suo smaccato abbraccio al fascismo appena rientrato da Parigi nel 1933. Un uguale se non peggiore isolamento e divieto di collaborare alla stampa italiana seguì alla chiusura di "Omnibus", sicché non appare del tutto sbagliata l'impressione di Weidlich che "accusato di essere antifascista, Savinio effettivamente tale *divenne*"⁴⁸, e vorremmo aggiungere non per convenienza, con momentanei sofferti sbandamenti, ma in modo lucido e definitivo. Che nei suoi reportages Alberto mentisse, inconsciamente abbarbicandosi all'unica boa ideologica di cui disponeva per non annegare – il mito suckertsofficiano di un'Italia popolare e aristocratica, antimoderna, antispesulativa e antiriformista, guidata da un infallibile Colleoni⁴⁹ – è dimostrato da tante cose. Ne citerò solo due, che riguardano proprio la Francia e la sua cultura: anzitutto il terribile imbarazzo che – da allora – calò nei suoi rapporti con Breton, il quale continuò a dimostrargli ammirazione e amicizia, probabilmente non sapendo o avendo dimenticato ciò che Alberto aveva scritto su di lui⁵⁰; poi l'amore mai rinnegato per Montaigne, scrittore

capitale del Rinascimento che su "Omnibus" aveva portato ambiguamente ad esempio della "mediocrità" francese, e una biblioteca quasi interamente costituita da libri francesi e da pochissima letteratura italiana⁵¹.

Resta un'ultima osservazione, molto astratta e che ho già esposto nel mio breve intervento di chiusura alla giornata di studio di Parigi: la radice psicologica della contraddittorietà di Savinio risiede non soltanto nel suo gusto di rovesciare il tavolo, di essere più intelligente del più intelligente e quindi di abusare del paradosso, ma anche nel fatto che egli usò nella saggistica e nell'analisi storica e politica il linguaggio creativo e artistico di cui Nietzsche parla nel saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Un linguaggio che per esprimere genuinamente il pensiero deve forzare le barriere del senso e della logica. Di qui un esagerato esercizio extramurale dell'intelligenza intuitiva, con un continuo uso di analogie e metafore, o paradossi, per indicare caratteristiche salienti di persone, di generi, di popoli e di culture. Con esiti talvolta brillanti, ma spesso riduttivi, generici e banalizzanti che lo hanno indotto in clamorosi errori quando si trattava di analizzare questioni molto serie e vitali. Mentre Nietzsche – padre del linguaggio saviniano – mantiene sempre un punto di vista kantiano per quanto riguarda il rapporto morale con la realtà e con la sua essenza, cioè con quell'aspetto ideale ed etico di ogni cosa che non è afferrabile con la ragione ma che è necessario alla convivenza civile degli uomini, Savinio lo disprezza e lo riduce a un giocattolo o a un oggetto di ironico dileggio. Cosa che funziona benissimo sul piano della creazione artistica, ma non su quello dell'analisi storica, culturale e politica.

48. M. Weidlich, *Tramonti e autore di Alberto Savinio*, cit., p. 106.

49. Si veda Curzio Malaparte, *L'Arcitaliano. Cantate di Malaparte*, La Voce, Roma 1928, p. 17 (*Cantata dell'Arcimussolini*) e p. 21 (*Cantata degli italiani detti anche piagnoni e degli arcitaliani detti anche arcipalleschi*).

50. Eugenia Maria Rossi, in *Il viaggio infinito. Alberto Savinio e la Francia (1911-1952)* (tesi di dottorato discussa nel 2022 all'Université Sorbonne Nouvelle, sotto

la direzione dei proff. Christian Del Vento e Paola Italia), pubblica una lettera di Maria Morino a Nino Frank, di poco posteriore alla morte del marito, che, insieme a estratti della corrispondenza Savinio-Parisot, dimostra quanto fosse difficile per Alberto, pur desiderandolo ardentemente, riallacciare i rapporti con Breton e persino ringraziarlo dei libri che questi gli aveva inviato in omaggio.

51. Ivi, pp. 266-271.

Il caso Gazzera. Cronaca e memoria di un inedito percorso artistico tra “lirismo” e “bella materia”

“Sonate campane per questa gloria che sorge”, chiosava enfatico Leonida Rèpaci sulle pagine dell’*“Illustrazione Italiana”*. Le parole di entusiastica ammirazione chiudevano una lunga recensione che lo scrittore e giornalista aveva dedicato alla mostra personale di Romano Gazzera inaugurata il 15 novembre del 1941 nelle sale della neonata Galleria Asta di via Andegari 18, a Milano¹.

Ma ecco un artista, il piemontese Romano Gazzera, venirci incontro con un’arte straordinariamente adulta, la quale realizza pienamente la condizione di essere novissima, per un certo elemento favoloso che è alla base del suo lirismo figurativo, mentre, per la bella materia [...], dà alla sua modernità il sostegno e il colore della storia².

“Lirismo” e “bella materia” sembrano essere le parole chiave su cui si focalizza l’attenzione della critica, ma l’inatteso successo di vendite (ancor prima di inaugurare) fa scoppiare un vero e proprio caso Gazzera. Disputate dai maggiori collezionisti, le opere dell’artista entrano in molte delle collezioni d’arte del tempo. Rino Valdameri, Gino e Peppino Ghiringhelli della Galleria del Milione, e il commendator Brughera, amministra-

tore delegato del Credito Italiano, acquistano la maggior parte dei dipinti e dei disegni, e “alla vigilia del *vernissage* era tutto venduto”³: avere un Romano Gazzera nella propria collezione insieme a un de Chirico, un Tosi o un Morandi sembrava esser diventato “indispensabile”⁴.

Nei giorni a seguire un numero impressionante di visitatori si accalca nelle sale della galleria Asta, il resoconto di Marziano Bernardi sulla “Stampa” è emblematico:

Per due settimane nelle sale della galleria è un succedersi crescente di visitatori che osservano, esclamano, discutono, polemizzano, vi tornano per condurvi amici e ricominciare a discutere e polemizzare. La critica milanese fa coro, un coro di lodi con appena qua e là qualche riserva più per prudenza che per convinzione [...] È un successo travolgente e raro [...] che lascia il pittore stupito e commosso⁵.

La rubrica del “Corriere della Sera” *Artisti che espongono*, il 23 novembre dedica ampio spazio al “fenomeno inatteso quanto corroborante” della pittura di Romano Gazzera.

* Desidero ringraziare il Presidente Giorgio Gagna e la dott. ssa Raffaella Scalerandi della Fondazione Romano Gazzera di Torino per la consultazione e autorizzazione alla riproduzione dei materiali inediti sul pittore oggetto di una monografia di prossima pubblicazione. Ringrazio inoltre per l’attenta lettura Paolo Baldacci e Nicol Maria Mocchi.

1. *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, Milano, Galleria Asta, 15-30 novembre 1941, testo di Raffaele Carrieri.

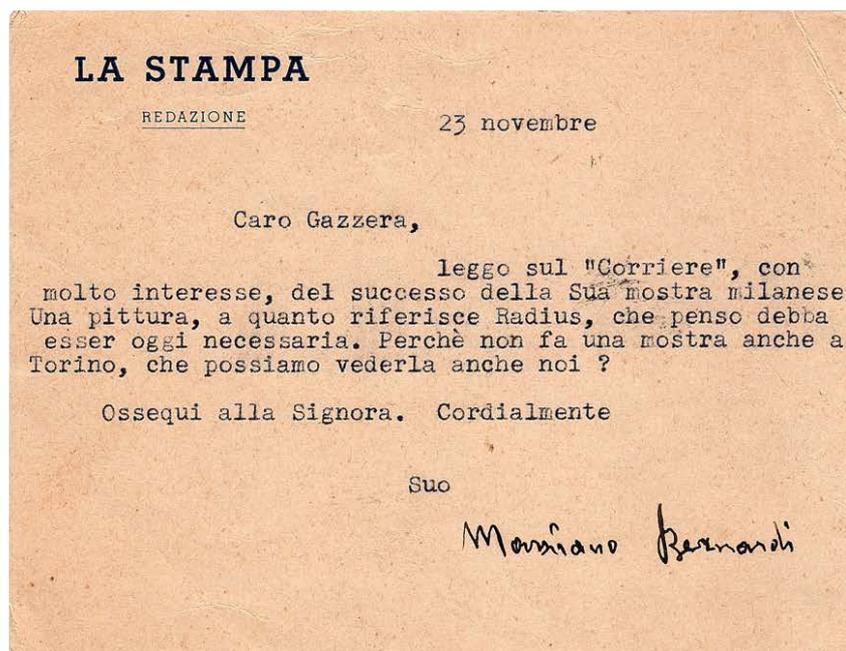
2. Leonida Rèpaci, *Una mostra alla Galleria Asta. Romano Gazzera*, *“L’Illustrazione Italiana”*, 16 novembre 1941-xx, anno LXVIII, n. 96, pp. 630-631, qui p. 630.

3. Romano Gazzera, *La rosa di Clarissa*, Mediolanum Editori Associati, Milano 1990, p. 147.

4. Marziano Bernardi, *Il “caso, Gazzera, “La Stampa”*, 23 dicembre 1941-xx, p. 3.

5. *Ibidem*.

1



1. Biglietto di Marziano Bernardi a Romano Gazzera, 23 novembre 1941, Torino, ©Fondazione Romano Gazzera

Il giovane pittore era riuscito, con forte coraggio di intenti e di composizione, a sovvertire gli schemi oramai predefiniti delle sperimentazioni dell'arte contemporanea: “[...] era necessario che qualcuno uscisse dalla regola [...] corresse la cavallina”, scrive Emilio Radius⁶. La produzione di Gazzera, secondo il critico del “Corriere”, ha il sapore di “lieta sfida” in cui “varietà, cordialità, umanità, virilità di soggetti” si oppongono al rigore geometrico e astratto dell'arte messa a “dieta”, ed egli ne riconosce l'audacia in quel frenetico “rimescolio” di scene, figure e azioni che lasciano spazio all'opulenza della materia cromatica, alla pennellata densa e brumosa secondo il gusto della grande pittura.

Non più soltanto fiori, nature morte, impressioni di paesaggio e timidi studi di figura, ma scene fastose e cruente, soldati, bandiere, corruschi interni, gente in costume, mitologia, allegorie, la partenza del poeta per la guerra, macchine di quadri d'altare, bagnanti con amorino, ballerine, concertisti, la morte del picador, scimmie vestite, e via dicendo: insomma un rimescolio e un trambusto di pittura classica e moderna, vecchia e nuova, che coinvolgono grandi nomi e grandi ricordi⁷.

Lo stesso giorno Marziano Bernardi, il critico d'arte della “Stampa”, dopo aver letto l'articolo sul “Corriere della Sera”, sull'onda del successo milanese scrive a Romano Gazzera:

Caro Gazzera, leggo sul “Corriere”, con molto interesse, del successo della Sua mostra milanese. Una pittura, a quanto riferisce Radius, che penso debba esser oggi necessaria. Perché non fa una mostra anche a Torino, che possiamo vederla anche noi?⁸ (fig. 1)

Della mostra a Torino non se ne sa nulla e molto probabilmente non se ne fece nulla, la guerra incalzava e Torino fu una delle prime città a subire i pesanti bombardamenti alleati sul finire del 1942. Ciò non impedì a Bernardi di dedicare, a mostra conclusa, un paginone al caso Gazzera con tanto di riproduzione della *Partenza del poeta*⁹.

Alla domanda “Esiste un ‘caso’ Gazzera?” Bernardi rispondeva: “No, non esiste alcun ‘caso’ Gazzera”. Per meglio comprendere e non ridimensionare l'improvviso successo dell'amico artista, il critico indirizzava l'attenzione su quello che era lo stato attuale della pittura in Italia e sui limiti conformisti in cui era incappata l'avanguardia. Dinnanzi all'orizzonte sterile della ricerca pittorica dove “ogni ardire più schietto” consisteva “nella trovata di un tono, di una formula grafica”, Gazzera incarnava quel bisogno “latente” e “diffuso” di una pittura rivolta al sentimento, all'eloquenza della narrazione, alla pienezza dei sensi, come fonte inesauribile di libertà e poesia. Quella che mette in scena Gazzera è “una realtà palpitante e intimamente sentita”

6. [Emilio Radius], *Artisti che espongono*, “Corriere della Sera”, 23 novembre 1941-xx, p. 3.

7. *Ibidem*.

8. Biglietto di Marziano Bernardi a Romano Gazzera, Torino, 23 novembre 1941. Il

documento è custodito presso la Fondazione Romano Gazzera di Torino, Fondo 3, Serie 2, RG22.

9. M. Bernardi, *Il “caso”, Gazzera*, cit.

in cui trova realizzazione “l’intuizione poetica”. Sarà proprio l’assioma poesia-pittura a caratterizzare la ricerca e la riflessione estetica di Romano Gazzera nei primi anni Quaranta. Per quanto nelle recensioni del periodo si citino, quali fonti di riflessione e confronto, i nomi dei grandi maestri della pittura cinquecentesca, seicentesca e ottocentesca; resta chiaro sia alla critica che al pubblico quanto la personalità di Gazzera sia già ben definita e “inconfondibile”.

Rivelazione indiscussa è stata quella del pittore Romano Gazzera. Egli rifonde nella sua pittura elementi di più scuole, di più tempi e tendenze. Non si sarà meravigliato il visitatore trovando in certi soavi passaggi o in taluni accostamenti e reminiscenze di Manet, oppure, in altre opere, lo spirito e il «modo» di artisti di ogni tempo: dal Velasquez al Tintoretto, dal Tiziano al Piccio?

Forse.

Ma Romano Gazzera ha saputo fondere tutti gli elementi della maggiore pittura dando alle sue opere un sapore personale, e, più che sapore, gusto, grazia, sobrietà, potenza a volte: doti queste che compongono il suo mondo spirituale ed artistico¹⁰.

A questa altezza cronologica lo studio attento e meticoloso di Gazzera compie un percorso a ritroso nel tempo, un viaggio corpo a corpo nella storia della pittura e nella tradizione colorista italiana, francese e spagnola; “entrare in un quadro e riviverne l’atto creativo è impresa rischiosa, incantevole e logorante”¹¹, nulla di più calzante delle parole di Raffaele Carrieri per descrivere il lavoro ossessivo e lo studio “matto” compiuto da Gazzera negli ultimi anni.

Dopo la partecipazione nel 1934 alla 92^a esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino¹², Romano Gazzera va incontro ad un periodo di crisi che lo porta ad allontanarsi dai circuiti ufficiali dell’arte (Biennale, Quadriennale, Promotrice) e a riconsiderare la propria ricerca pittorica. I rimandi alla pittura novecentista e al colorismo post impressionista caro ai clichés formali e contenutistici della cultura del periodo, lasciano il posto alla “bella materia”, allo studio dei grandi maestri della storia dell’arte, al gusto per una rappresentazione più intima e colloquiale dove il racconto diventa rappresentazione e “confessione” della condizione umana ed esistenziale di un’epoca. Gazzera, si ritira così dalle scene, ufficialmente indossa i panni dell’avvocato e del collezionista di pittura antica e moderna, ma al contempo, rielabora silenziosamente e faticosamente sé stesso e la propria condizione di artista. L’incontro con Giorgio de Chirico avvenuto a Torino nel 1933¹³, era stato decisivo per il suo nuovo indirizzo di ricerca e di vita:

Lo vidi per la prima volta a Torino, alla galleria “il Faro” diretta da Virginia Agnelli. [...] Era il periodo alla Renoir e dell’abbandono della metafisica. Il “pictor optimus” mi colpì non solo per la pittura anticonformista, ma anche per il suo atteggiamento distaccato e l’aspetto imperturbabile da Giove Olimpico. Aveva allora non più di una quarantina d’anni, i capelli ben ravviati, tutti d’argento, e il ciuffo alla Picasso. Acquistai un grande disegno *Archeologi*¹⁴ per mille lire e diventammo amici (figg. 2-3)¹⁵.

