



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

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 Belmaison 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 sull'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, ivi 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 editore, Torino/Milano 2020, scheda n. 11 pp. 78-81. D'ora in avanti CR, I, 2.

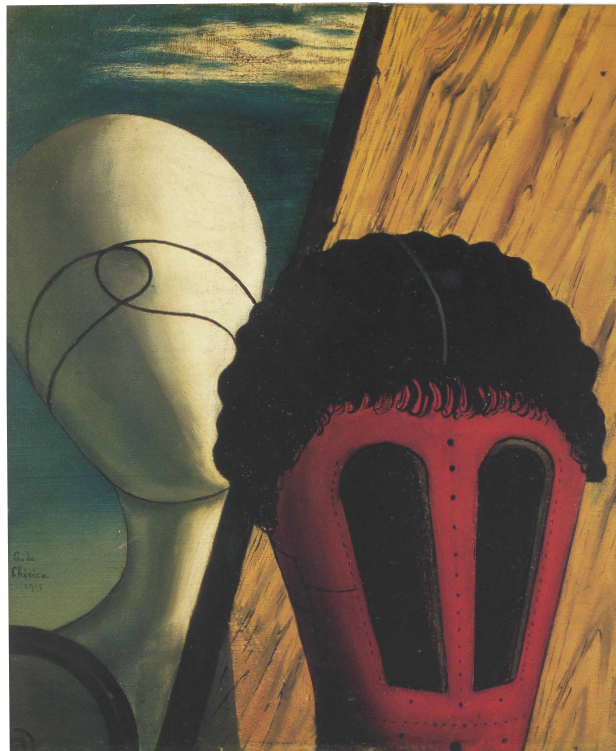


1. G. de Chirico, *La matinée angoissante*, 1912, Rovereto, Mart - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (inv. 663, VAF-Stiftung)
2. G. de Chirico, *Les deux soeurs*, 1915, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

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 prelevato 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*

