

## IL DISEGNO DI GIORGIO DE CHIRICO: TEORIA E TECNICA

*Davide Spagnoletto*

“[...] io parlo del disegno come dell’alfabeto, poiché bisogna saper disegnare per poter dipingere, così come bisogna conoscere l’alfabeto per poter scrivere”.

Giorgio de Chirico<sup>1</sup>

Il disegno di de Chirico, inteso nella doppia accezione di opera grafica e strumento d’indagine, si presenta in una varietà di forme e tecniche, per queste ragioni non è immediato definirne in maniera univoca il suo ruolo.

L’artista nella presentazione di una sua esposizione del 1921, in cui era presente un nucleo di opere su carta, aveva auspicato il ritorno del disegno “come opera a sé, bella e pulita, emozionata ed emozionante”.<sup>2</sup> Anche se l’artista ne afferma così la sua autonomia come forma espressiva, è altrettanto vero che il disegno si colloca come passaggio intermedio tra l’idea e la pittura.

Il carattere mentale e istantaneo della creazione è evidenziato da de Chirico fin dalla “rivelazione” del 1910 a Firenze: la prima opera metafisica destinata a cambiare la sua visione del mondo, pur partendo dall’osservazione di ciò che è tangibile (Piazza Santa Croce a Firenze), gli appare alla mente come immagine della *composizione del quadro*.<sup>3</sup>

Il profilo nero degli elementi, nei dipinti della prima stagione, permette di leggere oltre ai campi di colore le linee perché esse sono funzionali alla costruzione e contornano gli oggetti spostandoli dalla dimensione reale a quella mentale e viceversa.

Partendo da una stessa logica grafica le opere su carta e su tela sono ideate come una traduzione del pensiero, basandosi entrambe sulla concatenazione delle immagini. Nel 1943 il Maestro specifica: “Da lungo tempo ormai mi son reso perfettamente conto che io penso per mezzo d’immagini o raffigurazioni”.<sup>4</sup> L’immagine tradotta in segno è per Giorgio de Chirico, come per le prime civiltà conosciute, un linguaggio universale che accomuna ogni essere vivente. L’immagine nel momento della sua espressione ha il primato sulla parola che è “infinitamente più lenta dell’immagine

<sup>1</sup> G. de Chirico, *L’arte sacra* in Id., I. Far, *Commedia dell’arte moderna*, Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Rome 1945; ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 525.

<sup>2</sup> Id., *Prefazione*, catalogo della mostra personale alla Galleria “Arte”, Milano 29 gennaio-12 febbraio 1921; ora in *ivi* pp. 774-776.

<sup>3</sup> Il risultato è *L’énigme d’un après-midi d’automne*, 1910, con stratificazioni temporali diverse: la Basilica, con la facciata neogotica realizzata nell’ottocento, si trasforma in un edificio classico e la statua di Dante eretta nel 1865 in una scultura ellenistica. Due anni più tardi nel 1912 de Chirico scrive: “Allora ebbi la strana impressione di vedere tutto per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del mio quadro [...]” G. de Chirico, *Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir*, Manoscritti Paulhan; ora in *ivi* p. 650.

<sup>4</sup> G. de Chirico, *Casella*, in «Rassegna musicale», 1943; ora in *ivi* pp. 914-917.

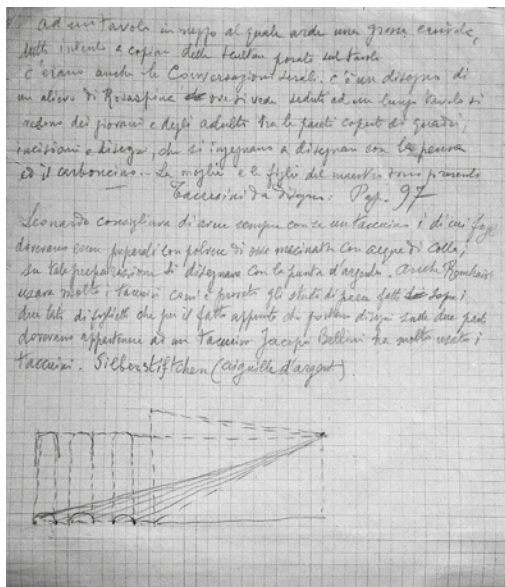


fig. 1. G. de Chirico, *Note dal libro sui disegni*, manoscritto anni Quaranta, Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

