

## SUI PRESUNTI QUADRI BÖCKLINIANI DI GIORGIO DE CHIRICO

Riccardo Dottori

### Premessa

Nella prefazione ad un libro di recente pubblicazione<sup>1</sup> e in due saggi apparsi successivamente sulla rivista *Studi online*,<sup>2</sup> Paolo Baldacci ricalca ancora una volta le tesi del suo libro di vent'anni fa, tesi che accresce di ulteriori elementi e che possiamo riassumere così, proponendo le nostre contro-tesi:

1) Alberto, il fratello di Giorgio de Chirico, è stato l'elemento trainante nella loro prima collaborazione culturale fin dal 1908, allorché lesse nella rivista ticinese *Coenobium* una recensione di *Ecce homo*, e introdusse così il fratello maggiore nella lettura di Nietzsche (come se Giorgio non fosse stato tre anni all'Accademia di Monaco dove tutti gli artisti conoscevano Nietzsche e il fratello del suo amico pittore Fritz Gartz, Kurt, non professasse idee nietzschiane e Giorgio, che conosceva perfettamente la lingua tedesca, non ne avesse discusso con lui).

2) Decisiva fu la decisione presa da Alberto di mescolare storia arcaica e storia personale, fatta appunto nel suo *Poema fantastico*, e seguita in tutto e per tutto da Giorgio come suo principio ispiratore (come se Giorgio non fosse nato e cresciuto anche lui in Grecia, a Volos e Atene, fino all'età di 16 anni, e non avesse mai sentito il mondo della mitologia greca come il suo mondo, e come non ci fosse stato Böcklin ad attirare la sua attenzione al mito già nel 1906-1907, come si legge nelle *Memorie*<sup>3</sup>).

3) Sin da quando Giorgio da Monaco raggiunse a fine luglio del 1908 la madre e il fratello sul lago di Garda per una vacanza e passò a Milano ove la madre aveva affittato un appartamento in Via Petrarca, egli avrebbe iniziato a lavorare sotto l'egida di suo fratello, e avrebbe seguito in tutto e per tutto nei suoi quadri le idee del fratello, cioè, a quell'intreccio del mito con la sua storia personale che Alberto sviluppava nel *Poema fantastico*.<sup>4</sup> Diversa è invece la visione che Giorgio ci

<sup>1</sup> N. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1910*, Scalpendi editore, Milano 2017. La prefazione di P. Baldacci è intitolata: *La pittura e la musica "più profonde". Conferme sulla cronologia 1909-1910 e la nascita dell'arte metafisica* (pp. 7-22).

<sup>2</sup> P. Baldacci, *Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. I. Waldemar George, i Pelasgi, il Poema fantastico e le origini della poetica metafisica* (pp. 4-7); *Note in margine alla cronologia metafisica 1908-1909. II. Processione su un Monte e i "cammioni tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni"* (pp. 8-10); anno III nn. 5-6, 1 gennaio-31 dicembre 2016 (marzo 2017).

<sup>3</sup> Così de Chirico racconta della sua vita e interessi a Monaco: "Mentre dunque io m'ingegnavo a disegnare e a dipingere all'Accademia di Belle Arti, mio fratello prendeva lezioni private di armonia e di contrappunto dal compositore e organista Max Reger, che era considerato allora il Bach moderno. Io accompagnavo mio fratello alla lezione di contrappunto per fare un po' da interprete poiché mio fratello non conosceva abbastanza il tedesco. Quando non avevo da tradurre in italiano i giudizi del professore, sfogliavo un grande album contenente magistrali calcografie che riproducevano quadri di Böcklin". Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma, 1945; II ed. Rizzoli, Milano 1962; Tascabili Bompiani, Milano 2008, pp. 75-76. Attirato anche dall'opera di Max Klinger, de Chirico è stato assiduo frequentatore dei musei della città dove poteva studiare le opere di entrambi artisti in originale, tra cui l'Alte Pinakothek, il Neue Pinakothek, la Schack-Galerie e la Staatliche Graphische Sammlung.

<sup>4</sup> Baldacci scrive: "Feconda, comunque, e sicuramente provocata da Alberto, fu la decisione presa da de Chirico sul finire dell'estate 1908 di mescolare elementi autobiografici dell'infanzia e storia arcaica e mitica dell'Ellade, sulla falsariga di quanto il fratello stava facendo nel melodramma intitolato *Poema fantastico*", citando a sostegno la cronologia, scritta personalmente da de Chirico, pubblicata nell'edizione delle *Memorie* del 1962 dove si legge:

dà sulla sua prima attività di pittore, che inizia quando, stanco dell'Accademia di Monaco, torna a Milano: “Decisi di tornare in Italia. Mia madre e mio fratello, dopo il fiasco subito a Roma per l'irreperibilità di Mascagni, si erano recati a Milano. [...] Giunsi anch'io a Milano; era, credo, l'estate del 1909; si andò ad abitare in un appartamento dei quartieri borghesi di Milano, in via Petrarca. Io dipingevo quadri di sapore böckliniano”.<sup>5</sup> Egli inizia quindi la sua attività di pittore non come aiutante di suo fratello, ma come pittore böckliniano.

Ci sono poi due tesi finali nel suo articolo:

4) Alla domanda retorica: “Come si dimostra [...] l'assoluta impossibilità di datare la nascita della Metafisica, e quindi del primo dipinto, all'autunno del 1910?”, noi rispondiamo naturalmente che è assolutamente impossibile datare l'inizio della Metafisica nel 1909.

5) “Come si ‘riempie’ – nella quasi totale assenza di quadri – il periodo fiorentino durato per de Chirico poco più di quindici mesi?” Questa è una domanda a cui il Baldacci senza accorgersene ha risposto da solo: avendo spostato i quadri del 1909 al 1908 e quelli del 1910 al 1909, chiaramente il 1910, che è l'anno più intenso della sua attività, viene ad essere completamente svuotato.

La risposta che viene data a questa domanda da Baldacci è che de Chirico non dipinse perché stava leggendo libri per il fratello per aiutarlo quindi nella sua attività compositiva. A questa spiegazione assurda e contraddetta apertamente dalle lettere di de Chirico a Gartz del 1909-1911 noi rispondiamo: perché invece di essersi affaticato per trent'anni a studiare de Chirico, cosa di cui egli può ben vantarsi, non si è dedicato invece a studiare Albero Savinio, se questi è stato il maestro di de Chirico e dell'arte metafisica? Questo gli avrebbe dato più soddisfazione, se veramente ci tiene all'arte metafisica. Se noi gli siamo grati perché abbiamo avuto con il suo libro del 1997 riprodotta gran parte della prima arte metafisica,<sup>6</sup> non possiamo però perdonargli questa svalutazione della originalità dell'opera del Maestro in favore di suo fratello.

---

<sup>4</sup>Nel 1908 è a Milano. Avendo ancora in mente le pitture di Arnold Böcklin che, a Monaco, lo colpirono per il loro contenuto poetico e narrativo e per le loro qualità plastiche, dipinge una serie di quadri di sapore boeckliniano e ritratti della madre e del fratello e anche autoritratti. Poi si reca a Firenze ove visita i musei degli Uffizi e della Galleria Pitti. Dipinge ancora qualche quadro di sapore boeckliniano, ma, influenzato dalle opere di Federico Nietzsche, di cui era un fervente lettore, principia quella serie di quadri che preludono alla pittura metafisica. Nel 1911 parte per Parigi”. La fonte dell'ispirazione di de Chirico è chiara: Böcklin (citato ben tre volte!). Inserire il fratello come catalizzatore, ricalcando la data 1908, serve allo sconvolgimento temporale messo in piedi da Baldacci su opere di de Chirico dipinte tra il 1909 e il 1910, tra cui tre dipinti del 1909: *Tritone e Sirena*, *Prometeo* e *Sfinge*, che diventano 1908-1909 nella sua monografia del 1997, dove pubblica per la prima volta la teoria di Savinio come il vero ideatore della Metafisica. Due di questi: *Tritone e Sirena* e *Prometeo*, sono indicati oggi come appartenente specificatamente al 1908.