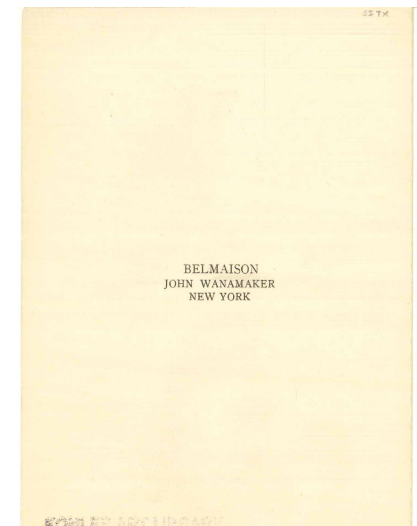
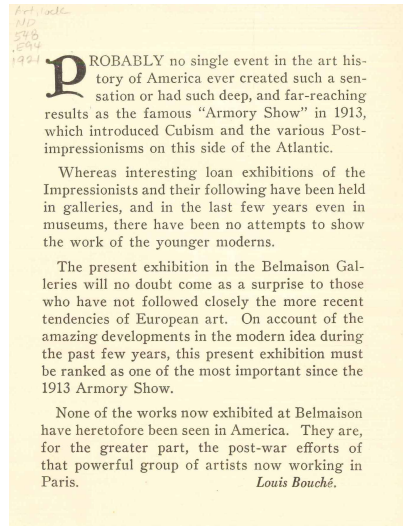
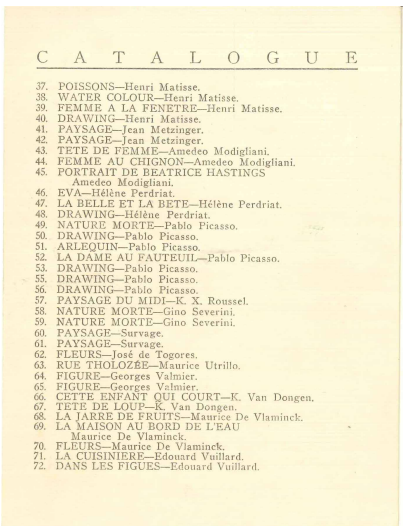
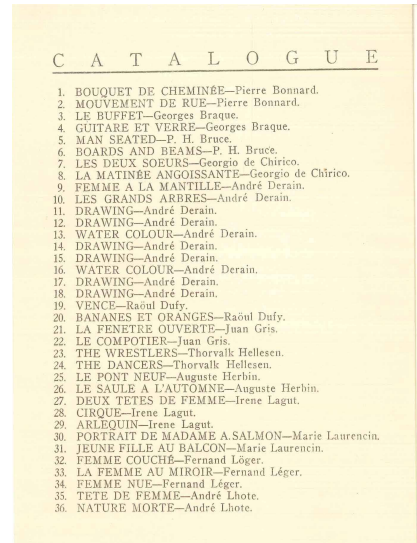
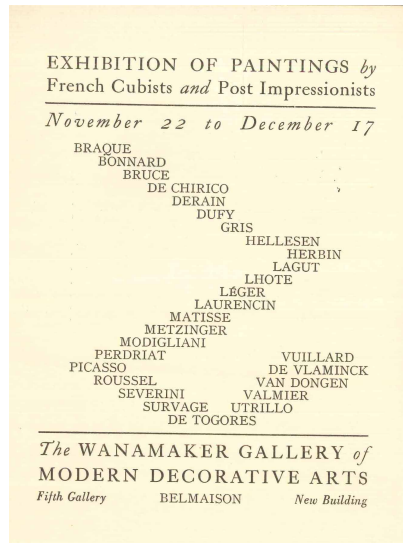
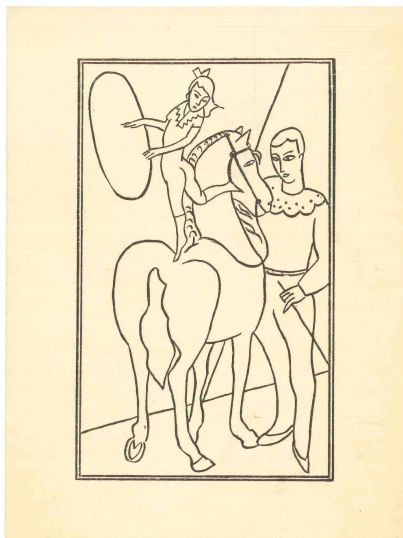
è stato foderato e ha cambiato telaio in America probabilmente negli anni '50, quando usava consolidare i quadri in modo così invasivo, e in quella occasione ha perso la scritta originale col titolo (che è stato trascritto sul nuovo telaio) e anche l'etichetta.

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 angoissante* 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

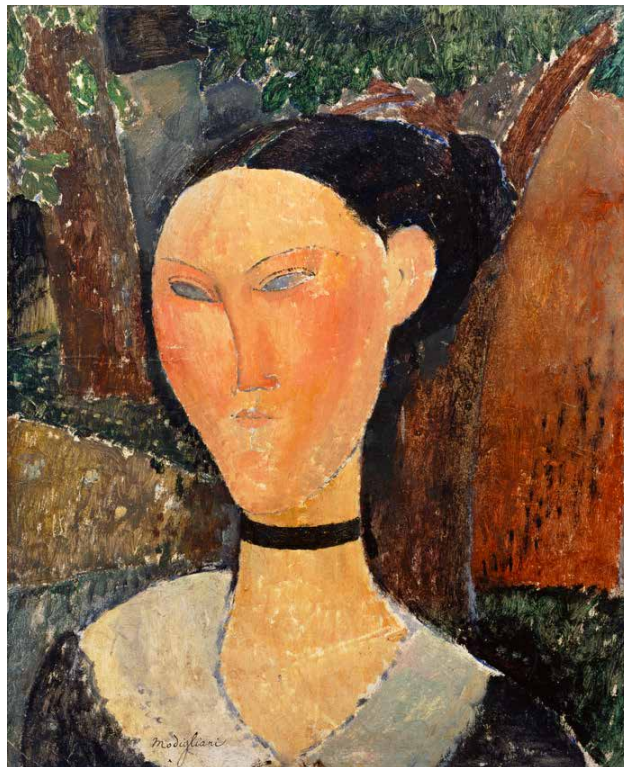


3. Catalogo della mostra nei Grandi Magazzini Wanamaker, New York, 22 novembre-17 dicembre 1921

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*, voll. 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-sà*, 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, appartiene 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 Opinioni.

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.