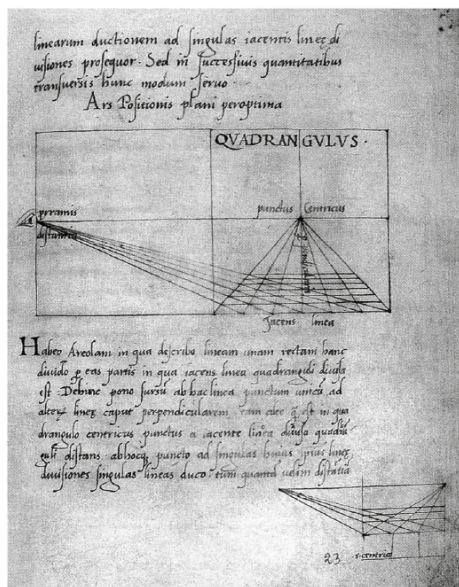


fig. 2 L. Battista Alberti (1404-1472), *De pictura*, manoscritto del 1518, Biblioteca Governativa, Lucca

pensata”: è fondante, come matrice, dei primi caratteri della scrittura logografica.<sup>5</sup>

Queste prime considerazioni sul disegno confermano come nella sua definizione concorrano oltre agli aspetti tecnici quelli teorici affrontati da de Chirico in maniera puntuale ma mai sistematica.

Nelle pagine che seguono si prenderanno in esame due aspetti: il ruolo del disegno nell’esecuzione delle opere pittoriche e, in seguito, la possibilità che un disegno dei primi anni Dieci sia frutto di un processo geometrico e quindi ponderato.

In questa sede è posta particolare attenzione alla produzione fino al 1918, con alcuni riferimenti successivi, finalizzati a illustrare aspetti costanti nell’approccio metodologico dell’artista, tenendo come elemento architettonico di riferimento il portico delle Piazze. Si tornerà anche su alcuni temi oggetto di una precedente indagine,<sup>6</sup> considerando questo scritto occasione utile a fornire ulteriori spunti di indagine.

La riflessione teorica di de Chirico sul disegno è riscontrabile nella sua autobiografia e in altri testi autografi, soprattutto tra gli anni Venti e Quaranta.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> I concetti sono affrontati dall’artista in G. de Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in «Documento», Roma, maggio 1943; ora in *ivi* pp. 534-539.

<sup>6</sup> D. Spagnoletto, *Giorgio de Chirico: la geometria al servizio della Metafisica*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13, 2014, pp. 87-121.

<sup>7</sup> L’intero percorso cronologico e teorico del disegno è ricostruito in *Giorgio de Chirico. Disegno. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, a cura di J. de Sanna, Electa, Milano 2004 e in E. Pontiggia, *La magia della linea, la magia della forma. De Chirico teorico del disegno*, in *La magia della linea*.

Alcuni aspetti emergono dallo scritto il *Classicismo pittorico* del 1920 in cui l'artista evidenzia come, dall'antica Grecia al Quattrocento italiano, il disegno definisca non solo i contorni dell'immagine dipinta ma abbia la capacità, per chi si fa guidare dalla linea, di tracciare l'essenza di ciò che si rappresenta. Il *Classicismo pittorico* è caratterizzato da "la sottigliezza e la purezza della sensazione lineare e l'assenza completa d'ogni aspetto del gigantesco e del voluminoso". Se ciò è vero, ogni rappresentazione è da considerarsi il raggiungimento di una limpidezza scevra da ogni orpello.