Il lavoro descritto nella cronologia comprende anche il periodo fiorentino con il riferimento ad autoritratti e al ritratto della madre (quello del fratello è stato dipinto a Milano). La sommarietà della cronologia esige l'integrazione di altri riferimenti biografici di de Chirico come quello del 1929 relativo al 1909 e al suo rientro dalla Germania: “Passò il suo primo anno italiano a Milano. Durante questo periodo, dipinse delle opere in cui l'influenza böckliniana era ancora piuttosto evidente”. È possibile che abbia dipinto già nel 1908 qualche tela in questo stile ma più probabilmente a Monaco che a Milano. Il riferimento a Milano serve a Baldacci per impostare il lavoro di de Chirico secondo una presunta determinante influenza del fratello Alberto durante il breve periodo delle vacanze estive trascorse insieme alla famiglia prima sul Lago di Garda e a poi a Milano nel 1908.

La realtà, essendo a conoscenza che de Chirico è più volte incorso in errore sulle date, è molto semplice: nella sua stringata cronologia l'artista si riferiva senza dubbio all'anno 1909, anno che segna il suo definitivo ritorno in Italia, dopo aver terminato la sua esperienza monacense. Anche in questo caso, cioè, siamo alla presenza di un innocuo errore di datazione, ovviamente in rapporto a quello che de Chirico voleva dire. La data 1908, pertanto, va letta come 1909, confermata nelle *Memorie* quando scrive: “Giunsi anch'io a Milano; era, credo, l'estate del 1909”. Occorre sottolineare che nella stessa tavola cronologia si rinviene un altro errore nella datazione del soggiorno a New York (1935-1937 invece che 1936-1938). Mi auguro che non si apra, per questa semplice verità, una interminabile discussione, come per la lettera a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910.

<sup>5</sup>Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 78.

<sup>6</sup>Sul volume del Baldacci è d'obbligo ribadire la riserva già avanzata da Calvesi circa la presenza di alcune opere false o dubbie (*De Chirico. La Metafisica 1888-1919*, Leonardo Arte, Milano 1997).

### ***La sequenza delle opere***

Ora vogliamo discutere queste tesi non partendo, come abbiamo già fatto altre volte, dalla giusta e da tutti accettata datazione della nascita della Metafisica, ma, come abbiamo già anticipato, dal passo ad essa antecedente, e cioè dalla evoluzione e sviluppo della sua pittura, e cioè dai quadri detti e conosciuti in base a questo passo come quadri böckliniani di cui Angelo Bardi, *alias* Giorgio de Chirico, dice che queste tele il pittore poi le distrusse perché era troppo chiara l'influenza di Böcklin. È sulla base di questo sviluppo della sua propria opera pittorica che potremo giudicare infatti quale fu il momento in cui il pittore si staccò da Böcklin e iniziò la sua via della pittura metafisica.

Due cose possiamo però dare per certe a questo punto: il pittore venne nell'estate del 1908 sul Lago di Garda e passò poi a Milano, ma ritornò a Monaco e vi rimase fino al giugno del 1909. Fino a che punto si possa parlare di una stretta collaborazione intellettuale tra i due fratelli all'epoca della scrittura di questo *Poema fantastico* nel 1908 è certo problematico, primo perché fino all'estate del 1909 Giorgio restò a Monaco,<sup>7</sup> poi perché i testi, sia letterari che musicali, sono andati perduti, e quel che ci resta non sono che titoli che possiamo mettere in relazione con titoli di quadri di de Chirico. Indubbiamente nel 1909 i due fratelli vissero, studiarono e lavorarono insieme, entrambi leggendo, componendo musica e dipingendo, ma con interessi diversi, Giorgio essenzialmente rivolto alla pittura, Alberto alla musica. Questo è troppo poco per parlare della elaborazione di una poetica comune: questa non consiste semplicemente nei temi trattati, nei pensieri, nelle idee, ma nel come questi temi vengono svolti nella creazione dell'opera d'arte; è nel momento in cui essi diventano quadri che consiste e si sviluppa quella che chiamiamo la "poetica", il greco *poiein*, il fare; e tramite questo fare essi divengono "poesia".

Il problema che a noi interessa in realtà è quali quadri ha dipinto a Milano Giorgio in questo periodo che va dall'estate del 1909 al marzo del 1910, quando lascia Milano per trasferirsi a Firenze assieme alla madre e al fratello, e che cosa significano questi quadri per lo sviluppo della sua poetica?

#### ***a) I cosiddetti quadri böckliniani***

Stando a quanto ci dice de Chirico nelle sue *Memorie della mia vita*, e a quanto ripete ne *La vie de Giorgio de Chirico*, scritta con lo pseudonimo di Angelo Bardi (1929), egli dipinse tele böckliniane che poi distrusse perché l'influenza di Böcklin era troppo evidente. Quali sono dunque queste tele non si potrebbe dunque neanche chiedere, se il pittore le distrusse; ma oltre le tele distrutte vi sono delle tele di questo periodo che in effetti sono state conservate e che ancora possediamo, e che Wieland Schmied ha per primo voluto datare in questo modo: *Nereide sulla spiaggia*,<sup>8</sup> *Processione su un monte*, 1908; *Tritone e sirena* (fig. 1), *Lotta di centauri*, *Centaurio morente*, *Prometeo* (fig. 2), *Sfinge* (fig. 3), tutti del 1909; poi *La partenza degli Argonauti* e *Serenata*, 1909-1910, che pensa

<sup>7</sup> Riguardo la visita di de Chirico a Milano ed i rapporti con il fratello Alberto, Gerd Roos si limita ad ipotizzare: "E non potrebbe forse aver svolto un ruolo centrale anche il confronto intellettuale con Savinio?". Come si vede ben lontano dalle perentorie affermazioni di Baldacci. Scrive ancora: "Sicuramente il tempo trascorso a Milano fu troppo breve per riuscire a creare tanto quanto ad esempio è sostenuto nella *Tavola cronologica*. Già a fine settembre le strade della famiglia si dividono nuovamente [...]", in G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*, ed. Bora, Bologna 1999, pp. 190-191.

<sup>8</sup> Attribuito a de Chirico da Fagiolo, v. *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984.

fig. 1 G. de Chirico, *Tritone e Sirena*, 1909fig. 2 G. de Chirico, *Prometeo*, 1909

siano stati creati nel primo periodo del soggiorno fiorentino, primavera del 1910.<sup>9</sup> Al 1910-1911 egli attribuisce invece le tele propriamente metafisiche, quali *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle* e *L'énigme de l'heure*.<sup>10</sup>

Concordiamo con lui che questi ultimi tre quadri appartengano al periodo fiorentino (*L'énigme de l'heure* è certamente ascrivibile al 1910, mentre *l'Autoritratto* al 1910-1911), ma dobbiamo distinguere tra la prima parte del 1910, in cui dipinse e portò a termine *La partenza degli Argonauti* e *Serenata*,<sup>11</sup> e la successiva estate e l'autunno, in cui dipinse i primi tre quadri metafisici. Riteniamo, infatti, che ci sia una notevole differenza tra questi due quadri e le altre tre tele che sono senza dubbio della seconda metà del 1910. Nel primo periodo fiorentino poi noi vorremmo includere anche *Processione su un monte*, che non possiamo credere sia del 1908, mentre c'è poi un'ultima tela riportata ora al corpus dechirichiano da N. Velissiotis, *La passeggiata* (fig. 4) che per il suo soggetto e per il suo stile appartiene certamente al periodo di *Tritone e Sirena*.<sup>12</sup>

Schmied aggiunge il *Ritratto del fratello Alberto* che aveva sollevato problemi di datazione e che data 1910 ma che si ritiene sia stato iniziato nel 1909 e terminato all'inizio del 1910.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> W. Schmied, G. Roos, *Giorgio de Chirico, München 1906-1909*, Akademie der Bildenden Künste, München, Band 5, 1994, p. 42.