Inizia da quel momento un fitto carteggio tra i due¹⁶, che accompagnerà per anni le sperimentazioni di entrambi sul colore e la tecnica. Col tempo le indagini convergeranno tutte

10. Gian Domenico Guarino, *Mostre milanesi*, in “Milano. Rivista mensile del Comune”, dicembre 1941-XX, anno 58, pp. 735-738, qui p. 735.

11. Cfr. Raffaele Carrieri in *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, cit.

12. Nella “sala tredicesima” della 92^a Esposizione Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Gazzera presentava un ritratto della moglie Graziella Valle (n. 511. *Ritratto*) e due opere con soggetto la frutta (n. 510, n. 512 *Frutta*).

13. La personale di Giorgio de Chirico ebbe luogo tra il 18 febbraio e il 2 marzo del 1933. L’incontro tra de Chirico e Gazzera può essere datato con certezza ai primi mesi del 1933 contrariamente a quanto riportato nell’autobiografia del pittore torinese, che lo colloca nel 1932 (si veda nota 15). A conferma di ciò, presso la Fondazione Gazzera si trovano due minute e la lettera dattiloscritta di Giorgio de Chirico, datate 13 marzo 1933, in cui l’artista ringrazia, a mostra conclusa, Virginia Agnelli dell’ospitalità ricevuta presso la Galleria Il Faro. La Fondazione Gazzera non conserva documenti su Giorgio de Chirico antecedenti a quella data.

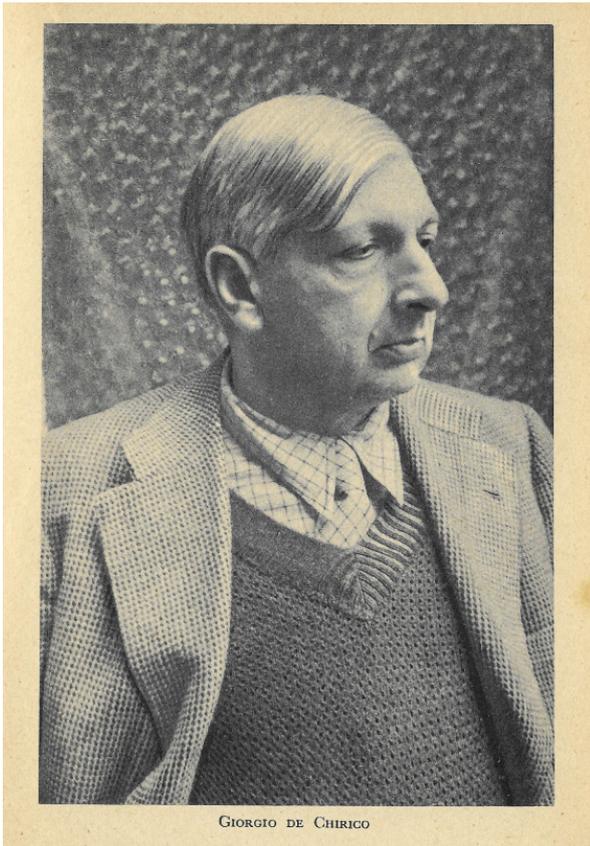
14. L’opera è pubblicata nella prima edizione di *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio, in *Storia universale dell’arte*, volume 6, UTET (Unione tipografico-editrice torinese), Torino 1939, fig. n. 286, p. 387. Per maggiori approfondimenti sull’opera di veda anche: *Archeologi* (1928-1929), carboncino e tempera su carta, 77 x 52,5 cm, firmato in alto a destra “G. de Chirico” in *Opere d’arte moderna provenienti da raccolte private*, catalogo d’asta (Prato, Farsetti Arte, 29 maggio 2004), n. 124 II, lotto 430, scheda a cura di Paolo Baldacci. Gazzera ci informa che la Brizio volle riprodurre nel suo volume “tutte le opere moderne francesi” presenti nella sua collezione, rifiutandosi di includere Marc Chagall, che considerava “troppo ridicolo” (cfr.

La rosa di Clarissa, cit. p.140). Appartenevano alla collezione dell’artista, oltre gli *Archeologi* di Giorgio de Chirico, le seguenti opere: *Sacré-Coeur de Montmartre et Moulin de la Galette* di Utrillo; *Uomo con la pipa* di Modigliani; *Frutta* (1932) di Giorgio de Chirico; *Natura morta* di Filippo de Pisis; *Paesaggio* (1937) di Arturo Tosi.

15. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 142. Il brano riprende quello pubblicato nella prima autobiografia dell’artista: Id, *Una vita per un fiore*, Giulio Bolaffi editore, Torino 1974, pp. 12-13.

16. Il carteggio Romano Gazzera – Giorgio de Chirico è principalmente incentrato sui problemi della tecnica ad emulsione e, alla fine degli anni Quaranta, sulle discussioni riguardanti il modernismo e su come “attaccarlo a fondo”. Ricco di annotazioni, sperimentazioni, ricette e suggerimenti scambiati, il carteggio testimonia, nel corso degli anni, la reciproca stima e l’amicizia tra i due pittori, culminata nella collaborazione per l’Antibiennale del 1950. Nei momenti di bisogno, de Chirico era spesso ricorso al generoso aiuto economico di Gazzera nonché alla sua consulenza legale consolidando ulteriormente il loro sodalizio. Alcune lettere sono state pubblicate in: Carola Rampello, *Lettere inedite di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Giorgio Petrocchi e Mario Petrucciani, Appendice VII, Luciano Lucarini Editore, Roma 1987, pp. 75-86; *De Chirico, Il Barocco. Dipinti degli anni ’30-’50*, (Focette-Cortina d’Ampezzo-Milano, Galleria Farsetti, luglio-settembre 1991), a cura di Luigi Cavallo, Maurizio Fagiolo, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 1991; Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 143-144. Oggi, il carteggio è consultabile sul sito della Fondazione Romano Gazzera di Torino.

2



GIORGIO DE CHIRICO

2. De Chirico in una foto dell'epoca da "Il Tesoretto. Almanacco dello "Specchio", 1941

3. De Chirico, *Archeologi* (1928-1929), in *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio

verso la pittura ad emulsione in grado di donare al dipinto, attraverso pennellate vibranti e pulsanti, una "inusitata" brillantezza cromatica.

Ritiratosi nelle stanze del suo studio in via Maria Vittoria, Gazzera trasforma la suggestiva Specola astronomica dell'Accademia delle Scienze di Torino, in un vero e proprio laboratorio alchemico. Un piccolo "armadietto" si trasforma nei ricordi autobiografici dell'artista in un microcosmo intoccabile e inaccessibile dove custodire gelosamente le prove di laboratorio. Un episodio inedito, riportato in uno dei suoi taccuini, d'ora in avanti "Quadernetto"¹⁷, mostra il totale coinvolgimento di Gazzera in difesa della sua personale missione:

17. Il diminutivo "Quadernetto" viene coniato da Gazzera in una delle pagine del suo manoscritto, lamentandone la poca maneggevolezza: "perché per quanto piccolo non sta in tasca e rimane chiuso a lungo in un cassetto". Il quaderno custodito presso la Fondazione Gazzera di Torino (Fondo 3, Serie 1, Rg3) è un diario ben conservato, di piccole dimensioni (20 x 15 cm), con copertina semirigida di colore nero. I fogli a quadretti, non numerati, sono scritti sia sul fronte che sul retro. Sebbene vi siano annotazioni intime e cronache del periodo, il diario è prevalentemente tecnico. La scrittura è spesso intervallata da ricette e varianti, in cui il pittore registra le sperimentazioni e le ricerche del periodo. La grafia nel corso della stesura non subisce variazioni, ma sono presenti cancellature, parti barrate, correzioni, molte delle quali riconducibili ad interventi a posteriori dell'autore. La scrittura dell'autografo inizia il 19 maggio del 1940, definito "un

3



Fig. 286. — GIORGIO DE CHIRICO. Gli archeologi.

Torino, Coll. Romano Gazzera.

Beccaria.

4 novembre 1940

È venuto il cugino di mia moglie, Attilio pregandomi di fargli vedere le cornici che ho intenzione di vendere perché troppo pesanti per i miei quadri. Nello studio, viste le cornici, accendo la stufa per poter lavorare nel pomeriggio. Mi giro e sorprendo Attilio che aperto un armadietto sta toccando dei quadretti dipinti da poco ed ancora freschi. Lo insultai aspramente non solo perché poteva recar danno alle pitture ma soprattutto perché violava l'intimità del mio lavoro¹⁸.

giorno molto tragico" in cui i tedeschi, dopo aver occupato l'Olanda e quasi tutto il Belgio, "avanzano in direzione Parigi" e si conclude il 15 giugno del 1942. Seguono 13 pagine scritte da Gazzera con un differente pennarello e con una calligrafia più veloce, spesso illeggibile. Si tratta di "aggiunte" cioè integrazioni su periodi e situazioni, da ricollegarsi agli interventi del pittore sul manoscritto in concomitanza con la redazione delle autobiografie: *Una vita per un fiore* (1974) e *La rosa di Clarissa* (1990) quest'ultima pubblicata postuma, più romanzata e ricca di aneddoti. Al fine di non intervenire direttamente sul manoscritto inedito e restituirne il tono critico originale, è stata adottata una trascrizione di tipo conservativo del "Quadernetto", che lascia in evidenza le cassature e le modifiche operate dall'autore.

18. Romano Gazzera, "Quadernetto", 4 novembre 1940.

Solo pochi, pochissimi amici fidati, comprendevano il suo profondo conflitto esistenziale, Giorgio de Chirico era tra questi:

"Un giorno", racconta Gazzera nella sua autobiografia "[de Chirico] rivoltò un quadretto che era sul pavimento appoggiato a una parete. Era una interpretazione della *Deposizione* di Tintoretto.

'Chi ha dipinto questo?' mi chiese.

'Io.'

'Hai degli altri dipinti con questa tecnica?'

Nascosti in un armadio presi e mostrai numerosi studi di Rubens, Velasquez e Goya.

'Questa sì che è bella pittura. Bravissimo! – esclamò – Dipinga sempre così e si distinguerà da tutti'¹⁹.

Gazzera realizza decine e decine di piccoli quadretti e lacerti di tela frutto delle sperimentazioni sui colori, le vernici, le preparazioni secondo la maniera di Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Goya, Delacroix per nominarne solo alcuni. Consulta antichi trattati di pittura, ricettari, acquista le terre e le polveri, macina i colori, prepara le imprimiture, confronta costantemente le sue prove con le opere della sua personale collezione e con i grandi capolavori nei Musei. A tal proposito ci viene in aiuto il "Quadernetto" scritto tra il 1940 e il 1942, dove nel corso dei mesi l'artista ha appuntato e registrato i progressi tecnici e le sperimentazioni che lo coinvolgono maggiormente.

27 luglio 1940

Ho studiato ieri molto a lungo il quadro di Scuola veneziana "S. Rocco ed altri" della mia collezione. Negli scuri e nelle mezzetinte parrebbe usata molta emulsione con poco colore, mentre nelle luci appare un leggero strato grasso di colore rigato dai fili del pennello di setola²⁰.

Senza entrare ora nel merito delle numerose ricette e varianti trascritte da Gazzera, quello che preme mettere in evidenza, in questa sede, è il valore intrinseco che egli dà alla ricerca pittorica. "Ho studiato", "ho sperimentato", "ho iniziato", "ho ripreso", "ho constatato" sono espressioni che ricorrono con frequenza nelle pagine del "Quadernetto", a dimostrazione dell'incessante impegno e attenzione all'appunto tecnico nello studio della pittura.

L'indagine rigorosa che compie l'artista lo porta a scoprire gradualmente e a conquistare faticosamente i segreti della tecnica dei maestri: "Ho cercato di seguire il procedimento di Rubens tenendo le ombre trasparenti e le luci opache" annota il 23 dicembre 1940; dopo meno di un mese, il 14 gennaio del 1941, si confronta con la pittura veneta e osserva che "Lo smalto ottenuto è buono per il suo carattere vellutato e per il mezzo liquido simile a quello dei Veneziani", a marzo trascrive dei passi dai diari di Delacroix (fig. 4) e dalle lettere rileva "l'ordinazione dei colori che più usava" scoprendo con sorpresa che il pittore francese "consiglia per dipingere Essenza +olio+ acqua. Si tratta quindi del principio dell'emulsione da me tante volte e in varie forme sperimentato"²¹.

Ma come ha bene evidenziato Rèpaci, "la bella materia" per Gazzera non è esperienza fine a sé stessa, ma un mezzo "per convalidare la rappresentazione del mondo poetico e morale"²². Un'esperienza tanto sensoriale quanto meditativa che lo possiede in modo totalizzante, lo descrive con chiarezza lo stesso Gazzera:

6 marzo 1941

L'ossessione della tecnica mi ha posseduto ininterrottamente fino a questa sera.

7 marzo 1941

[...] Spesso insisto ad sperimentare una nuova materia pittorica se questa risveglia in me qualche strana reminiscenza, anche se non risponde a mie esigenze spirituali. È questo un esperimento culturale e sensitivo che arreca un vero godimento quando si può supporre o affermare che tale materia apparteneva al tale Maestro ed in quale modo poteva essere usata.

Non è quindi un aspetto puramente crudamente chimico come potrebbe pensare qualcuno, ma un aspetto incorruttibile ed eterno dell'opera d'arte [...]"²³.

Gazzera, senza stravolgimenti formali e contenutistici, sente il bisogno di utilizzare i motivi e i mezzi della tradizione pittorica in funzione di un ritorno ad uno stile eterno e universale. Nel suo percorso di affinamento intellettuale e visivo trasfonde la sua propensione all'assoluto in esperienza pittorica "ardente" e "ideale"²⁴.

19. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 143.

20. R. Gazzera, "Quadernetto", 27 luglio 1940, passo barrato successivamente dall'autore.

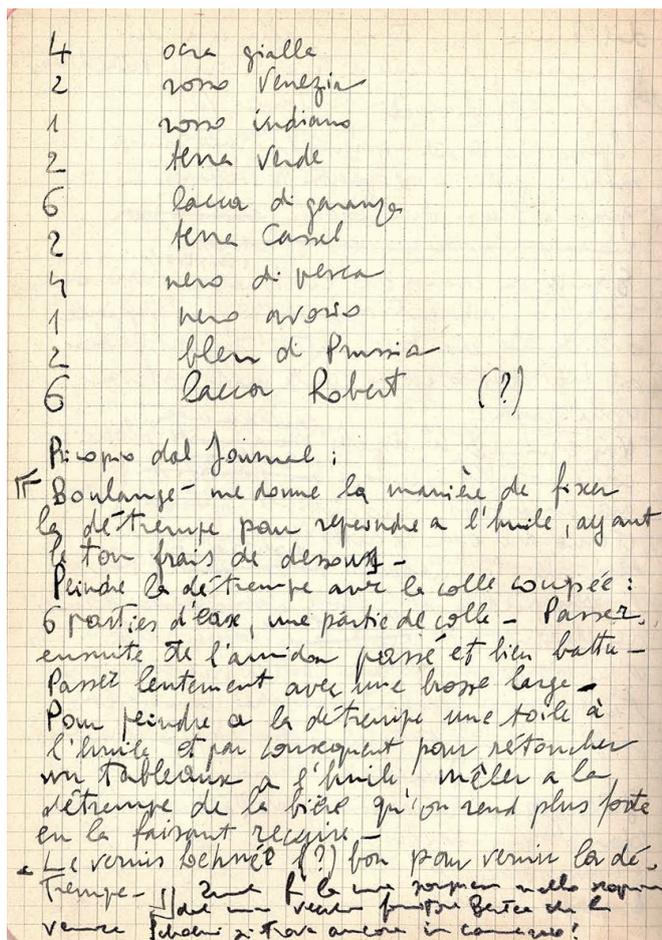
21. R. Gazzera, "Quadernetto", 8 marzo 1941.