Per de Chirico la linea e il segno, che sono propri del disegno, sono elementi essenziali nella pittura; è appunto la linea "perfettamente dritta o dolcemente curva o ancora rivolta esattamente a spirale"<sup>8</sup> che accompagna l'artista dal tirocinio della giovinezza alla maturità.

Sono databili agli anni Quaranta gli appunti intitolati *Note dal libro sui disegni*, in cui compare una disamina dell'uso del disegno in vari periodi storici, forse una sintesi preparatoria per una trattazione più ampia mai compiuta. Nel manoscritto sono ricordati gli strumenti rinascimentali, da Leonardo da Vinci a Rodler.<sup>9</sup> A margine di queste note c'è un piccolo schema prospettico di un portico, che a distanza di tre decenni dalla sua introduzione come tema ricorrente nelle Piazze d'Italia, è ancora oggetto d'interesse e di studio (fig. 1). In questo disegno partendo da sinistra è riconoscibile il portico frontale, la linea verticale tratteggiata del piano pittorico e il punto di vista dell'osservatore posto sulla linea d'orizzonte. Questi elementi evocano la costruzione prospettica di Leon Battista Alberti, che nel suo *De pictura* aveva introdotto un metodo per la rappresentazione prospettica a uso dei pittori: in questo modo era possibile realizzare uno schema prospettico su un foglio separato dal supporto pittorico (fig. 2). Così un artista poteva comporre l'immagine che poi avrebbe rappresentato in grande e lasciare poche tracce costruttive nel successivo passaggio sul supporto da dipingere.<sup>10</sup>

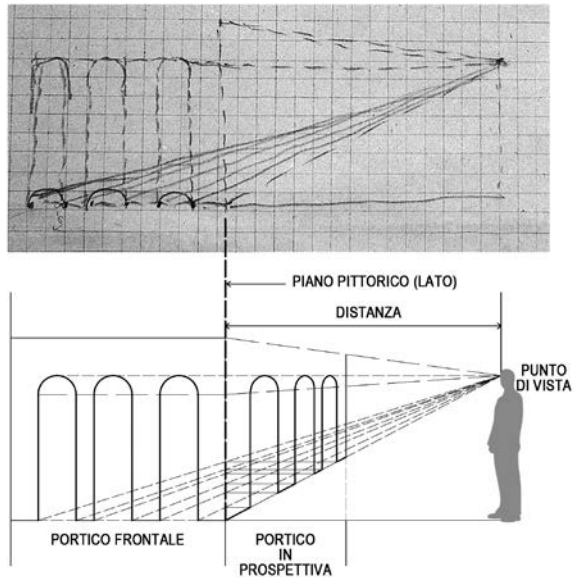


fig. 3 Ipotesi di costruzione del portico in prospettiva seguendo lo schema tracciato da de Chirico

110 disegni di de Chirico dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, a cura di E. Pontiggia, Skira Editore, Milano 2009, pp. 17-40.

<sup>8</sup> Le espressioni sono tratte da G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in «La Ronda» n. 7, Roma, luglio 1920; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 308-313.

<sup>9</sup> L'artista menziona Hieronymus Rodler e il suo strumento di rappresentazione prospettico realizzato da una griglia. Cfr. D. Spagnoletto, *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>10</sup> Cfr. P. Roccaseca, *La finestra Albertiana*, in *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, a cura di F. Camerota, Giunti, Firenze 2001, pp. 65-67.