<sup>10</sup> Schmied include anche *La meditazione mattinale*, ivi, p. 43. Confermando la nota datazione 1910 dei primi quadri metafisici di de Chirico, nel citato libro edito nel luglio del 1994. Schmied, pur a completa conoscenza delle lettere di de Chirico a Gartz, tanto che ne aveva riferito il contenuto a Baldacci, dimostra di non credere affatto alla retrodatazione al 1909. Scrive Baldacci: "La nuova datazione, che sposta il dipinto – pur firmato e datato 1910 –, alla fine di ottobre del 1909, rivoluziona integralmente quanto fin ora conosciuto e accettato sugli esordi dell'artista. Essa risulta inequivocabilmente da una lettera di de Chirico datata gennaio 1910 e mandata da Firenze all'amico Fritz Gartz, suo compagno all'Accademia di Monaco. La lettera, nella quale de Chirico, già a Firenze da alcuni mesi, descrive i quadri dipinti nell'autunno precedente, sarà pubblicata da Wieland Schmied e Gerd Roos insieme ad altri documenti di recentissimo ritrovamento che modificano la cronologia dei movimenti di de Chirico tra Monaco e l'Italia (devo la notizia ad una comunicazione del Prof. Wieland Schmied)". Vedasi il catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, Betraying the Muse*, Paolo Baldacci Gallery, New York, 21 aprile-28 maggio 1994, *De Chirico and the Surrealists* (p. 252). Il libro di Schmied e Roos sarà pubblicato nel successivo luglio 1994.

<sup>11</sup> Dipinti che furono forse concepiti ed iniziati dopo il viaggio a Roma, come si deduce dalla lettera del 27 dicembre 1909 a Fritz Gartz, nella quale scrive: "In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e Roma e probabilmente in primavera abiterò a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più. Ho lavorato molto e ho studiato molto, e ho ora delle mete molto diverse rispetto a prima" [sottolineatura nostra ndr].

<sup>12</sup> Vedi N. Velissiotis, *La nascita della "Metafisica" nell'arte di Giorgio de Chirico*, Milano 2011, p. 61, foto n. 10.

<sup>13</sup> L'opera appare erroneamente come "*Autoritratto*" nella rivista «La Letteratura» n. 4, 1 aprile 1931 - IX.

L'opera di grandi dimensioni è importante e spinge a chiederci: appartiene questo quadro al primo periodo böckliniano?

Naturalmente bisogna chiedersi ora che cosa si intenda per quadri böckliniani. Dal punto di vista più propriamente pittorico il quadro di carattere böckliniano, e forse l'unico che sia tale, è proprio



fig. 3 G. de Chirico, *Sfinge*, 1909

il *Ritratto del fratello* Alberto; e diciamo subito quel che si deve intendere con tale carattere, citando proprio un passo dal suo scritto critico su Arnold Böcklin del 1920:

“A provare la forza e l'intelligenza del suo mestiere basterebbero alcuni ritratti del museo di Basilea, solidi e chiari, tirati a pulimento secondo i procedimenti della grande pittura, essi hanno la potenza di alcune opere di Dürer e di Holbein.” E ancora: “Lo spirito di Böcklin è agli antipodi di quello di Wagner. Mentre in Wagner tutto è indefinito, tutto mormora e si confonde [...] in Böcklin la potenza metafisica scaturisce sempre dall'esattezza e la chiarezza di una determinata apparizione. Mai egli dipinse una nebbia, mai egli tracciò un contorno indeciso; in ciò sta il suo classicismo e la sua grandezza”.<sup>14</sup>

Queste righe scritte per celebrare l'arte di Böcklin, sembrano calzare a pennello per il *Ritratto del fratello* (fig. 5); gli attributi di cui egli parla, e che sono effettivamente riscontrabili nel ritratto hanno ben poco in comune con gli altri quadri del 1909, tranne appunto *La passeggiata*. Questo ritratto è quindi del tutto fedele allo spirito di Böcklin, a cominciare dalla nitidezza dei colori, così efficacemente studiati e applicati, poi dal bellissimo cielo che domina tutto lo spazio aperto dalla finestra sul mondo, e per finire poi con il lirismo mitico-ellenico che anima tutto il quadro. Il fratello Alberto, chiamato fino ad allora Andrea, si erge diritto di fronte alla finestra che si apre su di un paesaggio in cui vediamo un centauro dalle mani legate dietro la schiena ai piedi di un monte;<sup>15</sup> si tratta del monte Pelio, il monte della Tessaglia e della città di Volos in cui il pittore e suo fratello sono cresciuti, e che nel mondo ellenico si riteneva essere il territorio abitato dai centauri. Presso il centauro vediamo anche un piccolo *tholos*, tomba o tempietto che ritornerà nei quadri metafisici. Il fratello indossa un vestito nero con pizzi al collo e ai polsi, per cui si riteneva

<sup>14</sup> Cfr. Arnold Böcklin, in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, p. 706.

<sup>15</sup> Sempre il Velissiotis, *cit.*, p. 61, ci dice che il centauro dalle mani legate è il ricordo di un quadro dipinto dal pittore greco Nikolaos Gizis.



fig. 4 G. de Chirico, *La passeggiata*, 1909

che egli apparisse nel quadro vestito nell'abito teatrale di Amleto;<sup>16</sup> ma è anche molto probabile che il vestito con pizzi fosse l'abito usuale ottocentesco delle famiglie nobili. Il nero si accorda mirabilmente con il verde, e questo accordo fa risaltare poi, per contrasto, il rosso e giallo delle due mele posate sul davanzale della finestra; rosso e nero appaiono poi ancora mescolati sul davanzale e sullo zoccolo della finestra. Già qui, pur con tutta la precisione dei contorni e dell'architettura, egli ci dà un primo saggio di quell'effetto estraniante dei particolari e delle figure che dominerà poi i successivi quadri metafisici.

Che cosa significano infatti queste due mele poste sul tavolo? In che rapporto stanno tra loro il centauro legato, il *tholos*, il Monte Pelio e l'eroe shakespeariano, secondo l'interpretazione riportata da Baldacci, che si staglia in modo così deciso sull'apertura della finestra? Il loro significato ci viene spiegato da un proverbio riportato in un passo del suo romanzo *Ebdòmero*, che vale la pena però di citare. Troviamo questo passo nel mezzo di una serie di racconti fantastici che si interrompono di colpo per passare ad altro, così come avviene nei film di Louis Bunuel:

“Proprio vicino a quel luogo una fontana fresca e limpida innaffiava alcune brocche di terracotta che contenevano un vino color ambra. Era più di quanto occorresse per entusiasmare Casca, il pittore meridionale. Approssimandosi ad Ebdòmero gli mise una mano sulla spalla e guardandolo fisso esprime la sua esaltazione in parole semplici e liriche: ‘Ecco la felicità per noi altri, artisti’ diceva egli. ‘Che cosa ci occorre per essere felici, dopo tutto? Due mele sopra un tavolo, con del sale e del pepe, un raggio di sole sul nostro pavimento, una donna dolce e fedele che ci renda meno grave il peso della vita e poi, specialmente e soprattutto’, e a questo punto abbassava la voce e gettava uno sguardo sulle persone che lo ascoltavano ‘specialmente e soprattutto una coscienza tranquilla’”.<sup>17</sup>

Il raggio di sole è quel che vediamo, stilizzato, riflettersi sul davanzale e sullo zoccolo della parete, formato da pennellate di rosso, giallo e nero mescolate tra loro, che sono un nuovo effetto estraniante nella composizione. Questo passo di *Ebdòmero* fa indubbiamente luce su tutto il quadro. Il principe o l'eroe che nei quadri del Rinascimento si staglia sulla finestra aperta sul mondo che deve dominare o conquistare, è qui suo fratello non come eroe tragico, ma come l'artista che trova la sua felicità nella vita semplice e serena, e soprattutto, nella sua coscienza di artista.

<sup>16</sup> Cfr. P. Baldacci, 1997, *cit.* (p. 64): “Secondo una tradizione conservata in casa Savinio [...], Alberto è qui rappresentato in costume da Amleto: indossa infatti un'attillata maglia nera con collo e polsi di pizzo”.

<sup>17</sup> G. de Chirico, *Ebdòmero*, in *Scritti II*, *cit.*, p. 131.