22. L. Rèpaci, *Una mostra alla Galleria Asta*, cit., p. 630.

23. R. Gazzera, "Quadernetto", 6 e 7 marzo 1941.

24. L'aggettivazione è di Raffeale Carrieri, cfr. Id., *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, cit.

4



4. Una pagina del "Quadernetto" di Gazzera con la trascrizione di un passo dal *Journal* di Delacroix, Torino, ©Fondazione Romano Gazzera

"Neoromanticismo?" si chiede Bernardi sulla "Stampa", "Chiamatelo come volete; non si tratta di un'etichetta o di uno schema ma di una realtà naturale insopprimibile e umana"²⁵. Ed è proprio in quest'ottica, al di là di ogni classificazione e schieramento, che le opere del pittore piemontese colgono nel segno, semplicemente perché diventano una possibile chiave di lettura della condizione umana trasformando poeticamente sentimenti universali e rivelando al contempo una più profonda ricchezza dell'esistenza.

Gazzera spazia dal dramma all'idillio, dalla favola al mito, dalle scene di genere alle nature morte con l'intensità sincera di interprete e cantore del proprio tempo. La tendenza che percorre la produzione di questi anni lo porta a trasfigurare i fermenti, le inquietudini esistenziali di un'epoca che avanza sul baratro

della guerra, senza perdere di vista il senso della dignità umana come bisogno e certezza. In questo processo di elaborazione, ogni gesto, stato d'animo, evento o azione che sia, assume un valore assoluto in quanto simbolo della narrazione che la poetica delicata e intimista del pittore trasforma in raccoglimento e riflessione. Opere come *Interroria di agnello* (1939), *La contadina e la ricotta* (1940), *La partenza del poeta* (1940) sono vere e proprie visioni rivelatrici di significati morali ed esemplari.

Questa ricerca di valori universali è evidente non solo nel contenuto delle opere, ma anche nella scelta dei titoli. Come avrà modo di puntualizzare più avanti, nel 1943, nel suo taccuino degli anni di guerra:

7 febbraio 1943

Nei titoli stessi dei miei quadri inconsciamente ho sempre dato un carattere assoluto "Il Cacciatore", "La partenza del poeta" e non Un cacciatore, un poeta che parte ecc.

Principio rigorosamente classico, direbbero gli studiosi - Sento la necessità dell'animo di uscire dal domicilio del singolo per cercare di volare nell'infinito dell'assoluto"²⁶.

Le opere citate sono solo alcune delle quarantanove (tra olii e disegni) esposte nelle sale della Galleria Asta di Milano; tra queste sicuramente una delle più riuscite è *La partenza del poeta* che figurava anche sulla copertina del catalogo (figg. 5-6). Realizzata nel 1940, l'opera è da considerarsi a tutti gli effetti il manifesto pittorico di Romano Gazzera²⁷. Attraverso uno studiato impianto compositivo, l'artista riesce a condensare nel piccolo formato (42 x 32 cm) tutta la portata degli sconvolgimenti epocali che la guerra sta determinando nella vita di ognuno. Pone al centro della scena il giovanissimo poeta, pronto a partire volontario per la guerra e a sacrificare la propria vita. Abbigliato alla "quarantottesca", non brandisce la spada o impugna armi, ma sventola pieno di speranza la bandiera bianca. Il mito romantico del poeta-eroe solitario, agitatore di coscienze civili, dialoga con la storia contemporanea e, in un gioco di metafore e simboli, il vessillo bianco dalle frange dorate²⁸ diventa l'emblema di una società nuova, ricercata nei valori universali di uguaglianza, civiltà, libertà e pace.

25. M. Bernardi, *Il "caso", Gazzera*, cit.

26. R. Gazzera, *Taccuino 1942-1946*, 7 febbraio 1943, inedito. L'originale (già in parte pubblicato in *Una vita per un fiore*, cit.) è conservato presso la Fondazione Romano Gazzera, Fondo 3, Serie 1, RG3.

27. Di "[...] una potenza pittorica e programmatica assemblabile a quella del courbetiano «Atelier»" parla Budigna nel suo saggio introduttivo alla monografia

Gazzera, a cura di Luciano Budigna e Giorgio Mascherpa, *Arti Grafiche Ricordi*, Milano 1964.

28. Come per la maggior parte delle opere esposte in mostra, anche per il dipinto in oggetto abbiamo solo riproduzioni in bianco e nero. Le uniche indicazioni cromatiche sono quelle che ci forniscono, con dovizia di particolari, le recensioni di Bernardi e Repaci del 1941.



5. Gazzera, *La partenza del poeta*, 1940, olio, coll. privata

Potremmo definire *La partenza del poeta* una sorta di missione ideale in cui il pittore finisce per identificarsi con la sensibilità romantica e passionale del giovane volontario, quasi a condiderne il gesto eroico e solitario in nome di un ideale supremo del fare arte. Un bisogno di coscienza che porterà il poeta al sacrificio estremo mentre rivelerà all'artista il significato salvifico e liberatorio dell'arte. Se da una parte sono evidenti le analogie stilistiche e compositive con *La Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (1830), nella figura di scorcio della donna che avanzando verso lo spettatore solleva il tricolore francese, e nell'impetuoso andamento della diagonale che muove la scena nel gruppo scultoreo della *Partenza dei volontari del 1782* di François Rude (1836). Altrettanto evidente è nella tipizzazione del volto del giovane la somiglianza con le fattezze e la capigliatura arruffata dei *Bambini che giocano ai soldati*, del cartone per gli arazzi reali realizzato da Francisco Goya nel 1779 (figg. 7, 8, 9).

Che il piccolo dipinto non passi inosservato e che sia conce-

pito fin da subito come uno dei punti focali dell'allestimento espositivo, lo rivela indirettamente lo stesso Gazzera nella sua autobiografia ricordando un aneddoto su Carlo Carrà, quando in visita alla mostra "si agitava, roteando un bastone e con il suo vocione rauco di basso continuo esclamava: 'Dobbiamo avvisare Bottai. Bisogna che questa pittura non prenda piede!'. Non comprendevo se si riferiva alla mia pittura anticonformista o al quadro collocato al centro parete dal titolo *La partenza del poeta* [...]. Eravamo in piena guerra e durante il fascismo un simile quadro era alquanto imprudente"²⁹.

Il 1940 è un anno significativo nel percorso formativo e di crescita dell'artista e ancora una volta è il "Quadernetto" di appunti a fornirci informazioni utili per meglio contestualizzare le modalità di sperimentazione con il vissuto dell'artista, spesso incalzato da momenti di crisi e depressione che lo tenevano lontano, anche se per poco, dalla quotidiana ricerca e dalla scrittura:



6. Copertina del catalogo della *Mostra personale di Romano Gazzera*, Milano, 15-30 novembre 1941

7. Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830, olio su tela, part., Parigi, Musée du Louvre

8. Rude, *La partenza dei volontari del 1782 (La Marsigliese)*, 1836, Parigi, Arc de Triomphe

9. Goya, *Bambini che giocano ai soldati*, 1779, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

29. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 148.

2 novembre 1940

Riprendo il mio diario dopo alcuni mesi di abbandono. Mesi molto brutti. Tornato in città a settembre ho cercato inutilmente di lavorare. Una strana agitazione mi invade, un apparente stato di eccitamento come una falsa fame. Vorrei fare tante cose ma il mio cervello è troppo affaticato da idee contrastanti. Non so se l'attuale stato di guerra crei a mia insaputa una barriera di incertezza ad ogni mio progetto³⁰.

Qualche mese prima, nella primavera del 1940, il Generale Pietro Gazzera, padre di Romano e allora governatore di Galla e Sidama in Etiopia veniva convocato d'urgenza a Roma da Mussolini. L'Italia sarebbe entrata in guerra "con Hitler e contro i nemici di Hitler" il 10 giugno dello stesso anno; a nulla valsero le rimostranze del Generale, che dall'alto della sua esperienza riteneva la guerra già persa in partenza e "senza speranza"³¹. Grazie alle confidenze paterne, il pittore ha modo di conoscere in anticipo le intenzioni del Duce e di intervenire di conseguenza, traendone, almeno all'inizio, anche un certo vantaggio:

Io ne approfittai a modo mio. Lasciai la professione di avvocato. Passai tutte le pratiche d'ufficio e la clientela al mio sostituto che, in quindici giorni, perse tutti i clienti. E così, visto che l'Europa prendeva fuoco, io detti fuoco al mio passato forense per dedicarmi totalmente alla mia unica vocazione: la pittura. I miei in Africa, suoceri e parenti impegnati alla ricerca di luoghi per lo sfollamento, rappresentavano il momento giusto per non essere più ostacolato nella mia guerra personale³².

Con rinnovato ardore Gazzera lavora alla realizzazione di opere secondo la tecnica ad emulsione che continua ad affinare fino a giungere ad esiti di grande maturità e modernità. Dalle inedite annotazioni riportate nel "Quadernetto" è possibile da-

tare con certezza alcune delle opere che ritroveremo esposte a Milano³³: il 22 luglio del 1940 realizza "il bozzettino de La femme e le pot au lait"; il 27 luglio abbozza le "bagnanti"; il 14 agosto conclude la "Testa di vecchia contadina"; il 23 dicembre lavora al "quadro di fiori 'crisantemi".

"La femme e le pot au lait" è con molta probabilità il primo titolo pensato per l'opera nota come *La contadina e la ricotta* ispirata alla favola popolare della ricottina, conosciuta anche come *La laitrière et le pot au lait* nella versione favolistica di Jean de La Fontaine³⁴. La morale sottesa alla storia, l'ironia critica con cui modulare il messaggio sono i presupposti da cui partire per sviluppare la narrazione. Pur trattandosi di una pittura "scura [che] risponde allo spirito drammatico del nostro tempo"³⁵, Gazzera ha sempre viva la necessità di alimentare il lato fantastico, fanciullesco del proprio lavoro. I ricordi dell'infanzia, i racconti popolari, il mondo estinto della cavalleria ottocentesca con i suoi ufficiali in divisa, l'esotismo di una scimmia che fuma, l'intimità domestica di un interno sono solo alcuni esempi del vasto universo gazzeriano che inizia a rivelarsi con sempre maggior chiarezza al giovane pittore.

Tutti i protagonisti della scena gazzeriana sia che si tratti di animali, di ballerine, di ufficiali in divisa, di beccai o cacciatori sono travolti da un impetuoso flusso vitale che la pennellata continua, irruenta, materica, asseconda, restituendo allo sguardo dello spettatore un mondo lirico, saldo nei suoi valori pittorici e costruttivi.

Ne *La contadina e la ricotta* (fig. 10), Gazzera intinge il pennello nei verdi, negli ocra, nei bruni, nei grigi che sarebbero piaciuti al Van Gogh de *I mangiatori di patate*, e con pennellate sovrapposte l'una all'altra, secondo "*l'accrochage des pâtes*" francese³⁶, crea una calcolata disposizione spaziale tra figura e ambiente. La contadina è colta nel momento in cui, sovrappensiero, fa cadere a terra la ricotta, la gestualità quasi danzante enfatizza il suo sbigottimento, ma tutto resta trasognato, verosimile perché avvolto in questa vorticoso atmosfera che tutto pervade:

30. R. Gazzera, "Quadernetto", 2 novembre 1940.

31. *Guerra senza speranza. Galla e Sidama (1940-1941)* è il titolo del volume pubblicato da Pietro Gazzera nel 1952. Si tratta di una riflessione critica e analitica sulle decisioni politiche e militari del regime fascista, che sottolinea gli errori e le mancanze che condussero alla sconfitta durante la campagna in Africa Orientale (AOI) e alla disfatta dell'Impero Coloniale Italiano in quella regione. Mussolini contravvenendo al patto di non belligeranza, ufficializza l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania nazista il 10 giugno del 1940. L'ultimo colloquio tra il Generale Gazzera e il Duce viene minuziosamente raccontato dall'artista nella sua autobiografia *La rosa di Clarissa*, nel capitolo dedicato al *Caso Gazzera*, pp. 144-145.

32. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 145.

33. Le datazioni del "Quadernetto" coincidono con quelle del catalogo della mostra alla Galleria Asta.

34. La contadina Mariettina un giorno riceve in dono una ricotta, anziché

sfamarsi inizia a fantasticare su futuribili investimenti che il dono le avrebbe potuto procurare vendendolo al mercato; più ha fretta di raggiungere il mercato più le fantasie di guadagni grandiosi crescono, fino a che tutto si conclude con la caduta rovinosa della ricotta a terra. I sogni di grandezza della protagonista svaniscono in un istante mentre la fame, unica e reale compagna, resta a morderle lo stomaco. Marziano Bernardi a proposito del dipinto parla di "una morale arguta alla [Jean de La] Fontaine" e cita direttamente un verso tratto dalla favola *La laitrière et le pot au lait*: «Quel esprit ne bat la campagne? – Qui ne fait châteaux en Espagne?»», cfr. M. Bernardi, *Il "caso", Gazzera*, cit.

35. L. Répaci, *Una mostra alla Galleria Asta*, cit., p. 630.

36. A proposito dell'emulsione, Gazzera utilizza nei suoi scritti l'espressione francese: "[...] emulsione che, unita poi ai colori ad olio, dava loro una brillantezza inusitata e permetteva di dipingere pennellate fluide sovrapposte alla pittura fresca, senza cancellare le pennellate sottostanti. Permetteva cioè, quello che i francesi chiamano: *l'accrochage des pâtes*". Cfr. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit. p. 17 e Id., *La rosa di Clarissa*, cit. p. 142.



10. Gazzera, *La contadina e la ricotta*, 1940, olio su cartone d'Olanda, Torino, ©Fondazione Romano Gazzera

dalla terra al cielo, dall'abito della protagonista all'edificio ecclesiastico in lontananza. In questo piccolo dipinto, come in molte delle nature morte con selvaggina del periodo, è ben visibile la lezione della grande pittura spagnola.

Dopo l'esposizione ginevrina del 1939, dedicata ai grandi capolavori del Museo del Prado³⁷, Gazzera è letteralmente "stregato"³⁸ dalla pittura di Goya. Le *Majas*, le festanti popolane dei cartoni goyeschi sembrano suggerire la posa coreografica della contadina, la brillantezza della veste gialla della dama col *Parasole* sembra riverberarsi sul corpetto della figura gazzeriana, mentre la costruzione spaziale con la contadina in primo piano e l'edificio in lontananza sulla sinistra, ricorda l'impianto scenico del *Ballo sulle rive del Manzanares* (figg. 11, 12, 13).

Quella di Gazzera è un'operazione intellettuale e pittorica che

si nutre dei mezzi forniti dagli artisti del passato ("la maniera") per elaborare in chiave moderna quella inconsueta unione tra percezione visiva e poetica della realtà che sottende la sua ricerca. Di questo intento restano tracce bene evidenti nel graduale processo di maturazione figurativa che attraversa la produzione del periodo e che le pagine del "Quadernetto" registrano con attenzione:

23 dicembre 1940

Si stanno squarciando le tenebre della mia mente, ed avverto una luce amica che illumina un lato della mia attività pittorica, e precisamente quella che io definisco la mia pittura di "maniera". È un fatto molto curioso ma d'altra parte logico: ogni volta che dipingo di maniera mi

37. *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado*, catalogo della mostra (Genève, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939). Il catalogo è ancora oggi presente nella biblioteca

personale dell'artista presso la Fondazione Gazzera di Torino.

38. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit., p. 146.

sento molto più libero e senza volerlo lascio l'impronta del mio pensiero o anzi meglio la mia impronta, come le pieghe del cappello o del soprabito ecc. Uno strano legame unisce questi quadri, mentre quelli dipinti dal vero disturbano come una notizia di cronaca vicino ad una poesia. Non ci devo però troppo pensare e mettermi invece in condizioni di arricchire la mia fantasia, il mio senso critico [...]»³⁹.

Nonostante la guerra e le incertezze del periodo, è un momento ricco di incontri, di piccole trasferte in giro per l'Italia, di nuove fascinazioni e scoperte: "io mi agito, mi entusiasmo, viaggio, ritorno, mi abbatto più e più volte..."

Nel gennaio del 1941 lo sappiamo qualche giorno a Milano, dove visita la collettiva alla Galleria del Milione intitolata: *Un gruppo di opere scelte di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai, Sironi e Tosi*⁴⁰. Ha modo così di vedere e apprezzare la produzione dechirichiana:

14 gennaio 1941

De Chirico è ora rubensiano nei quadri e dureriano nei disegni. Ottimo il quadro della moglie (Isa) e della cognata con sfondo cielo e drappo. Magnifico un vecchio paesaggio di de Chirico di 15 anni or sono esposto al Milione che ricorda Böcklin. Dipinto in tempera grassa su tela a gesso e poi verniciato⁴¹.