fig. 4 G. de Chirico, *Le double rêve du printemps*, 1915, MoMA New York

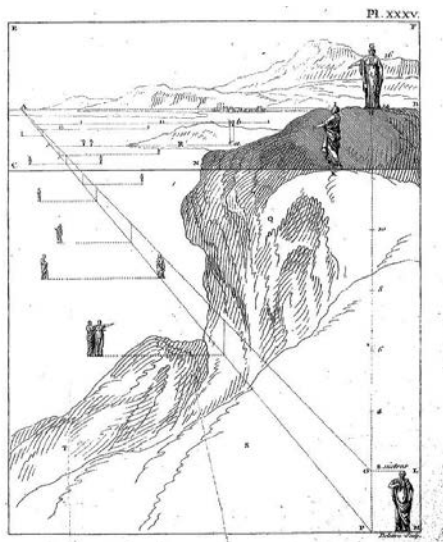


fig. 5 P.-H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Parigi 1799-1800

Lo schizzo di de Chirico, letto in quest'ottica, è una costruzione preliminare per un dipinto, utile a prevedere l'effetto. Una volta verificato su carta "l'effetto prospettico" che interessa all'artista, questo potrà poi riproporlo sulla tela con più o meno rigore. Partendo dallo schema del portico frontale impostato da de Chirico, seguendo il metodo albertiano, si può procedere alla costruzione dell'edificio in prospettiva (fig. 3).

Le opere pittoriche sono conseguenza di questi aspetti preliminari e ne conservano memoria, sia perché si possono ricostruire graficamente alcuni passaggi sia perché l'artista sulle lavagne di alcuni dipinti li espone sotto forma di tracciati. In particolare, *Le double rêve du printemps* del 1915 presenta il tema del "quadro nel quadro" nel passaggio dallo spazio aperto alla successiva chiusura in interni, che avverrà nell'opera ferrarese (fig. 4). La tela dipinta al centro del quadro evidenzia come la struttura delle linee concorra a definire un'immagine dipinta e come questa sia analizzabile come disegno. La parte destra è popolata in profondità da una serie di figure disposte a varia distanza, dalla pianura alle pendici del gruppo montuoso, elemento probabilmente desunto da un altro testo che aveva avuto un certo successo tra i pittori agli inizi dell'Ottocento: Il volume *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* scritto dal pittore paesaggista Pierre-Henri de Valenciennes. L'artista francese spiega il metodo per inserire figure umane in prospettiva e de Chirico sembra isolare l'angolo superiore sinistro di una delle tavole grafiche a corredo della teoria (fig. 5).

L'artista conosce bene i metodi della rappresentazione, le regole prospettiche e l'evoluzione che queste hanno avuto nell'arte e nella trattazione teorica. L'uso che ne fa è comunque mediato dal proprio sentire e dalla sua capacità di rielaborare le regole, per dipingere uno spazio metafisico.

Attraverso l'analisi cronologica dei disegni, si può affermare che la maggior parte delle opere

su carta del periodo parigino (1911-1915) corredate di testi e riflessioni siano contenute nei Manoscritti Éluard-Picasso, e rappresentino la prima teorizzazione dell'arte metafisica. Questi disegni, di dimensioni diverse, appaiono come schizzi immediati e preparatori per i dipinti.<sup>11</sup> Alcuni di questi fogli sono in relazione con i quadri realizzati, altri sviluppano temi e scorci non direttamente riferibili ai lavori su tela. In generale in quegli anni, salvo pochi casi – e su uno di questi, *L'arrivo in autunno*, si tornerà a breve – i disegni hanno un carattere di immediatezza e sembrano contrassegnati dall'incertezza del segno (fig. 6). In questa fase nel disegno si antepone l'urgenza creativa a quella di definire in maniera esatta la forma, anche se da questa è a vario titolo dipendente.