Dopo aver visto nel ritratto del fratello che cosa intenda de Chirico per lo stile “böckliniano”, ritorniamo ora ai quadri di cui si era parlato, del cui stile dobbiamo chiederci: possono questi altri quadri, annoverati da Schmied come bockliniani, essere detti tali? Il senso di questa domanda è, come abbiamo detto, quello di ricostruire lo sviluppo della sua poetica. Ricostruire una poetica comune di questi quadri del 1909-1910 in una analisi critica per vedere se si tratta veramente di quadri böckliniani è difficile, vista la discrepanza di stile che v'è tra di essi, ma non impossibile. Bisogna pertanto affrontare il problema della interpretazione di questi quadri per cercare di orientarci sullo sviluppo della sua pittura in questi suoi primi anni, e su che cosa in essi avviene, sia guardando ai temi trattati, al colore, alla composizione, sia servendoci anche di notizie e documenti storici.



fig. 5 G. de Chirico, *Ritratto del fratello*, 1910

Al tipo di quadri che riprendono letteralmente tele del pittore di Basilea, appartiene certamente il quadro indicato dallo Schmied come quadro del 1909 e cioè *Tritone e Sirena*, nonché *La passeggiata*, che per il suo soggetto e per il suo stile appartiene certamente al periodo di *Tritone e Sirena*. Quanto agli altri, dal periodo böckliniano di cui lo stesso pittore parla, bisogna escludere, a nostro modo di vedere, anche l'altra opera che Schmied indica come del 1908, *La processione su un monte*; questo appartiene allo stesso periodo in cui dipinse *La partenza degli Argonauti e Serenata*, e cioè al primo periodo fiorentino. Questi tre quadri hanno una stretta attinenza tra loro per quanto riguarda il tema del mito, che è ancora il retaggio romantico di Böcklin, ma in un angolo visuale diverso dal suo, più strettamente personale e religioso e sono da attribuire, sulla base di considerazioni stilistiche che faremo, ad un periodo successivo, cioè al periodo fiorentino. Che gli altri quadri in questione annoverati come böckliniani siano stati dipinti nel 1908 a Milano (*Tritone e Sirena* e *Prometeo*), come credono Roos e Baldacci, e non solo il primo di essi, *Tritone e Sirena*, come vuole Schmied, ci pare di poterlo escludere visto che il pittore era restato a Milano meno di due mesi, fino alla fine dell'estate. Lo fanno solo per sostenere la tesi ossessivamente ribadita che la pittura metafisica che viene dopo questi quadri è iniziata nel 1909 a Milano, tesi che, anche volendo ignorare i documenti al riguardo, noi non accettiamo, proprio sulla base di una analisi stilistica che ci permette di vedere lo sviluppo della sua pittura nel tempo.

Ricostruire una poetica comune di questi quadri del 1909-1910 in una analisi critica per vedere se si tratta veramente di quadri böckliniani è difficile, vista la discrepanza di stile che v'è tra di essi, ma non impossibile. Tutto dipende quindi dalla analisi e dalla comprensione che abbiamo dei sei quadri che ci restano ancora da analizzare; una loro analisi stilistica non è stata fatta, e non sono state fatte le appropriate analisi dei loro contenuti che ci svelano la loro profondità e ne hanno impedito la comprensione, tanto che un quadro come *Serenata* si ritiene ancora non compreso, o addirittura, secondo il Baldacci, un fiasco. Vediamo perciò ora di addentrarci in questa analisi, per stabilire che cosa in essi sia böckliniano o meno.

Bisogna pertanto affrontare il problema della interpretazione di questi quadri per cercare di orientarci sullo sviluppo della sua poetica in questi suoi primi anni, e su che cosa in essi avviene, sia guardando ai temi trattati, al colore, alla composizione, sia servendoci anche di notizie e documenti storici. Documenti importanti sullo sviluppo del suo stile sono le lettere che de Chirico scrive da Milano e Firenze all'amico Fritz Gartz a Monaco, l'amico di studi all'Accademia delle Belle Arti, dopo essere ritornato in Italia nel 1909; esse sono state pubblicate per la prima volta nell'originale tedesco nel volume del Roos, e tradotte da noi per la rivista «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008.<sup>18</sup>

Prendiamo la prima:

Mediolano

Anno Domini M.CM.IX.

Poseidione XXVII<sup>19</sup>

Caro amico!

L'altro ieri ho inviato alla sua onoratissima e gentilissima signora una specialità milanese della pasticceria Cova; spero che la abbia ricevuta e che vi sia piaciuta.

Lei ha sempre il suo vecchio atelier o lavora ora nella sua nuovo appartamento? Sarei molto lieto di ricevere delle notizie sul suo lavoro.

In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e Roma e probabilmente in primavera abiterò a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più. Ho lavorato molto e ho studiato molto, e ho ora degli scopi molto diversi rispetto a prima.

Ho l'intenzione di esporre alla prossima Secessione di Primavera, e perciò la prego di un piacere: se vuole inviarmi il regolamento della Secessione e se vuole domandare se artisti stranieri possono esporre senza essere invitati?

Quando viaggerà di nuovo in Italia? Io verrò probabilmente a Monaco nell'autunno del 1910 per esporre un paio di quadri.

Stia bene.

I miei più distinti saluti a sua moglie.

G. de Chirico<sup>20</sup>

Come ha già notato Paolo Picozza, il mese di Poseidione, preso dal calendario attico, può variare, in quanto è in rapporto con le fasi lunari; nel 1909 il 27 di Poseidione corrispondeva al 27 dicembre.

Abbiamo poi però una cartolina postale italiana, con due timbri: Firenze 11.4.10.11 / Arrivi e Partenze:

<sup>18</sup> Cfr. «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 551-558.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 33, e la nota 21, p. 52, sulla base di E.J. Birkmann, *La cronologia nel mondo antico*, Firenze 1963.

<sup>20</sup> Lettera di G. de Chirico a F. Gartz, in G. Roos, *op. cit.*, 1999, p. 423; tr. it. in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, p. 552. La traduzione completa del primo gruppo di Lettere de Chirico-Gartz è stata pubblicata contestualmente alla critica delle tesi di Roos e Baldacci scritta da P. Picozza: *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910*, pp. 19-57; traduzione inglese pp. 58-92. Nello stesso numero vedasi anche la mia analisi critica delle tesi di Roos e Baldacci, che è stata scritta nello stesso tempo dell'articolo di P. Picozza, e sulla base di una comune discussione, nata dalla mia interpretazione del gruppo di figure attorno alla fontana di Giano in *Serenata*; cfr. *Dalla poesia di Zarathustra all'estetica metafisica*, *ivi*, pp. 93-116.



Caro Amico!

Ho ricevuto la sua cartolina postale e la documentazione relativa alla Secessione, e la ringrazio per questo.

Probabilmente però non mi serviranno... poiché ho deciso di non esporvi più, in quanto vorrei fare più tardi una mia mostra personale... e poi le opere che sto creando ora sono troppo profonde e in una sala della Secessione sembrerebbero spiazzate.

Firenze è molto bella in primavera... ho trovato un atelier molto bello... porga alla sua signora i miei omaggi e stia bene.

G. de Chirico

Questa seconda lettera collima perfettamente con la prima. Sulla base della prima lettera del 27 dicembre 1909 è facile stabilire che egli voleva esporre alla Secessione di Monaco i quadri che fino ad allora aveva dipinto – fino cioè al dicembre del 1909. Quali sono questi quadri? È chiaro che non dobbiamo pensare ai quadri böckliniani che dice poi di aver distrutto, perché questi non sarebbero certo stati i quadri troppo difficili per il pubblico tanto che poi non avrebbe più pensato di esporli, ma quadri che cominciano a staccarsi da Böcklin, e rappresentano già tentativi di uno stile personale. Staccarsi da colui che era stato oggetto fino ad allora di ammirazione e riconosciuto come suo maestro non poteva avvenire di colpo, ma per gradi, e questo avviene effettivamente nei quadri che ci sono rimasti.