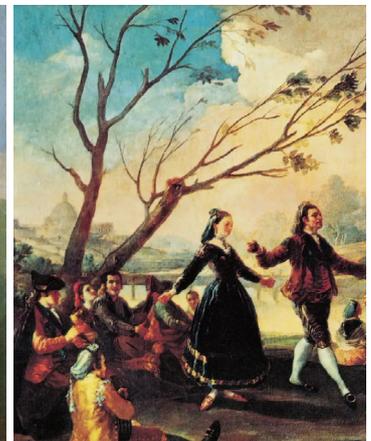
Il 3 marzo è a Padova con la moglie, la soprano Graziella Valle, in quel periodo impegnata in alcune recite, una delle quali, con il tenore Francesco Merli⁴², visita il ciclo giottesco nella Cappella degli Scrovegni "illuminata elettricamente" e gli affreschi del Mantegna nella Chiesa degli Eremitani. Nei giorni successivi, vede a Venezia "una splendida raccolta di dipinti del 500 toscano e veneziano. Meravigliosi i Leonardo, i Tintoretto, i Veronese"⁴³. Da questo momento in poi le notazioni sul "Quadernetto" iniziano a scarseggiare, fino a interrompersi il 29 marzo del 1941, sarà anche, come sostiene il pittore, colpa del suo formato che "non sta in tasca", ma in realtà è subentrata una grossa novità che lo allontanerà per molti mesi dalla scrittura:

11



11. Goya, *La merenda*, 1776, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado
12. Goya, *Il Parasole*, 1777, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado
13. Goya, *Ballo sulle rive del Manzanares*, 1776-1777, olio su tela, part., Madrid, Museo del Prado

12



13

39. R. Gazzera, "Quadernetto", 23 dicembre 1940, passo barrato successivamente dall'autore.

40. *Un gruppo di opere scelte di Semeghini, De Pisis, Morelli, De Chirico, Carrà, Rosai, Sironi e Tosi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 8-24 gennaio 1941) in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", Milano, n. 69, 8-24 gennaio 1941. In occasione della mostra de Chirico esponeva: *Autoritratto*, 1940, dipinto su cartone, 24 x 33 cm (*Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, a cura di Claudio Bruni, Electa, Milano 1972, volume II, *opere dal 1931 al 1950*, n. 128, qui datato 1939); *Deposizione*, 1940, dipinto su cartone, 29 x 33 cm (*Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, 1973, volume III, II, n. 246); *Le due cognate*, 1940, 55 x 75 cm, emulsione su tela (*Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, 1971, volume I, II, n. 51); *Villa romana con cavalieri*, 1922, dipinto su tela, 50 x 70 cm. Quest'ultima opera, riprodotta in copertina, è con molta probabilità il "paesaggio" ricordato da Gazzera nel suo "Quadernetto". Ringrazio Gerd Roos per l'identificazione dei dipinti "rubensiani": *Autoritratto* e *Deposizione*.

41. R. Gazzera, "Quadernetto", 14 gennaio 1941.

42. Il 13 febbraio 1941 Graziella Valle è in scena al Vittorio Veneto di Torino con l'*Otello* di Verdi dove interpreta il ruolo di Desdemona accanto al baritono Mariano Stabile (Jago) e al tenore Francesco Merli (Otello). Qualche anno più tardi, nel 1948, Gazzera decide di ritrarre Merli in veste di Otello. Per il ritratto a mezzo busto, si serve di un'immagine fotografica del tenore molto diffusa negli anni Trenta, con l'abito e il trucco di scena. Arricchisce inoltre la composizione di dettagli simbolici, come il pugnale in primo piano con cui il protagonista si ucciderà alla fine della tragedia, mentre sullo sfondo infuria la battaglia tra l'armata veneta e i ciprioti. Cfr. Emiliana Biondi, *Giugno 1950: L'Antibiennale di Giorgio de Chirico. Breve storia di una contro-esposizione*, in "Studi OnLine", anno I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 43-60, qui pp. 56-57.

43. R. Gazzera, "Quadernetto", 3 marzo 1941, passo barrato successivamente dall'autore.

Un giorno venne uno zio di mia moglie con un mercante veneziano, desideroso di vedere la mia collezione di pittura francese moderna. Era Ferruccio Asta, facoltoso antiquario di Venezia. Quale fu la mia sorpresa nel vedere questo mercante che, dato un rapido sguardo alla mia collezione, si soffermò a esaminare con attenzione i miei polli spennati, le battaglie, gli ufficialetti e i ritratti in costume. Eravamo nel 1941. [...] Ferruccio Asta mi informò che intendeva aprire una nuova galleria a Milano, la Galleria Asta, in via Andegari, a lato di via Manzoni, e quale prima mostra desiderava esporre le opere di un giovane, le mie ad esempio, nel novembre del 1941⁴⁴.

Dopo la firma del contratto, l'organizzazione della mostra lo impegna a tempo pieno, continua a dipingere, a selezionare i lavori, a distruggere le opere che non ritiene all'altezza di essere esposte al pubblico; tra oscillazioni e incertezze l'artista deve tirarsi fuori dall'isolamento forzato e dar mostra di sé. Alla data del 20 febbraio 1942, è la scrittura a svelarci a posteriori, quale fu la portata emotiva della mostra milanese, primo, vero e proprio ufficiale traguardo per il giovane Romano Gazzera.

Riprendo alla buona il diario dopo quasi un anno di silenzio. Perché ho taciuto tanto e perché ora scrivo? È avvenuto in questo periodo un fatto molto importante decisivo per la mia vita.

Avevo smesso di scrivere perché dopo aver firmato un contratto per la mia Mostra personale fui assalito da mille dubbi e da forti agitazioni. Femevo di esporre anzitempo, soprattutto perché le mie visioni interiori sono riprodotte solo parzialmente nei miei quadri finora dipinti.

Ho lavorato, ho distrutto molte cose secondarie, e finalmente nel novembre del 1941 ho presentato al pubblico milanese una quarantina di quadri⁴⁵.

Resta fuori dubbio che, in questa carrellata di interventi critici a favore della pittura di Gazzera, il fermo immagine più evocativo sia quello che Giorgio de Chirico traccia sulla pagina di "Stile" nel novembre del 1941⁴⁶. Ne elogia non solo il talento e la volontà inesauribile, l'abilità tecnica e la maturità, ma ritro-

va in lui la personificazione di un immaginario interlocutore, "un antico pittore dei tempi d'oro", una sorta di fantasma "dei tempi andati che incontro nei paesi della mia fantasia". Nella prima parte del testo con un gioco di rimandi e di specchi, de Chirico mette nuovamente in scena la fantasmagoria degli enigmi sabaudi: ancora una volta Torino, ancora una volta Piazza San Carlo con i suoi portici di nietzschiana memoria e il monumento equestre di Emanuele Filiberto di Savoia. Ma se nel passato, de Chirico identificava nelle piazze torinesi "il luogo poetico del suo destino e della identità civile e intellettuale"⁴⁷ in cui convogliare e risolvere un vissuto da apolide, e nelle figure statuarie di Camillo Benso Conte di Cavour, di re Vittorio Emanuele o di Carlo Alberto il simulacro paterno; ora, a quasi trent'anni di distanza, de Chirico ha voltato



14. In alto, la Specola dell'Accademia delle Scienze di Torino

44. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit., p. 146.

45. R. Gazzera, "Quademmetto", 20 febbraio 1942. Per mantenere integra l'originalità del manoscritto sono state rispettate le cancellature dell'autore. A tal proposito si veda la nota al testo n. 17.

46. Giorgio de Chirico, *Pagina di de Chirico su Romano Gazzera*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", n. 11, novembre 1941, pp. 48-49, qui p. 48.

47. Cfr. Paolo Baldacci, 1915-2015, *L'ultimo Enigma sabauda e la svolta ferrarese di Giorgio de Chirico*, in "Studi OnLine", anno I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 13-25, qui p. 14, e *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico, La solitudine dei segni e l'arte veggente, novembre 1913-maggio 1914*, a cura di P. Baldacci e Nicol Maria Mocchi, volume 1, fascicolo 3, Allemandi/Archivio dell'Arte Metafisica, Torino/Milano 2022, scheda n. I, 3, 21, pp. 110-113.

16



pagina, ha lasciato i 'sovraumani' quesiti metafisici alle spalle e indossa la veste del *pictor optimus* ritenendo la tecnica l'unico plausibile accesso alla verità. Con questa nuova verità in tasca immagina di muoversi tra i portici di piazza San Carlo insieme a Romano Gazzera, il peripatetico compagno di giochi con cui dialogare di "bella materia" e della "mediocrità" della pittura moderna. Per una suggestiva coincidenza, lo studio di Romano Gazzera era collocato "sulla sommità di un vetusto palazzo", nella Specola astronomica dell'Accademia delle Scienze (fig. 14), che guardava in parte proprio su "l'ineffabile" piazza San Carlo (fig. 15): la piazza metafisica per eccellenza, dalle arcate in fuga

15



15. Foto di inizio Novecento con veduta di Piazza San Carlo: a sinistra i portici, in alto a destra la Specola dell'Accademia delle Scienze in www.mepiemont.net
16. De Chirico, *La partenza del poeta*, 1914, olio su tela, coll. privata

prospettica e il monumento equestre in lontananza, presenti nella *Partenza del poeta* del 1914 (fig. 16).

Nei fatti Romano Gazzera non si limiterà ad essere solo un compagno di ventura, ligio alla regola del colore. Distanzandosi dal maestro, intraprenderà un inedito percorso, che esemplarmente comincia a delinearsi nel 1940 con la sua opera manifesto *La partenza del poeta*. Fatto proprio il titolo del capolavoro metafisico, Gazzera elabora e traccia un filo ideale tra il richiamo al viaggio iniziatico, sotteso nell'opera dechirichiana, e la missione salvifica che il pittore-poeta ritiene di dover portare a compimento.

1942. Un anno dopo il caso Gazzera: dall'impasse con de Chirico allo studio in fiamme

Dopo il clamoroso successo della mostra alla Galleria Asta di Milano nel novembre del 1941¹, si apre per Romano Gazzera un periodo di svuotamento creativo e di incertezza. Oltre ai disegni dovuti al difficile contesto della guerra, il 1942 è un anno di profondi rivolgimenti che contribuiscono a meglio definire la personalità e l'identità artistica del pittore. Anche l'amicizia con Giorgio de Chirico inizia a mostrare le prime avvisaglie di crisi e gli equilibri tra i due personaggi iniziano a rimodellarsi. Da una parte il carattere imprevedibile del più anziano, dall'altra le ingenuità e le insicurezze di Gazzera preparano il terreno ad un allontanamento che, per quanto privo di una chiara motivazione, traspare in più occasioni nel corso del 1942.

Avevamo lasciato Gazzera e de Chirico che si scambiavano fraternamente emulsioni e ricette pronti a spalleggiarsi e sostenersi in nome della "bella materia". Per meglio inquadrare questa evoluzione del rapporto tra i due pittori, nel quale spesso le dinamiche intercorrenti tra maestro e allievo giocano a sfavore di quest'ultimo, ci viene in aiuto un aneddoto. Nella biografia *La Rosa di Clarissa*, Gazzera ricorda, calcandone i toni, un episodio accaduto proprio nello studio milanese di Giorgio de Chirico nei giorni in cui proseguiva "la fortunata mostra alla Galleria Asta"². Invitato, insieme a Raffaele Carrieri, Leonida Rèpaci, Gregorio

Sciltian e Ghiringhelli ad "ammirare" in esclusiva l'ultima opera dechirichiana, egli si trovò di fronte a qualcosa di già visto che descrive così:

Quale fu la mia sorpresa allorché vidi al centro dello studio, su di un cavalletto, il dipinto di 'un'anatra selvatica' spennata del tutto simile nei colori e nelle posizioni ai miei polli spennati che avevano avuto tanto successo. Volevo dire qualcosa, ma la voce mi si era strozzata in gola, tra la rabbia e lo stupore. Era un evidente plagio, ma molto bene dipinto. Leonida Rèpaci mi tirava per la giacca per invitarmi a protestare. Purtroppo ero alle mie prime armi e non me la sentii di affrontare il maestro. [...] Da quel giorno smisi di dipingere polli spennati, anche se Milano aveva decretato il mio successo³.

Nel racconto di Gazzera, la qualifica di plagio appare un po' eccessiva. Il tema dei polli spennati riversi su un piano, disposti su sfondi neutri con pennellate materiche e fluide, era già stato ampiamente trattato dal pittore sin dal 1938 (fig. 1), ma è un soggetto comune della pittura europea di nature morte per almeno tre secoli. Se mettiamo a confronto le prove del

* Desidero ringraziare il Presidente Giorgio Gagna e la dott. ssa Raffaella Scalerandi della Fondazione Romano Gazzera di Torino per l'autorizzazione alla riproduzione e consultazione dei materiali sul pittore. Ringrazio inoltre per l'attenta lettura Paolo Baldacci e Nicol Maria Mocchi.

1. Cfr. Emiliana Biondi, *Il caso Gazzera. Cronaca e memoria di un inedito*

percorso artistico tra "lirismo" e "bella materia", "Studi OnLine", anno X-XI, nn. 20-21, pp. 51-63.

2. Romano Gazzera, *La rosa di Clarissa*, Mediolanum Editori Associati, Milano 1990, p. 148.

3. *Ibidem*.



I

1. Gazzera, *Pollo spennato*, 1938, olio, 28 x 56 cm, collezione privata

2. de Chirico, *L'oca spiumata*, 1942, pittura a emulsione, 65 x 55 cm, collezione privata

2



pittore torinese con la produzione di de Chirico degli stessi anni⁴ troviamo molte opere che per composizione, temi e qualità cromatica risentono fortemente della pittura dei grandi modelli nordici e d'oltralpe, oltre che spagnoli, che vanno da Chardin, molto amato da ambedue gli amici, a Frans Snyders, a Goya e a Delacroix, solo per citarne alcuni. In questo scambio

e condivisione di soggetti che avviene indirettamente per via del comune studio dei maestri antichi è difficile parlare di “plagio”, non solo perché ancor oggi non è possibile identificare il dipinto di de Chirico menzionato da Gazzera, e possiamo solo ipotizzare che fosse simile, per cronologica e soggetto, all'opera intitolata *L'oca spiumata* (fig. 2) pubblicata in bianco e nero nella monografia di Carrieri su de Chirico, che esce nel giugno del 1942⁵, ma soprattutto perché l'esito raggiunto da entrambi i pittori sono frutto di un sentimento diverso. Se per de Chirico la natura morta degli anni Quaranta è *vita silente*, luogo di un'esistenza immobile oltre il rumore del tempo, per Gazzera ha un significato strettamente connesso con il senso della morte come ultimo romantico anelito di attaccamento alla vita.

Nonostante il sicuro imbarazzo creatosi, tale da essere ricordato ancora dopo decenni, Gazzera di carattere più accondiscendente, non serbò alcun rancore, ed anzi, in due occasioni posò per lui per il *Ritratto di Galeazzo Ciano*, vestendo alla perfezione l'alta uniforme del Ministro degli Esteri che de Chirico aveva portato con sé a Milano per semplificare e rendere più rapida la realizzazione dell'opera⁶. Resta traccia di quelle sedute nel disegno (fig. 3) riprodotto nella raccolta grafica a cura di Ezio

4. A tal proposito risulta più stringente un accostamento per stesura cromatica e resa della composizione tra un'opera come *Interiora d'agnello* del 1938 (Gazzera, a cura di Luciano Budigna e Giorgio Mascherpa, Arti Grafiche Ricordi, Milano 1964, cat. n. 106, pp. 181-182) e *La viande* di de Chirico dello stesso anno (*Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, a cura di Claudio Bruni, Electa, Milano 1971, vol. I, opere dal 1931 al 1950, n. 44) o *L'abbacchio* del 1940 c. (*Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, catalogo della mostra [Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio-14 settembre 1997], a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Skira editore, Milano 1997, cat. n. 31, p. 112).