Dal 1915 e per tutto il periodo bellico le opere su carta si fanno più dettagliate e con un segno più fermo e accurato, tracciato spesso con riga e squadra. Questi strumenti da disegno sono presenze significative negli interni ferraresi, dove sembrano evocare gli stessi mezzi tecnici che l'artista ha usato nella realizzazione dell'opera, conferendo quindi un ulteriore significato alla rappresentazione.<sup>12</sup> È assai probabile che tra le operazioni preliminari, ci fosse anche l'affissione dei fogli sulla tavola affinché l'artista ne potesse avere pieno controllo compositivo, come dimostrano i frequenti segni di puntine sugli angoli.



fig. 6 G. de Chirico, *Etude d'arcades*, 1913-1914, Musée Picasso, Parigi



fig. 7 G. de Chirico, *Consolazioni metafisiche*, 1917, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma



fig. 8 G. de Chirico, *La casa del poeta*, 1918, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma; nella scatola a terra è presente una quadrettatura per riportare un'immagine dal disegno a un supporto di dimensioni maggiori

<sup>11</sup> I 29 disegni sono stati eseguiti su 25 fogli di dimensioni diverse (inclusa una busta da lettere). Il foglio più piccolo presenta il disegno *Le Vainquer* (studio per *La conquête du philosophe*) di cm 13,7x10,5; il più grande è lo studio per la *Mélancolie d'une belle journée* di cm 16,2x27. Cfr. anche F. Benzi, *Alcune note sul disegno di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, a cura di M. Calvesi, Carte Segrete, Roma 1992, pp. 244-248.

<sup>12</sup> V. D. Spagnoletto, *op. cit.* p 89: "Qui l'artista non si riferisce solo agli oggetti che popolano gli Interni metafisici, in realtà c'è qualcosa in più. L'estratto può essere letto come un'ulteriore spiegazione della costruzione di un'opera. I quadretti e le assicelle non sono solo elementi figurativi rappresentati, ma i mezzi utilizzati nella realtà per creare uno schema e guidare così la visione".





fig. 9a G. de Chirico, *Il duetto*, 1917



fig. 9b G. de Chirico, *Il duetto*, 1917, dettaglio; per la creazione della prospettiva del pavimento (in questo caso convergente in un unico punto) l'artista fissa dei puntini a distanza costante pari alla larghezza degli assi

De Chirico sembra focalizzare con alcuni tratti distintivi la fase d'ideazione delle opere pittoriche: il primo di questi aspetti è una partizione equilibrata della composizione basata sugli assi mediani e/o una griglia quadrettata, il secondo è l'effetto prospettico che intende creare. Questi momenti, per diverse ragioni, sono verificabili sui disegni su carta poiché il piccolo formato, consente una facile misura e controllo delle distanze tra i vari elementi. Nella pittura, invece, le indagini diagnostiche non sempre possono restituire i probabili tracciati grafici celati dal colore.

In tre disegni realizzati tra il 1917 e il 1918 si possono riscontrare alcune operazioni dell'artista, funzionali alla definizione di un'opera pittorica.

In *Consolazioni metafisiche* del 1917, l'artista utilizza la matita con pressioni differenti: anche se tracciate con un segno leggero, sono visibili a occhio nudo due linee rette eseguite con un righello a metà dell'altezza e della larghezza del foglio (fig. 7). Questa pratica è anche riproposta nella scatola trapezoidale, dove sono disposti i biscotti. Così de Chirico segna anche distanze costanti con dei puntini a matita, cui sono allineati alcuni elementi dell'immagine come scriverà sulla pittura greca. La linea può quindi percorrerli "tracciando nei punti fatalmente prefissi gli angoli necessari e le necessarie curve"<sup>13</sup>. Probabilmente, l'artista non ha disegnato una quadrettatura, ricavabile incrociando le rette passanti per i punti, per non lasciare segni di costruzione per un'opera pensata compiuta di per sé. La griglia è invece riproposta in *La casa del poeta* del 1918 (fig. 8). Questa è utile all'artista per riprodurre in grande l'immagine fissata in precedenza in proporzioni più piccole. De Chirico utilizza spesso questo mezzo anche nei dipinti per determinare la disposizione degli elementi compositivi.<sup>14</sup>