Se infatti guardiamo questi primi quadri, ad es. *Tritone e Sirena*, troviamo che sono facilmente riconducibili a *Tritoni e Nereide* di Böcklin; i colori dell'acqua e dei corpi sono gli stessi e il tema è sempre quello della vita beata degli esseri mitici che impersonano le forze della natura. Lo stesso vale per *La passeggiata*, ora riscoperto, in cui il tema della passeggiata di Klinger è trasportato nella natura idilliaca del mito; una donna vestita di bianco si appoggia dolcemente al suo uomo dalla corta veste rossa, al fondo di un sentiero che corre accanto ad un laghetto, mentre al fuori del sentiero, al centro, vediamo ancora una figura femminile: non riusciamo a distinguere bene però se sia una reale figura umana o una statua. Sullo sfondo vediamo le rocce del passaggio stretto dei templi tra Olimpo e Ossia,<sup>21</sup> che si toccano quasi tra loro e sono lisce come dei veli, e ben armonizzate con il verde della natura in primo piano. Lo stesso non vale però se raffrontiamo la sua *Lotta di Centauri* (fig. 6) e *La battaglia dei centauri* di Böcklin; qui il tema è lo stesso, ma viene poi trattato in de Chirico con tratti molto più cupi, poiché qui non si tratta della vita beata del mito, ma della lotta tra le due popolazioni autoctone e mitiche della Tessaglia, rappresentanti le forze originarie della natura. Oltre a ciò, in questo e nel quadro successivo, *Centauro morente* (fig. 7), la natura idilliaca del mito ha lasciato il posto ad un crudo realismo, sia per quanto riguarda il colore cupo del verde e dell'ocra della terra, sia per quanto riguarda le superfici, che non sono affatto levigate e pulite, ma continuamente increspate e ruvide, sia per le linee e i contorni delle figure che sono continuamente segmentate.

<sup>21</sup> Rimandiamo anche qui a Velissiotis, *op. cit.*, p. 61.



fig. 6 G. de Chirico, *Lotta di Centauri*, 1909

roccia – e non ci sono qui altro che rocce – sono di un ocre abbastanza forte, e il terreno è tutto segmentato in piccoli ciottoli; il cielo è anch'esso ocre con un po' di bianco, mentre il mare sullo sfondo è di un nero cupo. In questa assoluta solitudine il corpo della Sfinge divenuto roccia si erge diritto e leggermente piegato in avanti, con un tono di maledizione e di ribellione del vinto.<sup>22</sup> Le rocce in *Prometeo* sono invece di un colore più chiaro e gradevole, divise in grandi blocchi sui quali il titano è coricato come su di un letto e dei cuscini. In una incavatura si vede addirittura costruita una piccola casa, mentre altre case bianche sono poste ai piedi delle rocce e sul lato sinistro si può intravedere il campanile di una chiesa. Il suo corpo giace completamente abbandonato alla terra, e il capo reclinato all'indietro mostra ancor più il segno della sconfitta, della impotenza e della rassegnazione malinconica. È questo lo stato spirituale di de Chirico tra l'autunno del 1909 e il 1911, com'egli stesso ci racconta nelle sue *Memorie*, dovuto a dei disturbi intestinali da cui non riusciva a guarire e che avevano provocato in lui “forti crisi di nera malinconia”.<sup>23</sup> Non si tratta quindi della celebrazione del mito o della elevazione della propria persona alla gloria del mito: il mito serve solo per descrivere la propria situazione spirituale. Il ritratto di Prometeo che giace incatenato sulle rocce è il ritratto del pittore che giace incatenato al suo letto dalla crisi depressiva.

Questi dunque, possiamo affermare, sono “i cosiddetti quadri böckliniani” dipinti a Milano; tranne i primi due però non si tratta di quadri böckliniani, ma documenti del suo lavoro, che non distrugge come gli altri che sono effettivamente tali, e che vorrebbe pertanto esporre alla Secessione.

In questa situazione spirituale de Chirico fa poi un viaggio in ottobre del 1909 a Firenze e Roma e, dopo aver viste queste due città, Milano non lo soddisfa più e vuole andarsene. Firenze è la meta prescelta, per la vivacità intellettuale della città e le discussioni che fervono in campo artistico

<sup>22</sup> Non seguo qui l'interpretazione che ne dà nel suo recente articolo E. Cohen, *Manichini e vaticinatori*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13, 2014, pp. 33-42, che vi vede già la figura dello Ulisse di Böcklin, che diviene poi l'icona con cui rappresentare Dante-Eraclito-Zarathustra. La figura della Sfinge tiene infatti il volto rivolto verso l'alto, e non verso l'interno della propria anima, come vuole invece la Cohen, *ivi*, p. 39. Migliore è invece l'accostamento che ella fa tra la Sfinge e il cavallo parlante e vaticinatore donato ad Argo da Nettuno, di cui de Chirico parla nei Manoscritti Éluard: di questo infatti de Chirico dice che “si erge accovacciato come una sfinge sui garretti posteriori, portando negli occhi e nel movimento del collo bianco tutta l'enigma e tutta l'infinita nostalgia dei flutti”, cfr. *Scritti/1*, cit., p. 625. Ma lo sguardo verso l'alto che sfida il futuro non è lo sguardo dell'uomo curvo e malinconico, che riflettendo cerca di guardare nella propria anima.

<sup>23</sup> Cfr. *Memorie*, cit., 2008, p. 79.

e intellettuale; è la città in cui può coltivare i propri interessi che lo stanno indirizzando verso altri scopi della sua pittura.<sup>24</sup> Quindi iniziano i preparativi per il trasferimento a Firenze che raggiunge in data imprecisata, ma verso la metà del mese di marzo del 1910. Resta così a Milano fino a questa data e qui completa il ritratto del fratello Alberto, l'ultima opera veramente böckliniana.

A questo punto è necessario ritrascrivere, con qualche nostra sottolineatura, la già citata *tavola cronologica* scritta da de Chirico per l'edizione delle *Memorie* nel 1962<sup>25</sup> che illustra in modo chiaro e preciso la sequenza del genere delle opere da lui create: prima böckliniane e poi metafisiche. De Chirico così scrive: “Nel 1908<sup>26</sup> è a Milano. Avendo ancora in mente le pitture di Arnold Boecklin che, a Monaco, lo colpirono per il loro contenuto poetico e narrativo e per le loro qualità plastiche, dipinge una serie di quadri di sapore boeckliniano e ritratti della madre e del fratello e anche autoritratti. Poi si reca a Firenze ove visita i musei degli Uffizi e della Galleria Pitti. Dipinge ancora [a Firenze ndr] qualche quadro di sapore boeckliniano, ma, influenzato dalle opere di Federico Nietzsche, di cui era un fervente lettore, principia [sempre a Firenze ndr] quella serie di quadri che preludono alla pittura metafisica. Nel 1911 parte per Parigi”.

Dipinge ancora [a Firenze ndr] qualche quadro di sapore boeckliniano, ma, influenzato dalle opere di Federico Nietzsche, di cui era un fervente lettore, principia [sempre a Firenze ndr] quella serie di quadri che preludono alla pittura metafisica. Nel 1911 parte per Parigi”.

L'11 aprile del 1910 può scrivere a Gartz la seconda lettera che abbiamo citato, comunicandogli di aver trovato un nuovo studio. A questo punto può iniziare a inseguire quelle mete di cui parlava alla fine del 1909, quando comunica a Gartz la sua intenzione di lasciare Milano. Il periodo böckliniano è ormai passato, come ci dice sia nelle sue *Memorie*, che nella biografia di Angelo Bardi, e a Firenze, stimolato dal vivace ambiente culturale, sta iniziando la nuova fase della sua pittura. Le tele che sta ora dipingendo sono “troppo profonde” e alla secessione sarebbero “spiazzate”. Quali sono queste tele troppo profonde?

È chiaro che non possiamo pensare ai quadri böckliniani che dice poi di aver distrutto, perché questi non sarebbero certo stati i quadri troppo difficili per il pubblico, ma quadri che cominciano a staccarsi da Böcklin, e rappresentano già tentativi di uno stile personale. Ma non possiamo neanche pensare che questi quadri troppo profondi siano i primi quadri metafisici, perché il tono della lettera ci dice che egli sta ancora lavorando profondamente per raggiungere ben altre mete di quelle che aveva a Milano, che allo stato dei fatti egli non ha ancora raggiunto, tanto è vero che egli rimanda l'esposizione dei suoi quadri personali al prossimo autunno. Dei quadri più profondi che siano stati dipinti, in base alla lettura di Nietzsche, quindi sia *L'énigme de l'oracle*, che *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'heure*, egli non dirà mai che sono troppo profondi, o che sono quadri che egli non si sente ancora sicuro di poter esporre, anzi dirà che saranno un evento e una



fig. 7 G. de Chirico, *Centauro morente*, 1909

<sup>24</sup> Nella scelta di Firenze può aver avuto un certo peso anche la circostanza che ivi vivevano una sorella (Aglae) ed un fratello (Gustavo) del padre.