5. Cfr. Tav L, *L'oca spiumata*, 1941, pittura a emulsione, 65 x 55 cm, Milano, collezione privata, in *Giorgio de Chirico*, testo di Raffaele Carrieri, Monografie d'Arte di "Stile", a cura di Vittorio Emanuele Barbaroux e Giò Ponti, Garzanti editore, Milano 1942. È probabile che *L'oca* pubblicata nella monografia di "Stile" sia la prima versione dell'*Oca spiumata* esposta alla Biennale di Venezia del 1942. Dal confronto tra le immagini a nostra disposizione, non è possibile al momento chiarire se si tratta di due dipinti differenti o del medesimo quadro sottoposto successivamente a piccole

modifiche e miglie da parte di de Chirico. Pur avendo entrambe le opere stesso soggetto, titolo e dimensione, presentano di fatto delle leggere differenze: *L'oca* in mostra alla Biennale di Venezia, rispetto all'opera pubblicata in *Giorgio de Chirico*, presenta in basso a destra la firma del pittore, mentre la stesura del colore in primo piano e sullo sfondo è stata arricchita di vibranti pennellate che ne accentuano la valenza atmosferica; stessa cosa dicasi per il piumaggio del ventre e della testa dell'animale dove gli effetti del chiaro scuro sono maggiormente ricercati.

6. Cfr. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 148. In realtà, stando alla testimonianza del giornalista e scrittore Orio Vergani “tutto il guardaroba del ministro degli Esteri” che comprendeva la feluca, lo spadino, le decorazioni e in un secondo momento anche il Collare dell'Annunziata, fu scortato e trasportato da Roma a Milano, nello studio del pittore in via del Gesù, da un agente di pubblica sicurezza e lì rimase per qualche mese, tra la trepidante attesa dei coniugi Ciano di ricevere i ritratti commissionati e “il silenzio sepolcrale” di de Chirico che “non si faceva vivo” per settimane o mesi. Cfr. Orio Vergani, *Ciano. Una lunga confessione*, Longanesi, Milano 1974, p. 125.

Gribaudo⁷ dove il pittore indossa, come “un comune modello” dalla corporatura robusta alla Ciano, la feluca, lo spadino, i vari ornamenti con quel portamento impeccabile mutuato dal padre, il Generale Gazzera.

Tutto ciò si svolse tra la fine di novembre e la prima metà di dicembre del 1941, quando era in procinto di uscire per il nuovo numero di “Stile” la pagina che de Chirico gli aveva dedicato (figg. 4a-4b). La minuta di una lettera del periodo testimonia i buoni e pacifici rapporti, nonché il legame di stima reciproca che univa i due artisti (figg. 5a-5b). Si tratta di una lettera colma di sincera gratitudine che il giovane pittore, il 19 dicembre del 1941, scrive a de Chirico per ringraziarlo⁸:

Torino 19 XII - 1941 XX

Carissimo Giorgio,

Ho visto oggi il tuo articolo su Stile e ne sono commosso. La riproduzione a colori non è riuscita molto bene, specialmente poco fedeli le ombre che diventate bluastre invece di essere calde e trasparenti⁹. Bene invece il disegno sopra al detto irlandese.

Per tutto quanto mi riguarda ti rinnovo la mia sincera ed affettuosa gratitudine, ma penso che stavolta non del tutto a torto i pittori milanesi saranno ancora più irritati furibondi. Pare impossibile, eppure un po' mi rattrista! Ti confesso, caro Giorgio, che io non so abituarli a questi combattimenti. Ho sempre considerato l'arte soltanto sotto l'aspetto ideale e non riesco a fare anch'io il mio gioco od il mio calcolo.

Tu hai ragione quando dici che io non potevo desiderare né avere di più con la mia prima mostra, ma io mi illudevo di poter avere anche qualcos'altro da parte dei pittori e non solo da parte del pubblico.

È molto ingenuo questo, lo so! Ma non potevo immaginare che tanti pittori milanesi fossero così commercianti o meglio “gangsters” vicino ai quali i peggiori avvocati sono dei gentiluomini perfetti....



3. de Chirico, *Ritratto di un ministro in alta uniforme*, 1941, matita su carta, 31, 5 x 22 cm

Insomma sto convincendomi che è meglio non cercare negli altri quei sentimenti che è meglio riservare alla propria creazione.

E tu lavori? I ritratti vanno avanti?¹⁰ Qui incominciano a scarseggiare i colori. Io dopo parecchi giorni di stordimento ho ripreso il mio lavoro e mi sento molto sollevato. Verso fine mese farò probabilmente una scappata a Milano e così potremo vederci e parlare.

Grazie ancora di cuore della tua preziosa amicizia e della tua stima che io mi auguro non abbiano a diminuire, ma possano anzi consolidarsi.

Affettuosi saluti dal tuo
Romano Gazzera

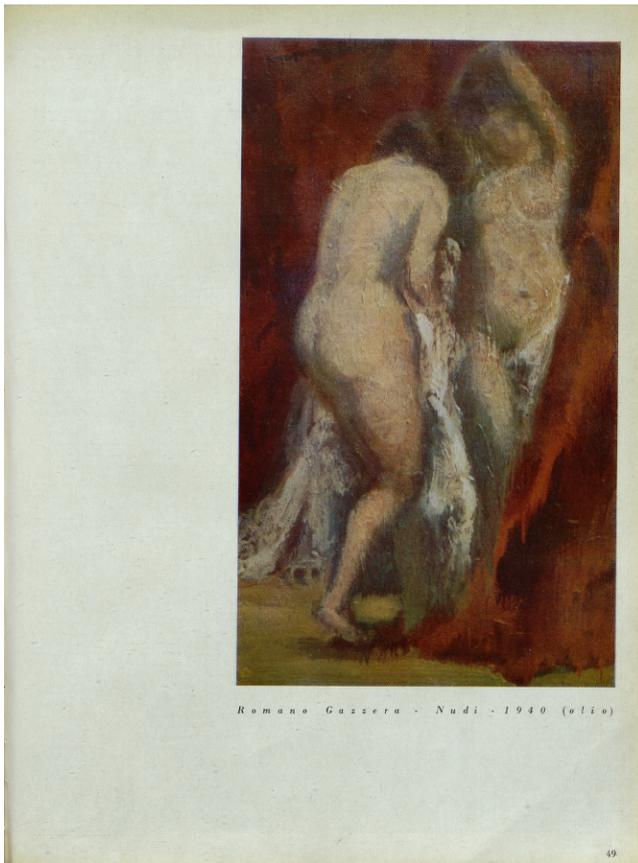
7. “Durante un paio di pomeriggi posai per un disegno, che si può vedere riprodotto nella elegante raccolta grafica, curata dal pittore Ezio Gribaudo. Al termine delle pose, mentre ero ancora vestito degli abiti di Ciano, giunsero Rèpaci e Sciltian, che tentarono di prendermi a calci nel sedere, costringendomi a svestirmi d'urgenza. De Chirico accendeva un sigaro toscano e sornionamente ridacchiava”. Cfr., R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 148; e *194 disegni di Giorgio de Chirico*, a cura di Ezio Gribaudo, Edizione Fratelli Pozzo, Torino 1969, n. 105, qui datato 1940.

8. Minuta della lettera di Romano Gazzera a Giorgio de Chirico, Torino, 19 dicembre 1941, Fondo 3, Serie 2, RG13-55, una carta composta da due pagine, fronte e retro. Il documento è stato esposto per la prima volta, in occasione della mostra: *De Chirico, Gazzera, Savinio. L'artistica amicizia*

(Ciriè, Palazzo D'Oria, 7 aprile-7 maggio 2018) a cura di Giuseppe Novero, Giulia Cuffaro. Attualmente la lettera è consultabile online sul sito della Fondazione Romano Gazzera di Torino.

9. Dalla lettera apprendiamo che la riproduzione a colori dei *Nudi* che accompagna il testo non è ottimale, sono state caricate le ombre di tonalità bluastre e risulta pertanto poco fedele ai toni più caldi e trasparenti dell'originale. La stessa immagine era stata riprodotta in bianco e nero nelle varie recensioni del periodo; si tratta pertanto di uno dei rari esempi di immagine a colori della prima produzione dell'artista.

10. Le opere a cui si fa riferimento sono i due ritratti: *La Contessa Edda Ciano Mussolini* e *Galeazzo Ciano in alta uniforme* che de Chirico terminerà nella piena primavera del 1942.



4a-4b. *Pagina di de Chirico su Romano Gazzera* in “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, n. 11, novembre 1941. A sinistra il testo di Giorgio de Chirico, a destra la riproduzione a colori dei *Nudi* di Gazzera

Il tono confidenziale e amichevole della missiva non nasconde lo smarrimento emotivo che sta travolgendo il pittore dopo il successo milanese. La conquistata stima del pubblico e di un folto numero di collezionisti si scontra con le dinamiche chiuse e settarie che regolano il mondo dell’arte, spesso più inclini alle invidie e ai malumori piuttosto che alla condivisione di valori di solidarietà e lealtà tanto cari quanto necessari per Gazzera. Con grande rammarico e disappunto del pittore, si tratta di prendere atto del clima di diffidenza e di velata ipocrisia che si è creato attorno a lui. Le considerazioni amareggiate, frutto non solo di delusione, ma anche di inquietudine caratteriale, che traspaiono nella lettera a de Chirico e che trovano sfogo sia nelle ultime pagine del “Quadernetto” che in alcuni brevi passaggi del Taccuino 1942-1946¹¹, diventeranno col tempo pretesto e stimolo per aprirsi a riflessioni più profonde sull’esistenza, la natura umana, l’arte e la verità.

Rientrato a Torino, “dopo ‘il caso Gazzera’, senza un quadro, trionfante”¹², il pittore riprende la consueta vita cittadina, ma con la differenza di dover venire a patti con sé stesso e il suo modo di reagire agli eventi avendo appurato che “i successi, come gli insuccessi, tagliano le gambe”¹³. Nel tentativo di riprendere il controllo del proprio stato mentale e creativo, Gazzera inizia a errare per la vecchia Torino, visita ripetutamente la Pinacoteca Sabauda, L’Armeria Reale, Palazzo Madama, il Duomo, i Musei, i mercati della città alla ricerca di ispirazione, con la speranza che le lunghe passeggiate liberino il pensiero e lo portino ad un livello più alto di consapevolezza. Ma nel gioco peripatetico del vagare, questa volta “l’antico pittore dei tempi d’oro”¹⁴ è solo, non ci sono interlocutori con cui dialogare di “bella materia” e della lezione dei grandi maestri. Non conosciamo – se mai ci fu – la risposta di de Chirico alla lettera di Gazzera¹⁵, ma da questo momento pare avvenire tra

11. Sulla storia e struttura del “Quadernetto” e del Taccuino 1942-1946 rimando a E. Biondi, *Il Caso Gazzera*, cit. p. 54, nota 17 e p. 56, nota 26. Al fine di preservare una trascrizione di tipo conservativo sono state lasciate in evidenza le cancellature, le cassature dell’autore, e dove non è stato possibile decifrare la scrittura si è optato per il punto interrogativo tra parentesi quadre.

12. Cfr. R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 149.

13. Ivi, p. 151.

14. Giorgio de Chirico, *Pagina di de Chirico su Romano Gazzera*, in “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, n. 11, novembre 1941, pp. 48-49.

15. Nell’Archivio della Fondazione Gazzera non è custodita nessuna lettera di Giorgio de Chirico datata al 1942.

Torino 19 XU - 1944 XX

Carissimo Giorgio,

Ho visto oggi il tuo articolo su stile
e ne sono commosso.

La riproduzione a colori non è riuscita
molto bene, specialmente per i fedeli le ombre che sono
diventate bluastre invece di essere calde e trasparen-
ti -

Bene invece il disegno sopra al detto
irlandese.

Per tutto quanto mi riguarda ti rimua-
vo la mia sincera ed affettuosa gratitudine, ma
penso che ~~stavolta non del tutto a torto~~ i pittori
milanesi saranno ^{ancora più irritati} ~~ferocemente~~ - ~~fare impossibile, ep-~~
~~pure ciò mi attrista!~~

Ti confesso, caro Giorgio, che io non so
abituarmi a questi combattimenti. Ho sempre consi-
derato l'arte soltanto sotto l'aspetto ideale e non
rieno a fare anche io il mio gioco od il mio cal-
colo.

Tu hai ragione quando dici che io non potero desiderare né avere di più con la mia prima mostra, ma io mi illudero di poter avere anche qualcos'altro da parte dei pittori e non solo da parte del pubblico -

È molto ingenuo questo, lo so! Ma non potero immaginare che tanti pittori milanesi fossero così commercianti o meglio "gangsters" vicino ai quali i peggiori avvocati sono dei gentili uomini perfetti -

Insomma sto convincendomi che è meglio non cercare negli altri quei sentimenti che è meglio riservare alla propria creazione -

È tu Carlo? I ritratti vanno avanti? Qui incominciano a scarseggiare i colori - Io dopo parecchi giorni di stordimento ho ripreso il mio lavoro e mi sento molto tollerato - Verso fine mese farò probabilmente una scappata a Milano e così potremo vederci e parlare -

Grazie ancora di cuore della tua preziosa amicizia e della tua stima che io mi auguro non abbiano a diminuire, ma possano anzi consolidarsi -

Affettuosi saluti dal tuo

Romano Gazzera

i due pittori un insolito allontanamento fatto di lunghi silenzi epistolari e di voci di corridoio poco lusinghiere, più per sentito dire che per reale riscontro. Sembrerebbe che per tutto il 1942 l'amicizia cementata in nome dell'emulsione e di qualche reciproco aiuto viva un momento di stallo. È molto probabile che i due pittori durante l'anno si siano incontrati poche volte, senza riuscire mai a ritagliarsi degli spazi di sincera comunicazione. Sul particolare momento ci forniscono qualche indizio due lettere inviate dallo scrittore Leonida Rèpaci a Gazzera, rispettivamente il 3 e l'8 gennaio del 1942. La questione centrale da affrontare, sembra essere oltre alla "noiosissima" orticaria che ha costretto Rèpaci a letto, la freddezza di de Chirico. Leonida, trovandosi in quel periodo a Milano impegnato come critico per "L'Illustrazione Italiana", ha modo di essere a contatto con molti artisti, de Chirico *in primis*¹⁶, e di avere in generale un quadro della situazione su ciò che accadeva in quel momento nel mondo dell'arte e della cultura. Nella prima lettera del 3 gennaio si definisce strenuo difensore e "rappresentante" del lavoro di Gazzera e del suo "caso", che ancora a distanza di mesi fa parlare di sé¹⁷; sono in pochi, secondo lo scrittore calabrese, "gli amici" dai quali ci si può aspettare "la salvezza dell'arte ultimissima. Gli altri, i Guttuso e C. fanno sbellicare dalle risa, quando non fan piangere".

Il tono sarcastico e autoironico della lettera, in perfetto stile rèpaciano, diventa confidenziale e attento quando si deve affrontare l'amicizia tra i due pittori:

Ed ora sentimi. De Chirico, [...] è un po' freddo con te perché probabilmente si sarebbe aspettato che tu gli facessi un omaggio della tavoletta che ha acquistato alla Mostra. Ha visto in casa mia le due cose magnifiche che mi hai regalato ed ha pensato che tu mi hai trattato tanto meglio di lui. Non so se faccio bene a dirti queste cose, ma (siccome) vorrei che De Chirico rimanesse tuo amico completo

come prima [...]. In realtà penso che tu faresti bene a mandargli in omaggio qualche cosa tua, adducendo a scusa che non avevi nulla di meglio a Milano da offrirgli. [...] Gli uomini sono deboli, lo sai. [...] De Chirico vuole essere coccolato più di prima. Il suo articolo ti ha giovato e continua a giovarti, ché lui è competente [...] Ed allora ascolta il mio consiglio¹⁸.