*Il duetto* del 1917 permette di mostrare un aspetto riferito alla costruzione della prospettiva. Su una riga di riferimento de Chirico fissa punti a uguale distanza e, poco più in alto, il punto di fuga, ottenendo un pavimento a tolda di nave, elemento spesso presente nelle sue opere (figg. 9a, 9b). Sembra chiara la volontà dell'artista di creare un tavolato con regole prospettiche, mentre il resto della composizione segue comunque punti di vista e di fuga diversi, con un dinamico cambio di posizione dell'osservatore.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> "Nella pittura greca è dalla linea e dal segno che si rivela l'emozione d'un che d'inspiegabile che va dritto alla meta oppure si spezza per via, tracciando nei punti fatalmente prefissi gli angoli necessari e le necessarie curve", cfr. G. de Chirico, *Il Classicismo pittorico*, cit., pp. 308-309.

<sup>14</sup> Per le implicazioni di queste teorie nell'esecuzione di alcuni dipinti metafisici tra il 1910 e il 1914 si rimanda a D. Spagnoletto, *op. cit.*, pp. 89-101.

<sup>15</sup> D. Spagnoletto, *op. cit.*, pp. 117-121, l'analisi della struttura prospettica de *La tour rouge*, 1913, ha permesso di evidenziare le differenti costruzioni del dipinto. L'operazione è di carattere rigorosamente prospettico ovvero di un'operazione "inversa": la restituzione prospettica effettuata sui porticati.



fig. 10 G. de Chirico, *L'arrivo in autunno*, 1913, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra

Nella primavera del 1919 de Chirico pubblica su “*Valori Plastici*” un articolo, *Sull'arte metafisica*, dove scrive:

“La coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro, stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta per la fatale legge di gravità. L'impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni d'estetica metafisica”.<sup>16</sup>



fig. 11 G. de Chirico, *L'Énigme d'un après-midi d'automne*, 1910



fig. 12 G. de Chirico, *L'arrivé (Meditazione del pomeriggio)*, 1913 Barnes Collection, Filadelfia

Questa è stata possibile, e ne è la dimostrazione, perché il presupposto dell'artista seguiva con coerenza una costruzione prospettica.

<sup>16</sup> G. de Chirico, *Estetica metafisica*, paragrafo conclusivo di *Sull'arte metafisica*, in «*Valori Plastici*», aprile-maggio 1919; ora in *Scritti/I*, cit., pp. 87-88.

Come accade nella lettura dei testi dell'artista le considerazioni generali e quelle poetiche hanno riferimenti puntuali nella sua produzione pittorica. In questo caso, de Chirico conferma la sua attenzione allo "spazio" che gli oggetti occupano e alla loro "distanza" reciproca sulla superficie, considerandoli elementi fondanti dell'estetica metafisica.

### ***Un caso: L'arrivo in autunno***

Nella produzione prima del soggiorno a Ferrara, non sembrano esserci singole opere grafiche complete. Un'eccezione è *L'arrivo in autunno* del 1913 legato al ciclo delle Piazze d'Italia e dei dipinti realizzati tra Firenze e Parigi (fig. 10). Nel disegno i portici con le arcate sono le volumetrie architettoniche che delimitano lo spazio sui due lati della composizione, a contenere la stessa statua disposta in controparte de *L'énigme d'un après-midi d'automne* del 1910 (fig.11). La composizione è in relazione con *L'arrivé (La meditazione del pomeriggio)* del 1913, dove si riconosce una simile disposizione degli elementi e delle ombre (fig.12). Il disegno e il quadro sono tra i rari casi in cui la direzione della luce arriva dalle spalle dell'osservatore.

Il foglio in esame è realizzato a matita e poi ripreso a china, strumento che fa emergere i contorni delle architetture e degli altri elementi con un tratto di spessore omogeneo. Il lapis torna poi a riempire le ombre proprie e portate.

Per de Chirico, le poche linee che definiscono l'intera rappresentazione sono essenziali per costruire l'immagine.