<sup>25</sup> Manoscritto, Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

<sup>26</sup> La specifica della data 1908 o 1909, verosimilmente una svista di de Chirico [v. nota 4] non cambia l'iter dello sviluppo artistico del Maestro.

fig. 8 G. de Chirico, *La partenza degli argonauti*, 1910fig. 9 G. de Chirico, *Serenata*, 1910

sorpresa per il mondo intero quando li esporrà, tanto è vero che i primi due saranno i quadri che esporrà nella sua prima mostra a Parigi, assieme al suo autoritratto.

A nostro avviso le opere a cui pensa e che sono state eseguite in questo periodo sono *La partenza degli Argonauti* (fig. 8), *Serenata* (fig. 9), *Processione su un monte* (fig. 10); queste tele si discostano ancor più dai quadri böckliniani per il loro contenuto innovativo rispetto ai primi tentativi.

Si tratta di pochi quadri, solo tre, ma del resto egli in questo periodo soffre di forti disturbi intestinali che erano già iniziati a Milano e che gli impediscono quasi di lavorare tanto. È del tutto probabile che egli pensi a queste opere quando dice non volerle più esporre alla Secessione, perché non sarebbero capite, perché come vedremo il loro contenuto non è semplice come sembra, ma abbastanza complesso. Del resto lo stadio di maturazione intellettuale e artistica a cui è ora pervenuto gli esclude di pensare alle opere ancora in parte böckliniane; meglio aspettare una grande mostra personale; tre opere sono ancora troppo poche per una mostra, e l'idea della mostra è pertanto progettata più avanti.

Se sulla base di questa lettera si pensa invece, come fanno il Roos e il Baldacci, di poter ritenere che i primi quadri metafisici siano stati dipinti nel 1909, *L'énigme de l'oracle* addirittura prima del viaggio a Roma, e per questo motivo si retrodatano i quadri cosiddetti böckliniani al 1908, si incorre in un grave errore. Tantoché poi entrambi non sanno come spiegarsi che de Chirico non abbia più prodotto quadri per tutto il 1910, arrivando alla assurda conclusione che in tutta l'estate e l'autunno del 1910 egli non ha fatto altro che leggere libri per aiutare il fratello a comporre il *Poema fantastico*, e seguire una strada musicale, quella della musica più profonda che non era la sua e in cui non credeva, tanto che quando Gartz gli chiede che cosa sia, e come ci possa essere una musica profonda, egli gli risponde: "Chiedetelo a mio fratello".

In questo errore Roos e Baldacci incorrono perché non hanno visto i tentativi e i passi della maturazione dell'opera del pittore, pensando che egli, passando di fronte a Santa Croce a Firenze, sia passato di colpo, in base alla rivelazione, al suo nuovo modo di dipingere, mentre in pittura

tutto avviene attraverso un percorso di maturazione intellettuale e dei propri mezzi tecnici e stilistici, dei colori e degli accordi di colore che vengono creati, e che formano la realtà della tela. È sulla base di queste considerazioni che noi dobbiamo analizzare queste tre tele che vengono considerate böckliniane, e chiederci se esse veramente lo siano, o se invece in esse non emergono, oltre a nuove tematiche, un nuovo stile che non è più quello di Böcklin, senza essere ancora quello dei nuovi quadri metafisici.

### ***b) I quadri che non verrebbero capiti alla Secessione***

Passiamo dunque alla considerazione dei quadri più innovativi. Il primo di questi quadri in ordine di tempo è *La partenza degli argonauti*; qui abbiamo chiaramente l'identificazione della propria storia personale con la storia del mito. Il luogo della mitica partenza degli Argonauti, Volos, è la stessa città da cui sono partiti per l'Europa i due fratelli di Chirico; li vediamo sulla riva, uno più alto, in abito bianco e con lo sguardo sulla cetra che tiene in mano, è Alberto, l'altro in abito scuro, Giorgio, entrambi nelle vesti dei due Dioscuri Castore e Polluce, che attendono la nave degli Argonauti che sta giungendo in porto. In alto sulla destra abbiamo tra gli alberi una piccola casa bianca, la classica casa del villaggio greco, e sulla sinistra, dietro gli alti alberi, un tempietto rotondo, che era apparso anche nel *Ritratto del fratello* e in diversi altri quadri del primo periodo metafisico ispirati al mito e riflettenti la sua storia personale. Sulla destra del quadro, in basso, vi è una statua di Pallade Atena e ai suoi piedi ci sono gli animali sacrificati per propiziare il viaggio. Anche qui abbiamo ancora una identificazione del mito con la storia presente: a Volos il padre, Evaristo de Chirico che stava costruendo le ferrovie per il re di Grecia, aveva fatto erigere alla stazione una statua di Athena, che vi si trova tuttora.<sup>27</sup> Al centro del quadro sgorga un rigagnolo d'acqua, come una fontana che finisce in una grotta marina: forse un ricordo della dea Teti che immerse Achille in questa sorgente per dargli l'immortalità (siamo infatti in Tessaglia, dove Achille verrà educato dal centauro Chirone); è quella immortalità di cui i due Dioscuri vanno in cerca con la loro partenza. Si tratta, come vediamo chiaramente, più che di un elevare al mito la propria storia, e quindi di una glorificazione o mitizzazione di sé, piuttosto di un prendere il mito come principio di spiegazione della propria



fig. 10 G. de Chirico, *Processione su un monte*, 1910

<sup>27</sup> Questa statua è stata identificata da Velissiotis come una copia della Atena Nikiforos (portatrice di vittoria) di Fidia, di cui esisteva una copia del Varvakeion, mentre quasi tutti gli interpreti (tra cui Baldacci, 1997, p. 57; G. Roos, 1999, nella tavola fuori testo) la ritengono una statua di Athena Parthenos, sempre di Fidia. La statua che era stata fatta erigere a Volos dal padre Evaristo de Chirico è Athena Promarcos, protettrice della guerra (da notare che la Tessaglia sarà tra breve invasa dei Turchi). La fonte da cui de Chirico copia la statua è, come è stato rilevato dal Roos, una pagina del *Manuale di Storia dell'arte* di Anton Springer, Leipzig 1907, che egli avrà senza dubbio studiato e acquistato a Monaco; egli aveva bisogno di qualcosa di visibile da cui copiare, e pertanto non riproduce la Athena Promarcos che si trovava a Volos. Secondo il Baldacci questa statua ha qui la stessa funzione che avrà poi il treno, e cioè l'immagine ricordo del padre; questo è senz'altro giusto, ma non si può però dire che così si attuerebbe già il passaggio dal Simbolismo alla Metafisica, quale trasposizione della propria esperienza personale nel mito; manca infatti al quadro dipinto sei mesi prima la *Stimmung*, l'atmosfera propria della Metafisica, che è l'interrogazione sul senso e della vita nel tutto dell'universo.

storia, segno di quella necessità dell'uomo di vivere in un mondo circondato dal mito, di cui parla Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. È in fondo il mito che vince sul soggetto, e non il soggetto che dispone a proprio piacimento del mito.