A conti fatti sembra trattarsi di un banale episodio dove la disattenzione dell'allievo (Gazzera) si scontra con la suscettibilità del maestro (de Chirico). Il giovane pittore accetta così il consiglio dell'amico Rèpaci che l'8 gennaio gli scrive: "Caro Romano, [...] Ho visto ieri sera de Chirico che mi ha annunciato tutto contento il tuo prossimo invio di un dono"¹⁹. Nonostante questo tentativo di riavvicinamento, de Chirico latita, è totalmente concentrato sulla sua intensa attività espositiva in Italia e all'estero, e sulle numerose pubblicazioni attorno alla pittura e alla tecnica artistica²⁰. Bisogna aspettare la primavera inoltrata per avere qualche informazione in più. Il 31 maggio Gazzera appunta piccato sul "Quadernetto" di un incontro avuto a Milano con de Chirico:

AAh! Romano Romano! Perché devo soffrire tanto per riprendere a mesi di distanza la strada abbandonata dopo tanto successo? Sto meglio ora. Ritorno da un viaggio a Milano e Bologna. A Milano de Chirico che fu prodigo di consigli [...] ora (?) mi ha fatto veramente pena: in questi ultimi mesi si era allontanato da me, ha sparato di me e mi ha considerata una delle sue "delusioni". Ho pensato bene di affrontarlo e di chiedere quali erano le mie colpe. Le sue accuse puerili e banali mi hanno molto rattristato. Non bisognerebbe mai conoscere troppo da vicino i grandi uomini di fama universale od almeno "internazionale," e di accontentarsi di ammirarli o di studiarli nelle loro opere.

16. Sull'evoluzione dei rapporti tra de Chirico e Rèpaci inizialmente molto cordiali, poi divenuti ostili si veda: Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Garzanti, Milano 1962, pp. 170-171.

17. Leonida Rèpaci (1898-1985) sostenne fin da subito l'attività dell'amico Romano Gazzera, dedicandogli numerosi articoli e recensioni. La loro amicizia si rafforzò nel tempo, tanto che, come riportato ne *La Rosa di Clarissa* (p. 212), "il bravo Leonida" riuscì nel 1943 a smorzare la campagna denigratoria contro il Generale Gazzera apparsa sui giornali di sinistra, intervenendo direttamente presso Palmiro Togliatti. Nel 1945, divenuto direttore della neonata rivista "L'Epoca", invitò Gazzera a collaborare come esperto e critico d'arte. Quest'ultimo accettò e si trasferì a Roma per alcuni mesi. Per la stessa rivista, il pittore disegnò anche la testata.

18. Lettera di Leonida Rèpaci a Romano Gazzera, Milano, 3 gennaio 1942, Fondo 3, Serie 2, RG 13-56.

19. Lettera di Leonida Rèpaci a Romano Gazzera, Milano, 8 gennaio 1942, Fondo 3, Serie 2, RG 13-57.

20. Si riporta un elenco sintetico delle pubblicazioni che hanno tenuto impegnato de Chirico per tutto il 1942: *Considerazioni sulla pittura moderna*, in "Stile", n. 13, gennaio 1942, pp. 1-6 (ripubblicato in sei puntate sul "Corriere Padano" dal 22 febbraio al 24 marzo 1942); *Discorso sulla materia*

pittorica, in "Corriere Padano", 5 aprile 1942, ripubblicato per *L'Illustrazione Italiana*, anno LXIX, n. 17, 26 aprile 1942, pp. 403-405, e nuovamente in cinque puntate sul "Corriere Padano" dal 14 aprile al 5 maggio 1942; *Osservazioni sull'arte del "ritratto"*, in "Corriere Padano", 10 maggio 1942; *Ritratti*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 19, 10 maggio 1942, p. 451; *Le Nature-Morte*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 21, 24 maggio 1942, p. 500; *Paesaggi*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 27, 5 luglio 1942, p. 26; *Miscellanea di alcune verità*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 29, 19 luglio 1942, p. 60; *Discorso sul nudo in pittura*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 41, 11 ottobre 1942, p. 390; *Discorso sullo spettacolo teatrale*, in "L'Illustrazione Italiana", anno LXIX, n. 44, 25 ottobre 1942, p. 447-449; *Pensieri sull'arte*, in "Il Raggiungimento 1942", Istituto di propaganda libraria, Milano 1942, pp. 237-240. Alcuni di questi scritti saranno successivamente attribuiti da de Chirico a Isabella Far e integrati nell'ultima versione del romanzo *Monsieur Dudron*. Nel 1945, molti di essi confluiranno, sempre con attribuzione a Isabella Far, nella raccolta di scritti intitolata *Commedia dell'Arte Moderna*, Nuove edizioni Italiane, Roma. Per un approfondimento rimando all'edizione critica online di *Monsieur Dudron (1934-1963 c.)*, a cura di Gerd Roos e Martin Weidlich con la collaborazione di Emiliana Biondi e Nicol Maria Mocchi consultabile in [Ricerche e Documenti - Monsieur Dudron - Archivio dell'Arte Metafisica](#).

Di queste osservazioni a caldo e della vicenda non c'è ovviamente traccia nella *Vita per un fiore* e nella *Rosa di Clarissa*. Si tratta infatti di biografie elaborate a posteriori con la consapevolezza della maturità degli obiettivi raggiunti, dove il pittore ha adottato un tono appropriato alla narrazione dei fatti e della sua attività creativa. Non sappiamo quali furono le accuse di de Chirico e né come si difese Gazzera, in ogni modo l'*impasse* tra i due, per quanto sia da considerarsi un episodio che 'lascia il tempo che trova', relegato solo alle pagine del "Quadernetto" e alla corrispondenza privata, aveva in realtà messo in atto per il più giovane un processo di analisi e discussione del 'personaggio' de Chirico che passava sì, attraverso la delusione e l'ammirazione, ma che era soprattutto, a quest'altezza cronologica, un lavoro di avvicinamento e distanziamento nei confronti dell'arte e dell'uomo de Chirico. Inoltre, non bisogna dimenticare l'incidenza delle difficoltà oggettive e logistiche dovute alla guerra, alle diverse realtà in cui si trovano ad operare i due artisti e soprattutto ai diversi stati d'animo che entrano in gioco.

Erano trascorsi mesi di silenzio, mentre de Chirico era impegnato tra Milano e Roma nella stesura e pubblicazione dei suoi saggi critici e nella realizzazione e completamento di alcune delle opere da presentare in giugno alla Biennale di Venezia²¹. A Torino, Gazzera pur gratificato di sapere le sue opere in collezione Valdameri esposte alla Galleria di Roma²² e di leggere su "Emporium" il testo dedicato al bozzetto per *La scena mitologica*

del Piccio di sua proprietà²³, vive le sue giornate tra l'affannoso inseguimento di nuovi stimoli, l'apprensione per la famiglia in esilio²⁴ e le inquietudini per l'evolversi in peggio degli avvenimenti di guerra. Il 15 giugno del 1942 è la data dell'ultimo appunto scritto che chiude la redazione del "Quadernetto":

Non riesco ancora a fare un quadro.

Sono in attesa del ritorno di mamma e Linda.

Chissà come saranno dopo tanto tempo e quante peripezie! Dio le aiuti ancora!.

Le mie ricerche tecniche (che si svolgono fatalmente anche contro la mia volontà) sono giunte ad un punto culminante.

Se i miei nervi non fossero così un cattivo arnese, dovrei buttar giù quadri su quadri.

Il pittore ritornerà alla scrittura non prima di dicembre, nel frattempo un tragico evento infligge il colpo di grazia ad un animo già fortemente sofferente. Mentre l'Italia alleata della Germania nazista, perde terreno e accumulava perdite ingenti sul fronte Nord Africano e nei Balcani, gli Stati Uniti entravano in guerra al fianco degli inglesi e dei russi. Nella primavera del 1942 Torino fu una delle prime città ad essere colpite dai bombardamenti alleati. Con l'inasprirsi del conflitto, nell'autunno dello stesso anno²⁵, Romano Gazzera si vede costretto a sfollare insieme alla moglie Graziella nel Canavese, in una "località stupenda" di nome Andrate²⁶. La sera del 20

21. "Si giunse così tra sconcezze e menzogne di ogni sorta, al 1942. In quell'anno io, che avevo lavorato molto, avevo accettato l'invito di esporre una trentina di opere alla Biennale di Venezia" (G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 169). Nella sala 37 della XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, de Chirico espose 32 dipinti tra cui *L'oca spiumata* e i ritratti: *Lo scrittore Leonida Rèpaci* e *La Contessa Edda Ciano-Mussolini*.

22. *LI-LII Mostra della Galleria di Roma con opere della Collezione dell'avv. R. Valdameri*, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, LI dal 27 gennaio al 10 febbraio; LII dal 14 al 28 febbraio 1942), Officine grafiche Esperia, Milano 1942. Non sappiamo con certezza quali delle due opere di Gazzera siano state esposte e in quale turno, ma erano già in collezione Valdameri: *Le bagnanti e l'amorino*, 1940 e *La piccola concertista*, 1939. Come ricorda Gazzera nella *Rosa di Clarissa* (p. 147), il giorno prima dell'inaugurazione alla Galleria Asta "venne l'avvocato Valdameri, presidente dell'Accademia di Brera, accompagnato dal signor Ghiringhelli della Galleria il Milione. Valdameri osservò i quadri e mi chiese i prezzi: li trovò cari, trattandosi della prima mostra di un giovane. Alla mia richiesta di indicare un prezzo equo, mi lasciò solo con il suo amico gallerista, il quale dimezzò i valori di tutte le opere, salvo due, che ridusse addirittura a un quarto. Valdameri lesse i nuovi prezzi e acquistò i due quadri ridotti a un quarto. Intanto comincio a spargersi la voce per Milano e giunsero altri collezionisti. Non era passato un quarto d'ora dall'uscita di Ghiringhelli e Valdameri che quest'ultimo, telefonicamente, suggerì di rimettere i prezzi iniziali, senza riduzione alcuna. Era la mia prima personale e potei così rendermi presto conto come la Borsa di quella straordinaria città che è Milano funzionasse in modo rapidissimo anche per il mercato dei quadri e le quotazioni dei pittori".

23. Anna Bovero, *Due inediti del Piccio*, in "Emporium", volume XCV, n. 568, aprile 1942, pp. 167-169.

24. Nel 1933, il Generale Pietro Gazzera (1879-1953) fu sollevato da Mussolini dalla carica di Ministro della Guerra e privato di responsabilità militari per cinque anni. Nel 1938, venne trasferito a Gimma in Etiopia

come Governatore di Galla e Sidama, ruolo che ricoprì fino al 1941. Lo seguirono in questa lunga permanenza in Africa Orientale, la moglie Bianca Gerardi (1884-1949) e la figlia minore Linda (Ermelinda, 1915-?). Dopo la resa nel luglio del 1941, il Generale fu consegnato alle forze britanniche. Iniziano gli anni di prigionia che dal 1941 al 1943 lo vedono prima in Kenya, poi in India a Derha Dun, e successivamente negli Stati Uniti, a Monticello in Virginia, per poi essere liberato dopo l'armistizio di Cassibile e rimpatriato a Bari alla fine del 1943. A seguito della resa di Gimma, la madre e la sorella di Romano Gazzera furono trasferite in un campo di concentramento inglese, per far rientro in Italia dopo un anno. Per i dettagli sulla vicenda familiare rimando a Romano Gazzera, *Una vita per un fiore*, Giulio Bolaffi editore, Torino 1974, pp. 137-139 e Id., *La rosa di Clarissa*, cit. pp. 209-210.

25. Era iniziato quello, che gli storici definiscono "Il secondo ciclo dei bombardamenti", volto principalmente a minare la fiducia della popolazione, "attraverso azioni terroristiche di grave entità". Tra l'autunno del 1942 e l'estate del 1943, le dodici incursioni della Royal Air Force britannica (RAF) erano state condotte con bombardieri e ordigni di ultima generazione. L'uso massiccio di spezzoni incendiari alla termite e di nuove bombe al fosforo rendeva estremamente complicato il contenimento e lo spegnimento degli incendi, che si propagavano in modo incontrollato. A questi attacchi si aggiungeva anche l'intensa 'offesa dirompente' - con le cosiddette bombe a tappeto -, che provocò danni significativi sia alla popolazione che alla città. Per un ragguglio approfondito sui bombardamenti alleati si rimanda a [Giuseppe] Melano, [Carlo] [Emanuele] Pesati, *La guerra aerea su Torino* in "Annuario statistico della città di Torino", 1943, pp. 17-71.

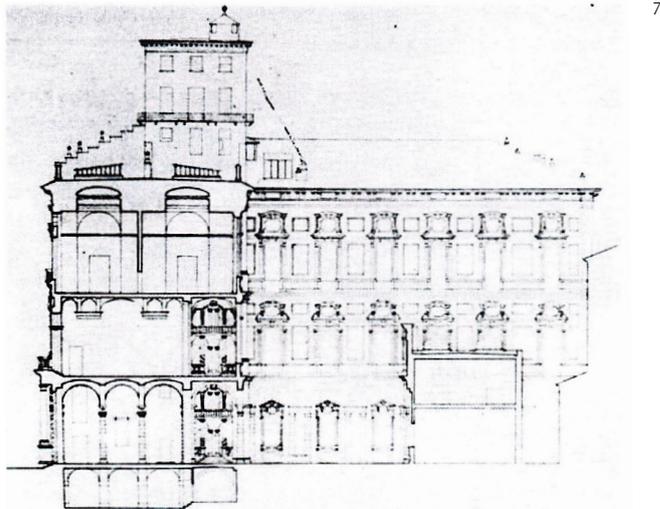
26. Si susseguivano da giorni numerose incursioni aeree che avevano trasformato Torino in "un fantastico gioco pirotecnico". Così appariva "in lontananza" la città sabauda illuminata dalle fiamme degli incendi. Dal rifugio nel Canavese, arroccato sulle pendici della Serra Morena, Gazzera con lo sguardo rivolto alla sua città riceveva aggiornamenti in tempo reale. Cfr. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit., p. 10.

6

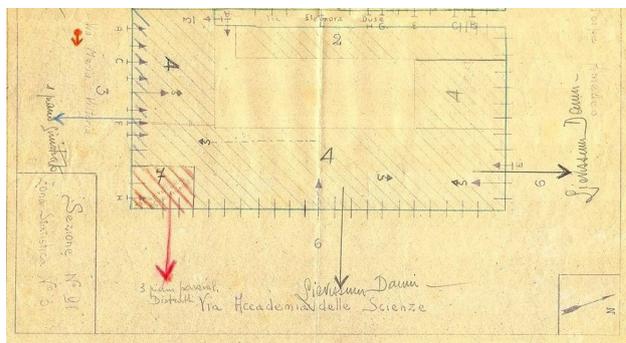


novembre del 1942 un raid notturno colpisce duramente gli impianti industriali e il cuore della città; piazza San Carlo e gli edifici adiacenti ne fanno in parte le spese²⁷. I roghi non risparmiano neanche le vie limitrofe propagandosi all'angolo tra via Maria Vittoria e via dell'Accademia delle Scienze, fino alla Specola astronomica dell'Accademia delle Scienze (figg. 6-8): lo studio-laboratorio di Romano Gazzera²⁸. In quel momento il pittore è al sicuro, a più di cinquanta chilometri di distanza,

27. Le sirene iniziarono a suonare alle 20.30, tutta la città era in stato di allarme: dalle 21.30 alle 23.00 una flotta aerea di oltre 200 velivoli sganciava su Torino 177 bombe dirompenti e decine di migliaia di spezzoni incendiari. Il bilancio fu tragico, si contarono quasi duecento vittime e oltre un centinaio di feriti. La Sinagoga fu distrutta, un'ala del Palazzo dell'Accademia Filarmonica danneggiata e con essa molte altre residenze storiche. Gli spezzoni incendiari causarono il crollo di volte, tetti in legno solai. Si veda Guido Guidi, *I bombardamenti terroristici del novembre 1942*, in "Torino. Rivista mensile della città", anno 25, n. 11, 15 novembre 1949,



7



8

6. Carlo Bossoli, *Partenza della brigata Regina* (24 aprile 1859), 1861, tempera su carta, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, part. In alto a destra, arrivando da via Maria Vittoria, è visibile la Specola

7. Rilievo del Palazzo dell'Accademia delle Scienze, sezione trasversale, 1930 c. Da *Memorie della Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, serie V, vol. 41, fasc. 1, p. 29

8. Dettaglio della planimetria di sezione con evidenziati in rosso i danni arrecati dai bombardamenti aerei agli edifici tra Via Maria Vittoria (a sinistra), e Via Accademia delle Scienze. Censimento edifici danneggiati o distrutti. ASCT Fondo danni di guerra inv. 91, cart. 2, fasc. 20 © Archivio Storico della Città di Torino

ma è sufficiente la telefonata del portinaio della casa torinese per ripiombare d'improvviso nella "brutale realtà della guerra": "Lo studio è in fiamme, colpito da spezzoni incendiari sganciati da aerei inglesi, durante la notte"²⁹.