È stata di singolare interesse, per capire il processo di costruzione, la possibilità dell'analisi diretta del disegno conservato presso l'Estorick Collection of Modern Italian Art di Londra.<sup>17</sup>

Ne *L'arrivo in autunno* non sono visibili linee di costruzione di un reticolo tracciato con riga da disegno, ma la misurazione diretta dell'opera ha permesso d'identificare la struttura quadrettata di composizione (fig. 13). Il foglio misura 23x30,5 cm, come un blocco da disegno di formato commerciale. Dall'analisi emerge come l'artista abbia suddiviso lo spazio con una quadrettatura regolare di 5 cm senza la necessità di segnalarla. In questa scansione, simmetrica rispetto agli assi centrali, sono disposti i diversi elementi e la frazione di 0,5 cm posta al centro è dovuta al disavanzo determinato dalle misure del foglio.<sup>18</sup>

All'interno di questa suddivisione si dispongono verticalmente la facciata frontale del portico di sinistra, il limite sinistro del piedistallo della scultura, il margine destro della sua base e tutto il portico di destra. L'asse mediano orizzontale **M** determina, invece, il margine superiore del muretto in fondo alla piazza, che poi si sviluppa verso sinistra incurvandosi come accade in alcuni dipinti. Le due fasce centrali orizzontali più piccole corrispondono, partendo da quella superiore, all'altezza dei pennoni della nave e all'altezza del muro nel suo primo tratto destro. Le linee orizzontali della griglia limitano

<sup>17</sup> Si ringrazia la Direttrice dell'Estorick Collection of Modern Italian Art Roberta Cremoncini per aver permesso lo studio del disegno. Per un'introduzione alla storia della collezione si rimanda a *The Estorick Collection of Modern Italian Art*, a cura di R. Cremoncini, Gangemi Editore, Rome 2007, *passim*.

<sup>18</sup> De Chirico concentra lo spazio in più nel mezzo per mantenere l'equilibrio della rappresentazione, questo gli permette di sviluppare la griglia di dimensioni unitarie (30 cm [6 moduli di 5 cm] + 0,5 cm = 30,5 cm).



superiormente la statua, contengono tutta la sua base e segnano la fine del portico di destra.<sup>19</sup>

In questo schema, si evidenzia la definizione della rappresentazione prospettica da parte dell'artista (fig.14). Infatti, la fuga del portico di sinistra converge nel punto **F1**, sul limite del secondo modulo, la fuga del portico destra converge nel punto **F2** a metà del secondo modulo da destra. Le fughe **F1** e **F2** individuano l'orizzonte, coincidente con l'asse mediano.<sup>20</sup> La non convergenza delle fughe, **F1** e **F2**, in uno stesso punto – secondo le regole prospettiche – determina il non parallelismo dei due edifici: i due portici, quindi, divergono verso il fondo, dilatando lo spazio della piazza.<sup>21</sup>

In quello che appare come un rapido schizzo, incerto ed evanescente, si rivela il rigore della composizione progettata a priori, secondo un processo verificabile anche sui dipinti.<sup>22</sup>

Qual è il senso di tanta esattezza celata? Di fatto, de Chirico crea una struttura compiuta utilizzata per armonizzare le varie parti, calibrare vuoti e pieni e controllare la rappresentazione prospettica.

Un disegno può, però, porsi temporalmente prima o dopo l'esecuzione di un quadro, nello stesso momento può dare forma a un'idea o fissare una scansione diventando strumento d'ispirazione per una nuova invenzione. Si pensi, ad esempio, a due dipinti del 1912 come *La méditation matinale* e *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, dove il ritmo delle linee verticali è proporzionalmente uguale, con una composizione affine, determinata dalla stessa modulabilità.<sup>23</sup>