Il quadro è abbastanza sobrio per quanto riguarda il colore: un ocra leggero della terra, il bianco e il nero delle vesti, della statua e del tempio, un verde molto chiaro dell'acqua, il verde scuro degli alberi che fa da contrasto al celeste chiaro del cielo. Questi alberi lasciano cadere delle ombre filiformi piuttosto scure, che sembrano quasi delle scolature del colore e danno veramente l'impressione del provvisorio; nel quadro non troviamo più i colori accesi dei quadri precedenti, tutto è piuttosto scialbo; non troviamo perciò nessuna magnificazione della scena della partenza e della gloria che ne deve conseguire, nessuna magnificazione del mito. È in un'altra direzione che dobbiamo guardare se vogliamo capirne il significato, e ad altri elementi che finora non sono stati considerati. Uno di questi, sulla sinistra del quadro, a metà della collina, è una chiesetta, molto simile ad un *tholos*, che ritroveremo ancora nel quadro del 1912 che sembra corrispondergli, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. Anche in questo quadro abbiamo due strane figure umane, anch'esse vestite una in bianco e una in nero che sembrano corrispondere a quelli che qui sono identificati come argonauti; si tratterà appunto della conclusione di questo viaggio. Un altro elemento costitutivo del quadro sono gli scalini in pietra che dalla collinetta portano all'approdo. Il significato simbolico della scala è ben noto: ma qui non si tratta tanto della ascesi, quanto della discesa dalla collina e dalla chiesa verso l'approdo in cui si svolge la scena della partenza, e che si trova collocata vicino alla fontana e alla grotta da cui scaturisce l'immortalità. Questa discesa verso il profondo della grotta è la discesa nel profondo della propria anima, dalla quale scaturisce il bisogno di immortalità e da cui prenderà l'avvio il viaggio verso di essa; questo viaggio approderà appunto alla stessa chiesa, allo stesso *tholos* dal quale era discesa verso il profondo dell'anima, come vediamo nel quadro di un anno posteriore, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. Non per nulla de Chirico sceglie il *tholos* greco come principio e fine del viaggio; il *tholos* era infatti sia chiesa che tomba, mausoleo della propria anima per l'eternità.

Dello stesso tema si tratta in quel quadro che è anch'esso denso di simbolismo ottocentesco, *Serenata*. Il quadro si ispira ad un sonetto del poeta tedesco Eduard Mörike, dal titolo *Antike Kunst* (arte antica) la cui seconda strofa de Chirico cita all'inizio di un suo scritto, il *Discorso sulla materia pittorica*, che tratta un argomento per lui molto importante dagli anni Venti in poi, anche se poi viene scritto e pubblicato molto più tardi.<sup>28</sup>

I versi della seconda strofa di questo sonetto, che certamente de Chirico conosceva a memoria, e di cui, come di tanti altre poesie o prose nietzschiane, ha conservato negli anni il ricordo, servono veramente a spiegarci questo quadro che è rimasto finora incompreso; pertanto li trascriviamo qui secondo la traduzione italiana citata dal Maestro:

*Ed il favor di caste muse canta  
La sacra fonte nella valle oscura  
Ma chi attingerà con mano pura  
Dell'arte antica alla sorgente santa?*

<sup>28</sup> G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in «Il Corriere Padano» 5 aprile 1942, illustrato con un *Autoritratto in costume*; «L'illustrazione italiana» 26 aprile 1942, pp. 403-405; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 456-467.

È esattamente quello che vediamo in questa poesia.<sup>29</sup> Il quadro è abbastanza complesso, e senza la conoscenza di questa poesia non si riuscirebbe neanche ad iniziarne una interpretazione. Il Baldacci parla addirittura di un quadro fallito. Ma è bene citare il testo per intero il testo del sonetto, perché ci aiuta a individuare gli elementi del quadro. (Diamo qui il testo tedesco, perché la traduzione intera del sonetto è introvabile; provvederemo più avanti alla traduzione delle ultime tre strofe che sono interessanti per capire il quadro):

*Ich sah den Helikon in Wolkendunst,  
Nur kaum berührt vom ersten Sonnenstrahle:  
Schau! Jetzo stehen hoch mit einem Male  
Die Gipfel dort in Morgenrötebrunst.*

*Hier unten spricht von keuscher Musen Gunst  
Der heilige Quell im dunkelgrünen Tale;  
Wer aber schöpft mit reiner Opferschale,  
Wie einst, den echten Tau der alten Kunst?*

*Wie? soll ich endlich keinen Meister sehn?  
Will keiner mehr den alten Lorbeer pflücken?  
Da sah ich Iphigeniens Dichter stehn:*

*Er ist's, an dessen Blick sich diese Höhn  
So zauberhaft, so sonnewarm erquicken.  
Er geht, und frostig raube Lüfte wehn.*

Poiché non possediamo l'intera traduzione della poesia dobbiamo tradurre noi le tre ultime strofe, che dicono:

*Io vidi lo Helikon nella nebbia delle nubi  
Appena toccato dai primi raggi del sole:  
guarda, ora le sue cime si elevano  
d'improvviso nella rugiada del mattino.*

*Come, non debbo vedere là nessun maestro?  
Nessuno cogliere vuol più l'antico serto?  
Là vidi il poeta di Ifigenia a un dipresso:*

<sup>29</sup> La traduzione di questa strofa è di E. Peterich, ma la traduzione intera del sonetto è introvabile; in nessuna delle edizioni italiane delle sue poesie che abbiamo potuto reperire si trova *Antike Kunst*. Anche altre ricerche non hanno portato al reperimento della traduzione dell'intera poesia. Si potrebbe trattare di traduzione che de Chirico ha letto in qualche rivista cui Peterich collaborava. Durante il fascismo egli ha scritto (e probabilmente tradotto) per varie riviste, ad es «Rinascita». Lo spoglio di tali riviste non è cosa facile. Ho cercato antologie di poesia del periodo fascista ma non c'è traccia di *Antike Kunst*.

*lui era, al cui sguardo queste alture  
al calore magico del sole si allietano.  
Egli va, e venti gelidi e aspri spirano.*

Il paesaggio che vediamo di fronte a noi è effettivamente quello di un monte alle prime luci dell'alba, al cui fondovalle vediamo sulla destra una fontana, di cui il sonetto parla come la fontana delle Muse, e sulla sinistra le tre muse in primo piano: la prima da destra, in abito bianco si trova al centro del quadro; un poco discoste da questa sono la seconda in abito ocra e la terza in abito blu, ma coperta quasi interamente da un mantello rosso. La prima e la seconda tengono in mano un violino ed un mandolino, mentre della terza non sappiamo se porti in mano uno strumento musicale perché la sua mano destra è coperta dalla seconda musa. Sulla destra, lontano da loro, presso la fontana, vediamo ancora una figura femminile, che non ha nessuno strumento, che tiene le braccia e le mani conserte, ed indossa un abito bianco, con sopra un velo azzurro che le ricopre interamente il capo e quasi tutto il corpo. È una figura ben nota della mitologia ed arte antica, la Afrodite velata,<sup>30</sup> simbolo della donna casta. Il luogo in cui si trovano le Muse è il fondovalle abbastanza oscuro del monte; il punto di fuga del quadro, costruito secondo la prospettiva centrale, è la torre di un campanile che svetta sulla cima del monte che dal fondovalle non è visibile. Dal fondovalle dove sono le Muse si diparte un sentiero lastricato di pietre che porta verso una casa con una vetrata ben illuminata e con due strane arcate sul piano superiore, una anticipazione delle future logge, ma con le due larghe finestre della vetrata ben illuminate in basso, che si staccano dall'ocra e dal verde della collina e attraggono lo sguardo: un richiamo alla luce dell'ascesi nella notte oscura? Il colore delle colline e degli alberi è un ocra scuro misto a verde, mentre il cielo è di un celeste abbastanza chiaro con dei riflessi verdastri al culmine del quadro. Sulla sinistra si intravedono delle rovine con tre pilastri che ancora si elevano verso l'alto, un ricordo del passato e quasi un doppio delle muse in basso.

Questa via è in realtà nient'altro che la rappresentazione della doppia via dell'arte, la discesa nell'interiorità della propria anima, e la conseguente ascesi. La sagoma di un uomo dipinto di un lieve color celeste, il colore del cielo, sta salendo infatti verso la casa illuminata. È appunto il poeta di Ifigenia, Sofocle, di cui si parla nella terza e quarta strofa del sonetto, che sta risalendo ora verso la cima dell'altura.

Egli risale in senso contrario la via che è la discesa verso la fonte dell'arte; anche nella *Partenza degli Argonauti* la discesa verso la fonte dell'immortalità è indicata dalla scala che conduce all'approdo, da cui i Dioscuri dovranno partire alla ricerca dell'immortalità sulla nave che sta arrivando. Lì avevamo anche visto che l'acqua della fontana in cui Teti immerse Achille cade in un antro; non è improbabile quindi che de Chirico abbia conosciuto il *De antro nympharum*, il celebre scritto di Porfirio, il discepolo di Plotino, in cui l'antro delle ninfe è appunto l'immagine dell'anima. Se non lo ha conosciuto lui, lo ha però conosciuto Eduard Mörke: nei versi che abbiamo citato la fonte dell'arte è certamente l'anima.