Quasi 30 anni dopo i tragici fatti, Gazzera lascia, probabilmente in concomitanza con la redazione di una *Vita per un fiore* del 1974, una testimonianza di grande impatto emotivo, ricca di dettagli realistici ancora vivi nella memoria:

pp. 18-22, consultabile in [Torino. Rivista mensile municipale 1949](#).

28. La Specola viene realizzata e ultimata nel 1790 per volere di re Vittorio Amedeo III. Incaricato del progetto è l'architetto torinese Francesco Benedetto Ferroggio che realizza un osservatorio astronomico ad uso dell'Accademia delle Scienze sul modello di quello di Brera, a Milano. La Specola perde la sua funzione nel 1820, quando l'osservatorio astronomico viene trasferito sui tetti di Palazzo Madama.

29. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit., p. 19.

Mi precipito in città. La vedo bruciare da ogni parte. Giungo in via Maria Vittoria, salgo le scale attraversando una densa cortina di fumo. Il fuoco che divampa nello studio all'ultimo piano, mi paralizza all'ingresso. Addio mio bel salone dai quattordici finestroni, addio belle cariatidi che sorreggevano il balcone circolare interno come in un teatro, addio poltroncine e divani di velluto rosso già appartenenti alla contessa di San Bonifacio, l'amante di Mazzini! Un acuto profumo d'incenso e di balsami rende quel tragico falò ancora più irreale. È il mio laboratorio chimico che brucia con tutti i colori e le essenze più rare. Come ipnotizzato, fisso lo spettacolo e rimango immobile dimenticando i miei quadri, una quarantina in tutto, che alimentano anch'essi quel magico inferno.

A un tratto mi scuoto, ridiscendo la scala a precipizio esco sulla via: non c'è anima viva, in pieno mattino, alle ore dieci³⁰.

Negli scritti del periodo, coevi ai fatti, il pittore invece non fornisce una data precisa o una descrizione dettagliata di quello che accadde, sembra piuttosto quasi in preda ad una strana amnesia o a un vero e proprio "shock" emotivo che lo svuoterà nello spirito al punto da impedirgli per parecchio tempo di portare avanti con l'entusiasmo di sempre i suoi studi, le sue ricerche, il suo dialogo "con le grandi anime del passato", compito ora divenuto dolorosissimo:

Mi sentivo completamente staccato dal passato come da cosa irrimediabilmente morta e non mi rimaneva che l'angoscia e la durezza della realtà presente. Ero come smarrito, condannato a vivere solo di presente sotto la terribile ombra di uno spettro: l'aridità³¹.

Il timore di perdere di vista quella che era per lui "l'essenza della creazione" lo attanagliava da tempo, l'ossessione per la tecnica che aveva contraddistinto lo studio "matto" dei mesi precedenti l'esposizione milanese, si riduce ora ad esasperata e sterile autocritica. Come sottolineava nei suoi appunti: "è la vita del sentimento che è stata gravemente vulnerata in questi tempi funesti"³².

Poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia, il 18 aprile del 1940

Gazzera era stato giudicato, anche per i postumi di una ferita d'arma da fuoco alla testa, "temporaneamente inabile al servizio militare per mesi dodici"³³. In realtà non fu mai richiamato alle armi, le condizioni fisiche non glielo avrebbero permesso anche se non sappiamo se vi sia stato l'intervento del Generale Pietro Gazzera, cosa poco probabile vista la sua assoluta integrità morale. In ogni modo, se questa condizione di "inabile" garantì una sorta di incolumità fisica, non rese comunque meno violente le lacerazioni affettive, psicologiche e materiali inferte dalla guerra. Gazzera fu uno dei tanti artisti che vide in quegli anni travolta la propria esistenza e radicalmente modificata la propria attività. Chi perse la vita al fronte, chi a causa degli incessanti bombardamenti fu costretto ad abbandonare i propri luoghi di lavoro, le proprie città, come nel caso di Birolli sfollato a Cologno di Melegnano o di Filippo de Pisis il cui studio milanese venne danneggiato durante i bombardamenti. Con la distruzione della Specola, Gazzera assiste impotente alla cancellazione brutale del suo recente percorso artistico: perde i riferimenti temporali e il legame vitale con "le anime del passato" che lo avevano guidato fin da bambino al punto da interrogarsi disperato: "Come si può tendere al futuro, costruire per il futuro, senza l'appoggio del passato, del lavoro, delle anime che ci hanno preceduto [...]?"³⁴. La data del rogo, circoscrivibile al 20 novembre del 1942, è stata desunta dalla documentazione pubblicata e resa nota durante gli anni della ricostruzione, si tratta principalmente di bollettini di guerra, di censimenti e di mappe dei Vigili del Fuoco³⁵. A conferma di ciò resta, sul numero di luglio 1949 di "Torino. Rivista mensile della città", una telegrafica segnalazione dei danni arrecati al patrimonio artistico della città:

IncurSIONI 20 novembre 1942. Bruciata la cosiddetta specola sede della Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, esistente sul tetto del palazzo, ma senza interesse artistico³⁶.

Costruita e utilizzata in passato come torre di osservazione, la Specola sovrastava il Museo Egizio e la Galleria Sabauda, una volta persa la sua funzione non fu mai ritenuta un bene di interesse storico artistico, motivo per cui nel dopoguerra non rientrò nei progetti di salvaguardia e ricostruzione, ma indubbiamente agli occhi del pittore, il vecchio osservatorio astro-

30. *Ibidem*; si veda anche R. Gazzera, *La rosa di Clarissa*, cit. p. 157.

31. R. Gazzera, Taccuino 1942-1946, 10 gennaio 1943 (notte), inedito.

32. Ivi, 23 gennaio 1943, inedito.

33. Dichiarazione di visita medico-collegiale n. 374 del 18 aprile 1940, Fondo 3, Serie 1, RG1. La ferita d'arma da fuoco risale al 1927, quando Mimì, all'epoca fidanzata del pittore, tentò di ucciderlo sparandogli due colpi di pistola, prima di togliersi la vita. Miracolosamente, Gazzera riuscì a salvarsi, mentre la giovane donna morì suicida.

34. R. Gazzera, Taccuino 1942-1946, 10 gennaio 1943 (notte).

35. Sui bombardamenti anglo-americani sulla città di Torino rimando alla ricca documentazione dell'Archivio storico della città disponibile online sul sito Musei di Torino www.museotorino.it. Qui sono state reperite e consultate le mappe e le planimetrie degli edifici storici torinesi con le schede di censimento, oltre alla bibliografia e alle immagini documentarie.

36. G[uido] G[uidi], *I danni arrecati al patrimonio artistico di Torino dai bombardamenti alleati*, in "Torino. Rivista mensile della città", anno 25, n. 7, 15 luglio 1949, pp. 15-21, qui p. 16, consultabile in [Torino. Rivista mensile municipale 1949](http://Torino.Rivista mensile municipale 1949).

nomico della città possedeva un valore inestimabile, rappresentando la porta di accesso ad un microcosmo artistico dove passato, presente e futuro dialogavano in un sublime intreccio ideale. Il pensiero ritorna a de Chirico che solo un anno prima decantava sulle pagine di "Stile" l'unicità del luogo in cui "un giovane pittore" meditava, elaborava e realizzava la sua ricca produzione:

È a Torino che l'ho conosciuto; là egli lavora vicino a quella ineffabile piazza San Carlo, metafisicamente distesa nel quadrato dei portici che durante i chiari pomeriggi di autunno (quei pomeriggi di cui la bellezza profonda accelerò la pazzia di Federico Nietzsche [sic] invitano alla meditazione ed all'amicizia peripatetiche. È là che egli lavora al sommo di un vetusto palazzo che in tempi di pace ospitava le tele d'illustri pittori antichi. Lavora in una specie d'osservatorio, tra un belvedere ed una terrazza da cui lo sguardo spazia sui colli che a levante chiudono la regale, gentile e simmetrica città, mentre a ponente si scorgono nei giorni chiari, le Alpi, con le loro vette incappucciate di neve. Lassù, in quell'osservatorio egli dipinge, disegna, sperimenta vernici, tempere ed emulsioni e medita profondamente sui problemi della pittura. Il suo nome è Romano Gazzera³⁷.

Nel Canavese, Gazzera durante quell'affannosa ricerca di equilibrio tenta di ritagliarsi momenti di tranquillità con lunghe passeggiate nel verde, dedicando molte ore al disegno dal vero e alla lettura. Tuttavia con l'inizio del nuovo anno, il 10 gennaio del 1943, sentendo la mancanza della "vecchia e bella amicizia", decide di scrivere a de Chirico, come riporta nel Taccuino:

Oggi ho fatto una bella passeggiata con Kraiter [sic] fino a San Giacomo conversando in francese. Al ritorno ho

scritto a de Chirico con il quale i rapporti di amicizia si sono alquanto raffreddati dopo la mia mostra milanese. Spero che a mente calma ed in questi tempi così tristi egli senta la nostalgia della nostra vecchia e bella amicizia come la sento io.

In quel preciso momento per Gazzera riavvicinarsi a de Chirico, significava ristabilire un simbolico contatto con il passato, inteso non solo come momento del ricordo e della condivisione, ma soprattutto come tempo rivolto alla tradizione della grande pittura quale canale sensitivo e sensibile aperto sul fluire della storia e della vita³⁸.

Della lettera di Gazzera a de Chirico non abbiamo documentazione, ma dalla risposta di quest'ultimo del 25 gennaio³⁹ è possibile desumerne il tono e gli argomenti principali (figg. 9a-9b). Riallacciando il filo interrotto e cercando un empatico riscontro, Gazzera ragguaglia de Chirico sugli ultimi tragici avvenimenti: l'incendio della Specola, il blocco emotivo e psicologico subito, l'importanza di aver trovato conforto nei ricordi, nei libri e nelle conversazioni con l'amico Krajer detto Kra-Kra⁴⁰. La distruzione dello studio è il collante principale tra i due, anche de Chirico, dopo "il primo grande bombardamento di Milano"⁴¹, aveva lasciato la città per trasferirsi per alcuni mesi a Firenze, dall'amico antiquario e gallerista Luigi Bellini a Palazzo Ferroni sul Lungarno Soderini. Ma nonostante le difficoltà, il *pictor optimus* si poneva di fronte al conflitto in modo completamente diverso, "era come se la guerra per lui non esistesse"⁴², mormoravano alcuni. De Chirico aveva già vissuto emotivamente il dramma della Prima guerra mondiale. Si era sempre dichiarato contrario al conflitto, e conosceva bene la condizione esistenziale dell'errabondo legata al suo complesso di apolide⁴³, uno stato d'animo congenito che ritrova nelle ultime esperienze di vita di Gazzera: "sono contento che tu ti sia rimesso ora al lavoro in un'atmosfera direi, da Nietzsche errante...".

37. G. de Chirico, *Pagina di de Chirico su Romano Gazzera*, cit. p. 48.

38. Lo stesso passo del Taccuino 1942-1946 è stato riproposto e ricontestualizzato con minime varianti in una *Vita per un fiore*. Si tratta dell'unico passaggio biografico che allude al raffreddamento dell'amicizia tra i due pittori: "Al ritorno, ho deciso di scrivere a de Chirico, con il quale i rapporti di amicizia si sono allentati dopo la mia Mostra milanese del 1941. Spero che, in questi tempi caotici e tristi, egli senta la nostalgia della nostra vecchia e bella amicizia". Cfr. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit., p. 12.

39. Lettera di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera, Firenze, 25 gennaio 1943, Fondo 3, Serie 2, RG 13-58. Due carte suddivise in 4 pagine, da leggere nell'ordine seguente: pagina 2, 4, 1. Trascritta, senza riproduzioni, in Carola Rampello, *Lettere inedite di Giorgio de Chirico a Romano Gazzera*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, diretta da Giorgio Petrocchi e Mario Petruccianni, Appendice VII, Luciano Lucarini Editore, Roma 1987, p. 82.

40. "Chi è Kra-Kra? Anzitutto è un israelita [...] Per giunta è polacco. Nel periodo tra le due guerre era molto noto a Torino e veniva invitato nei migliori salotti per lo straordinario talento di grafologo: Insegnante di lingue, ne conosce ventisette. Il suo vero nome è Isacco Krajerkraft. [...] La sua storia è la storia

di uno degli ultimi romantici europei." (*Una vita per un fiore*, cit., pp. 10-11). Durante i bombardamenti dell'autunno del '42 viene aiutato dai coniugi Gazzera e da loro ospitato nel Canavese. Sulla rocambolesca fuga da Torino sotto i bombardamenti si veda ancora R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit., p. 9 e Id., *La rosa di Clarissa*, cit. pp. 155-156.

41. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 171.

42. Nel Taccuino, alla data del 13 maggio 1943, Gazzera ricorda un incontro con Repaci in cui lo scrittore e il pittore riflettevano sugli effetti nefasti della guerra. Se per molti significava incapacità di lavorare (Repaci "È da un anno che non riesce a lavorare e mi confessa che se gli capita sotto gli occhi qualche suo scritto prova addirittura i conati di vomito") per de Chirico, invece, era "come se la guerra non esistesse e tutto andasse per il meglio". Cfr. anche R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit. p. 39.

43. 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", Atti della giornata di studi in onore di Pia Vivarelli (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 febbraio 2009), n. 1, 2015, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2015, pp. 15-30.

Con la risposta del 25 gennaio 1943 l'*impasse* sembra essere superato; il *pictor optimus* ha ripreso a scrivere di emulsione e invita Gazzera ad andarlo a trovare a Firenze: "Io lavoro e preparo una mostra qui a Firenze per il 13 febbraio prossimo; se ci capiti mi farai piacere"⁴⁴. Gazzera a questo punto potrebbe dirsi soddisfatto, ma in realtà è infastidito e sconcertato dalla chiusa della lettera, in cui de Chirico candidamente – dopo mesi di non detto e di sentito dire –, chiede aiuto per risolvere il problema dell'emulsione "attaccaticcia" e difficile ad asciugarsi, "inconveniente"⁴⁵ che si era già presentato con il *Ritratto di Galeazzo Ciano* e che si ripresenterà più avanti con le opere esposte alla Quadriennale romana: "Se hai qualche consiglio da darmi in proposito o se hai sperimentato qualcosa di nuovo che ti dia buoni risultati: mi faresti un gran piacere comunicandomene".

Firenze, 25 gennaio 1943

Caro Gazzera,

Ho avuto la tua lettera. Sono molto spiacente per quello che mi dici del tuo studio e dei tuoi quadri; certo i quadri sono la perdita più grave; pensavo che ti fosse successo qualcosa poiché sapevo che quella parte di Torino era stata colpita.

In ogni modo sono contento che tu ti sia rimesso ora al lavoro in un'atmosfera direi, da Nietzsche errante..., col grafologo in un eremo

Ma insomma quello che più conta è di poter lavorare.

Noi ci siamo trasferiti a Firenze; per ora siamo ospiti dei nostri amici i Bellini; abbiamo preso un alloggio ma non ci potremo andare prima di aprile. Io lavoro e preparo una mostra qui a Firenze per il 13 febbraio prossimo; se ci capiti mi farai piacere.

Continuo sempre nelle mie ricerche tecniche. Sempre mi baso sul colore a olio diluito con emulsioni. La sola cosa che mi disturba e [sic] quella superficie attaccaticcia che rimane per lungo tempo; ho provato di emulsionare solo olio crudo con acqua di calce. Naturalmente la superficie rimane molto meno attaccaticcia ma la materia perde in bellezza, in pastosità, luminosità ecc; allora sono di nuovo tornato all'incenso, trementina di Venezia, e olio di lino cotto con incenso in polvere.