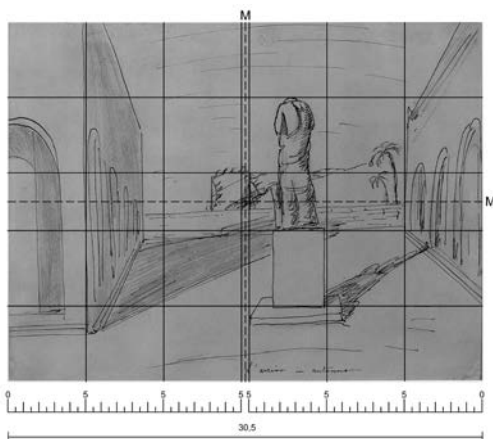


fig. 13 G. de Chirico, *L'arrivo in autunno*, divisione della composizione in moduli regolari

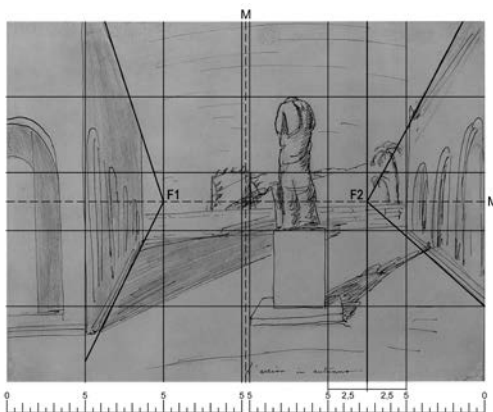


fig. 14 G. de Chirico, *L'arrivo in autunno*, schema prospettico in relazione alla maglia modulare

<sup>19</sup> Il modulo principale è di cm 5, altri elementi si possono individuare anche su frazioni di cm 0,5.

<sup>20</sup> Simili strutture sono state individuate da Jole de Sanna in quadri dello stesso periodo, come *Mélancholie d'une belle journée*, 1913, e *La tour rouge*, 1913, nel suo studio pionieristico sulla matematica e sulla geometria come base della pittura metafisica. V. J de Sanna *Matematiche metafisiche*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 3/4, 2004, pp. 23-42.

<sup>21</sup> La piazza di de Chirico si conferma a pianta trapezoidale secondo uno schema adottato frequentemente nel ciclo delle Piazze d'Italia. Per lo studio prospettico de *La tour rouge* e i modelli rinascimentali di riferimento, tra cui piazza del Campidoglio a Roma, si rimanda a D. Spagnoletto, *op. cit.*, pp. 112-115.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 93-101.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 96-98.

Questo è ora spiegabile con l'uso da parte dell'artista di un probabile disegno anche successivo a una delle due composizioni.

Si potrebbe sostenere che il disegno, al di là della sua collocazione temporale rispetto alla pittura, mantenga sempre il suo carattere primigenio.

Gli elementi geometrici fin qui esposti riguardano la genesi compositiva, questo a dimostrare che anche quando l'artista si discosta dalle regole, stravolgendole, parte da una profonda conoscenza delle stesse. Del resto è emblematico come i grandi artisti possano disattendere le regole pur avendone la conoscenza teorica. Così Piero della Francesca, nel ciclo di affreschi delle *Storie della Vera Croce*, presenta incongruenze alla regola prospettica, eppure ne è stato il primo e rigoroso trattatista.<sup>24</sup>

L'immagine nasce da ciò che è controllato e controllabile, ma poi si sviluppa secondo la poesia e l'inquietudine propria della Metafisica. Lo svelano le opere e lo racconta l'artista:

“L'indefinito, l'appena accennato, il velato, nascono dal definito, dall'inquadrato, dal chiuso.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Gli affreschi si trovano nella Cappella maggiore della basilica di San Francesco ad Arezzo, dove è presente un'incongruenza nella costruzione nell'edificio dell'incontro tra Salmone e la Regina di Saba.

<sup>25</sup> G. de Chirico, *Casella*, in «Rassegna musicale», 1943, ripubblicato in *Il meccanismo del pensiero*, cit.; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 914-917.