Se hai qualche consiglio da darmi in proposito o se hai sperimentato qualcosa di nuovo che ti dia buoni risultati: mi faresti un gran piacere comunicandomelo.

Salutami tanto il professore poliglotta e grafologo e dagli che gli faccio tanti auguri per il 43.

Speriamo che sia l'anno buono!

Saluti cordiali anche da Isa

Tuo G. de Chirico

Lungarno Soderini 5

Firenze

Il 28 gennaio, nel giorno della ricezione della lettera, il pittore, affida al suo Taccuino una riflessione carica di frustrazione e malcontento. Le sue parole, in alcuni passaggi, dal tono duro e contrariato, riflettono il disappunto di chi si sente semplicemente usato e necessita, almeno nell'intimità della scrittura, di trovare una valvola di sfogo:

Mi ha scritto de Chirico chiedendomi chiarimenti tecnici sulla pittura. Quest'uomo dopo essersi valso spudoratamente dei risultati di mie lunghe ricerche tecniche e di averle monopolizzate autolandosi con scritti su giornali e riviste, si trova ora inceppato e candidamente ritorna alla "fonte primaria,, Non importa. D'altra parte io vedo in lui non il vero ma il de Chirico che ho immaginato e che come tale merita tutta la mia attenzione. È un impasto strano tra lo *stregone*, il sacerdote greco, il buon impiegato del catasto e il mercante di tappeti⁴⁶.

Nonostante questo, l'artista riesce a cogliere ed elaborare con grande sintesi descrittiva, mista alla sua congenita ironia, le contraddizioni del personaggio dechirichiano. Distingue il "vero" de Chirico da quello che ha "immaginato" e, tra i due sceglie quest'ultimo: il genio indiscusso, l'artista dall'aura divina che ha rivoluzionato la storia dell'arte ed è riuscito ad essere – citando le parole di Carrieri – "di volta in volta metafisico o romantico, classico e naturalista, inventore e pedagogo, rivoluzionario e conformista"⁴⁷. La capacità di Romano Gazzera sta quindi nell'aver capito dove indirizzare le sue attenzioni, riuscendo di conseguenza a inquadrare e gestire l'ingombrante personalità del *pictor optimus*, bilanciandone il rapporto sem-

44. Si tratta della mostra: *Giorgio de Chirico e Primo Conti*, Firenze, Galleria d'Arte Firenze, 14 febbraio-24 febbraio 1943.

45. Lettera di Giorgio de Chirico a Cipriano Efisio Oppo, Firenze, 9 maggio 1943, in *De Chirico, Il Barocco. Dipinti degli anni '30-'50*, (Focette-Cortina d'Ampezzo-Milano, Galleria Farsetti, luglio-settembre 1991), a cura di Luigi

Cavallo, Maurizio Fagiolo, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 1991, p. 150.

46. R. Gazzera, Taccuino 1942-1946, 28 gennaio 1943. Il passo inedito, tranne il primo rigo, è barrato dall'autore.

47. Raffaele Carrieri in *Giorgio de Chirico*, cit. s.n.p. (vedi nota 5).

9a, 9b

sperimentato qualunque di nuovo
 che ti sia di buon risultato; mi
 faresti un gran piacere. Comunque ando male...
 Salutami tanto il professor
 poliglotta e profologo e dirgli che gli
 faccio tanti auguri per il 43. -
 Speriamo che sia l'anno buono!
 - Saluti cordiali anche da La
 tua
 G. de Chirico
 Lungarno Soderini 5
 Firenze..

Firenze 25 Gennaio 43

Caro Gazzera,
 Ho avuto la tua lettera. Sono molto
 spiacente per quello che mi dici del tuo
 studio e dei tuoi quadri; certo i quadri
 sono la perdita più grave; pensavo che
 ti fosse successo qualcosa perché dopo
 che quella parte di Torino era stata
 colpita. -
 In ogni modo sono contento che
 tu tu sia rimesso ora al lavoro
 in un'atmosfera di pace; da Nietzsche
 erante...; col gupolago in un eremo. -
 Ma insomma quello che più conta è di
 poter lavorare. -
 Noi ci siamo trasferiti a Firenze;
 per ora siamo ospiti dei nostri amici

I

2

i Bellini; abbiamo preso un'alloggio ma non
 ci potremo andare prima di aprile. Lo
 lavoro e preparo una mostra qui a Firenze
 per il 13 febbraio prossimo; se ci
 capita mi farei piacere.
 Continuo sempre nella mia tecnica
 tecnica. - ~~La~~ Sempre mi baso sul Colom
 a olio diluito con emulsioni. La sola
 cosa che mi disturba è quella superficie
 attaccaticcia che rimane per lungo
 tempo; ho provato di emulsione
 solo olio crudo con acqua di calce.
 Naturalmente la superficie rimane
 molto meno attaccaticcia ma la materia
 perde in bellezza, in plasticità, luminosità
 ecc; allora sono di nuovo tornato
 all'incasso, frantumato di Venezia, e olio
 di lino cotto con incasso in polvere. -
 Se hai qualche consiglio da
 darmi in proposito se ne hai

3

4

pre in favore della pittura e della ricerca. Tre anni dopo, nel 1945 sarà proprio de Chirico a omaggiarlo nella prima edizione delle *Memorie della mia vita* “come uno dei pochi talentuosi che abbia conosciuto nella mia vita”⁴⁸.

A distanza di anni, gli stessi avvenimenti possono essere letti con la lente del distacco e della maturità cosicché da una riflessione a caldo si passa ad un'analisi obiettiva delle scoperte del periodo attorno all'emulsione o alla “bella materia”, l'unica secondo de Chirico, in grado di dare al dipinto la brillantezza, lo spessore e la preziosità propria della pittura antica e come tale di trasformarlo in opera d'arte. Nella *Vita per un fiore* è lo stesso Gazzera a chiarire che la pittura ad emulsione non furono né de Chirico né lui ad inventarla, ma Jaques Maroger⁴⁹, un chimico e restauratore del Louvre:

Giorgio de Chirico mi ha scritto. Chiede, tra l'altro chiarimenti tecnici sulla pittura ad emulsione. Ora dovrei dilungarmi, non tanto per spiegare che cosa è la pittura ad emulsione, ma accennare ai molti e curiosi episodi, alle polemiche e ai numerosi ed interessanti scambi epistolari

avvenuti nel passato fra de Chirico e me sulle esperienze di tale emulsione. Mi limito a dire che la pittura ad emulsione non fummo né de Chirico né io ad inventarla, ma dopo avergliela proposta, ci scambiammo con frequenza i risultati dei nostri esperimenti finché riuscimmo a rendere l'emulsione fluida e pittoricamente maneggevole⁵⁰.

È evidente che, nel racconto di Gazzera, l'inciso “ma dopo avergliela proposta” vuole sottolineare, in modo discreto e rispettoso, il ruolo di una certa rilevanza da lui assunto in quella che de Chirico, sulle pagine dell'“Illustrazione Italiana” del '42, aveva annunciato “autolodandosi” come la sua scoperta:

La scoperta della materia pittorica è stata fatta oggi da un pittore italiano. Così come nel Cinquecento la scultura greco-romana dissotterrata e la venuta di letterati bizantini hanno fatto sorgere in Italia il Rinascimento, così in mezzo al nostro secolo ed in questa grande Italia, la scoperta della materia pittorica farà sorgere *la Rinascita della grande pittura*⁵¹.

48. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945, pp. 199-200; Id., *Memorie della mia vita*, cit., pp. 139-140.

49. Jaques Maroger (1886-1962) è stato un pittore e restauratore francese, noto per il suo ruolo di Direttore Tecnico dei laboratori del Museo del Louvre negli anni '30, dove analizzò le pitture storiche e cercò di ricreare le antiche ricette dei maestri come Van Eyck e Rubens. Professore alla Scuola del Louvre e presidente dell'Associazione dei Restauratori Francesi, Maroger ricevette la Legion d'Onore nel 1937. Nel 1939 si trasferì negli Stati

Uniti, dove insegnò per 20 anni al Maryland Institute of Art e al Parsons School of Design, diffondendo le sue conoscenze sulle tecniche pittoriche storiche. Nel 1948 pubblicò il suo celebre libro *The Secret Formulas and Techniques of the Masters*, che raccolse i suoi studi sui medium pittorici.

50. R. Gazzera, *Una vita per un fiore*, cit., p. 16.

51. Giorgio de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in “L'Illustrazione Italiana”, anno LXIX, n. 17, 26 aprile 1942, pp. 403-405.

Abstract

Federica Rovati, *Le Musicien nouveau: Alberto Savinio sul "Paris-Journal" 1914*

In 1914, Alberto Savinio established a decisive professional and personal relationship with the poet Guillaume Apollinaire, who passionately defended the novelty of his music and pianistic technique. It was thanks to him that the young composer was able to collaborate with "Les Soirées de Paris", to give a piano recital at the magazine's headquarters, and to receive considerable attention in the daily "Paris Journal". This relationship culminated in June in the publication of the article *Le Musicien nouveau* in its pages, now recovered, transcribed and annotated, completing Savinio's literature of the early Parisian period.

Gerd Roos, « À René Gaffé » oder « À Paul Guillaume »? *Zwei Fragmente eines Briefwechsels von Tristan Tzara aus den Jahren 1916 und 1917*

In 2007, publishing in BURLINGTON MAGAZINE two letters from Tristan Tzara in Zurich, dated May 10 and July 21, 1916, Hellmut Wohl assumed that their recipient was the Brussels-based collector René Gaffé, who assembled an extensive collection of African sculptures and modern art in the 1920s and 1930s. On this basis, Victoria Noel-Johnson claimed in 2019 that Gaffé had begun collecting modern art already in the 1910s, and not, as supposed so far, in the 1920s. According to Noel-Johnson, as early as around 1915 Breton met in Paris with Gaffé who bought then his first paintings by de Chirico at Paul Guillaume's Gallery: *Solitude* and *Nu*. Our paper instead displays that the addressee of the two letters from Tzara was not Gaffé, but Paul Guillaume himself, whose Chirico and "negro art" works the sender declared to be willing to reproduce. There is thus no need to rewrite the history of the early reception of *Pittura metafisica*.

Paolo Baldacci, *André Breton e l'acquisto nel dicembre 1921 delle opere di de Chirico lasciate nello studio di Parigi*

This essay reveals all the errors and falsehoods written by Mr. Fabio Benzi to claim that André Breton had de Chirico's metaphysical works falsified as early as 1921.

What the author of these accusations claims is shown to be erroneous by a correct examination of the original sources and documents, largely ignored by Benzi, and from the letters exchanged between Jean Paulhan and Paul Éluard, which prove that between mid-September and mid-October 1921, when, according to Benzi, these events should have happened, Breton was not in France but in Austria.

Paolo Baldacci, *Savinio contro la Francia. Note in margine ai reportages su "Omnibus" e all'ultimo soggiorno parigino di Savinio nel dicembre 1937*

This study examines the articles written by Alberto Savinio for the weekly magazine "Omnibus", partly during his last trip to the French capital in November-December 1937, and partly after his return to Rome in January 1938. The themes concern the social and political life of France at a time when the struggle of the European democracies against Nazi-fascism is becoming more tense. Through a careful examination of the lexicon and the texts – clearly of fascist propaganda – the author tries to identify in these pieces so 'aligned' the first signs of Savinio's detachment from the fascist regime, which would become increasingly solid during 1940 and 1941.

Emiliana Biondi, *Il caso Gazzera. Cronaca e memoria di un inedito percorso artistico tra "lirismo" e "bella materia"*

It was at an exhibition in Milan in November 1941 at the gallery of Ferruccio Asta, a famous antiquarian and collector, that Romano Gazzera first came to the attention of the public and the critics. This talented painter, devoted to the "mad and obsessive study" of the great Old masters and to discover the secrets of their painterly technique, immediately attracted attention. Thus the phenomenon was born that the official critics unanimously defined as "il caso Gazzera": owning a painting by the Turinese artist, alongside works by de Chirico or Morandi, seemed imperative. Through reviews, press clippings, diaries and notebooks from the period, it has been possible to reconstruct the chronological stages of a journey that interweaves memory and the chronicle of an artist still largely unexplored.

Emiliana Biondi, 1942. *Un anno dopo il caso Gazzera: dall'impasse con de Chirico allo studio in fiamme*

In 1942, after the extraordinary success of the Milan exhibition, Romano Gazzera went through a long period of crisis. The war was the final blow to an already fragile state of mind. During a bombing raid on Turin, the artist's studio, located in the evocative Astronomical Observatory of the Palazzo dell'Accademia delle Scienze in Turin, was destroyed along with all his recent works. At the same time, his friendship with Giorgio de Chirico began to show the first signs of strain, and the balance between the two artists began to shift. The correspondence between Gazzera and de Chirico from this period, and a few letters of Leonida Rèpaci, has made possible to reconstruct a moment of silent estrangement between the two painters, shedding light on the misunderstandings, contradictions and, at the same time, the strengths of their (master-student) relationship, which was based on the idea of "la bella materia" the fine painterly texture.

Note biografiche

Federica Rovati teaches History of Contemporary Art at the University of Turin. She has studied and researched Futurism, Metaphysical Painting, artistic culture in Turin between the two wars, and Italian art criticism in the second half of the 20th century.

Gerd Roos was born in Brussels in 1961, lives in Berlin and works as a freelance art historian. After graduating from the Alt-humanistischen Burggymnasium in Essen, he studied history of art, history and political science, first in Bonn and then in Berlin. At the beginning of the 1990s, his meticulous research into the period during which the de Chirico brothers were educated in Greece, Munich and Milan led him to discover extremely important documents that have completely revolutionised our knowledge (the correspondence with Fritz Gartz and the programme of the Munich concert; the interview given by 15-year-old Alberto to "The Corriere della Sera", etc.).

In 1999 he published *Giorgio de Chirico and Alberto Savinio. Memories and Documents. Monaco-Milan-Florence 1906-1911*, which, despite the roughness of the translation, remains a fundamental text for the study of the origins of Metaphysical art. From 1996 to 1998 he received a study and research grant from the Giorgio and Isa de Chirico Foundation in Rome. Since then he has devoted himself almost exclusively to the study of the art and life of Giorgio de Chirico and Alberto Savinio, publishing the results in various books, catalogues and magazines. In 2009, together with Paolo Baldacci, he founded the Archivio dell'Arte Metafisica, of which he is vice-president and member of the scientific board until 2020. In 2014, together with Baldacci, he also founded the academic journal "Studi OnLine", which he co-directed until 2020.

Paolo Baldacci (1944), former University Professor of Ancient History and Latin Epigraphy, has devoted himself since the early 1980s to the study of Italian art of the first half of the 20th century (Futurism, Metaphysics, Novecento, Roman School, etc.). He is the author and curator of some of the most

important publications and exhibitions on de Chirico and Savinio in Italy, Germany, France and the United States. He is president of the Archivio dell'Arte Metafisica and director of the journal "Studi OnLine". He is the main editor of *The Catalogue Raisonné of the Work of Giorgio de Chirico (1908-1943)*, published by Archivio dell'Arte Metafisica & Allemandi editore, Turin.

Emiliana Biondi holds a degree in Modern Literature (History of Art) and a postgraduate specialization in Contemporary Art History from the University of Milan, where she collaborated with the Department of Contemporary Art History and the Aligi Sassu Foundation on the General Catalogue of the artist's pictorial works. Since 2011 she has worked as a researcher, editorial coordinator and author for the journal "Studi OnLine" and for the publications of the Archivio dell'Arte Metafisica in Milan. Her research interests focus on the history of Italian art of the first half of the twentieth century through the study of visual and documentary sources, in particular: the artistic debate and the role of Giorgio de Chirico between the 1930s and the 1950s; the birth and development of artistic groups such as Arte d'oggi (Astrattismo Classico) and the Pittori Moderni della Realtà; the exhibition system and art collecting in Italy between the two wars. Since 2015, he has been collaborating with Studio Paolo Baldacci on expert scientific research on artworks of the early 20th century.