<sup>30</sup> Si tratta della Afrodite Sosandra, un'opera in bronzo di Kalamis, realizzata verso il 465-460 e, secondo Luciano, visibile nei propilei dell'Acropoli. In età romana fu molto apprezzata, divenendo immagine iconica della pudicizia, e conobbe numerose repliche.



Per l'interpretazione di questo quadro dobbiamo quindi volgerci con lo sguardo alla fontana che si trova in basso sulla destra, la fonte dell'arte di cui si parla nel sonetto: qui è il centro vero, non quello prospettico o architettonico, ma quello concettuale di tutta la composizione. La fontana non è infatti una comune fonte che sgorga dalla terra, come nella *Partenza degli Argonauti*; l'acqua sgorga qui, come in molte fontane, da un cippo vicino al quale, come a sua custodia, vediamo l'immagine della Afrodite velata, la donna dolce e casta che è il simbolo della madre. Su questo cippo troviamo al centro l'immagine del Giano bifronte;<sup>31</sup> sul fianco sinistro dell'immagine del dio è inciso un bastone, e sulla sinistra una chiave. Questo bastone, che troveremo ancora nella *Meditazione autunnale*, è il lituo, il bastone dei pastori che è divenuto poi il bastone dei vescovi della chiesa cattolica, il simbolo della guida spirituale per il nostro viaggio attraverso la vita, che ritroveremo poi, abbandonato dietro la statua in riva al mare nel quadro del 1912.<sup>32</sup> Bastone e chiave sono i due simboli legati strettamente al dio Giano, ovvero alla porta: la chiave è infatti il simbolo dell'entrata per la porta, come il bastone è ciò che portiamo con noi quando usciamo dalla porta e ci mettiamo in cammino. *Janus* è il dio della porta, *janua*, la cui realtà è essenzialmente doppia, è sia l'uscita che l'entrata, e può pertanto essere vista come l'immagine della doppia direzione del cammino dell'anima, del rientrare in sé e nella propria interiorità e dell'uscire da sé. Naturalmente Giano può essere anche interpretato, come poi farà de Chirico, nel senso dell'attimo temporale da cui si può sia procedere a ritroso verso il passato, che proiettarsi con il pensiero verso il futuro.

Attorno a questa fonte, la vera fonte dell'arte da cui il poeta deve attingere il suo proprio canto, v'è dunque un incrociarsi di simboli; anzitutto la fonte in basso si trova in diretta corrispondenza della casa al di sopra di essa, con le due finestre illuminate a piano terra e due logge aperte e oscure: è la casa paterna, ove i due piani e le due finestre sono il segno della dualità che ha dato origine al pittore, suo padre e sua madre, che ritroviamo riprodotti ancora simbolicamente presso la fonte nella Afrodite velata e nel lituo. Giano rimanda poi, quanto al suo significato, non ancora a Nietzsche, ma alla simbolica romana della porta e del cammino che era stata codificata nelle stesse monete. Quanto alla sapienza filosofica non dobbiamo ricorrere qui a Nietzsche ma ad Eraclito, il filosofo greco da lui più amato, un cui detto enuncia questa dialettica del cammino dello spirito: "La strada che va in su e la strada che va in giù sono la medesima strada".<sup>33</sup>

Sia ne *La partenza degli Argonauti*, con al centro la scala che porta al litorale dell'approdo, quanto in *Serenata*, ritroviamo i segni che indicano sia la discesa nel profondo dell'anima per attingere alla sorgente dell'arte e dell'immortalità, sia la risalita, l'ascesi che si produce con la composizione dell'opera, e dimostra la stretta vicinanza dei due dipinti, sia sul piano stilistico e pittorico, che su quello della elaborazione delle idee. Quanto vale per il sentiero e la scala, vale anche per l'immagine del dio Giano, il dio bifronte posto sull'architrave della porta della città, che indica sia l'entrata che l'uscita; Giano è là per ricordare che la strada che discendendo nel profondo e conduce alla fonte

<sup>31</sup> Il Giano bifronte si trova originariamente sul recto degli Assi, monete romane in bronzo coniate regolarmente in età repubblicana a partire dal IV secolo.

<sup>32</sup> Il *lituus* (lituo) era un bastone augurale, in uso ai sacerdoti, già in uso presso gli etruschi, ed ereditato dai romani. Compare su diverse monete, come segno distintivo della carica ricoperta dal magistrato emittente la serie, ed è pertanto segno di autorità. Nella forma del manico a spirale con tre cerchi veniva dato ai vescovi cristiani nel giorno della loro investitura ed era pertanto simbolo della autorità spirituale.

<sup>33</sup> Cfr. Deils-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, Fr. 60; ed. e tr. it. a cura di G. Giannantoni, Bari, Laterza, vol. 1, p. 210.

fig. 11 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910fig. 12 G. de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1910

dell'arte è la stessa strada che ci porta verso l'elevazione. Bisogna scendere nel profondo della valle oscura della nostra anima, per poter udire il canto delle caste muse e attingere con mani pure alla fonte antica dell'arte. Su questo accoppiamento di Giano con Eraclito abbiamo una testimonianza dello stesso de Chirico nella lettera dell'11 luglio 1916 ad Apollinaire:

“L'Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa volevano significare i Romani con l'immagine di Janus, il dio con due volti (*Janus bifrons*); e ogni notte il sogno, nell'ora più profondo del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo si mescola alla profezia in un'unione misteriosa”.<sup>34</sup>

Se questi due quadri siano stati dipinti a Firenze, la nostra interpretazione pensa di rendere ragione di quanto de Chirico scrive a Gartz l'11 aprile 1910, e cioè che egli ora sta dipingendo dei quadri che sono troppo profondi per essere esposti alla Secessione; sono quadri che in quel contesto resterebbero spiazzati.

Ci resta ancora da considerare l'ultimo di questi tre quadri che precedono il vero e proprio periodo metafisico, *Processione su un monte*, quadro strettamente legato a *Serenata* nel soggetto, ma molto più semplice nella ideazione e composizione; esso non risale certamente al 1908 perché non presenta più alcun elemento böckliniano, e può essere sia di poco anteriore, che di poco posteriore a *Serenata*. È un quadro che emana un forte senso di ascesi; la massa della montagna è di un intenso color ocra, ed è divisa in due dalla strada che porta verso la chiesa in alto, e di cui, come in *Serenata*, si intravede solo la torre del campanile. La croce che lo sovrasta è una croce ortodossa, ma le due braccia della croce hanno una misura inversa rispetto a quella usuale: la più alta, posta sopra il capo, che dovrebbe consistere nel legno che riporta soltanto la scritta I.N.R.I., è più larga di quella più bassa, sulla quale sono state inchiodate le braccia del Cristo. Si tratterebbe certo di un vero enigma, ma

<sup>34</sup> La lettera è stata pubblicata in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, p. 594.

Nikolaos Velissiotis, nato a Volos, ci ha riferito che una chiesa con questo campanile e questa croce si trova effettivamente nel villaggio di Goritzia attorno a Volos.<sup>35</sup> Il bordo della via che sale verso l'alto e sulla quale salgono verso la chiesa delle donne appaiate in abito marrone scuro, simile a dei massi di ombre, è segnato ai suoi due lati da spesse righe scure, così come la sommità della montagna, sulla quale si vedono altre donne in abito scuro attorno alla Chiesa. Ma oltre queste masse oscure si apre un bellissimo cielo solcato da strisce di nuvole bianche, secondo la tradizione rinascimentale, e anche da esili voli di corvi.



fig. 13 G. de Chirico, *L'énigme de l'heure*, 1910

Mentre nei quadri precedenti sia le piante, che il terreno, e le altre figure sono sempre increspate, solcati dalle linee frammentate con cui sono disegnati i contorni delle zolle del terreno, dei ciottoli, delle onde, qui tutto tende a farsi più liscio, più uniforme, precludendo alla assenza di particolari e al colore per larghe campate dei quadri futuri. Certamente il motivo della strada che sale, dell'ascesi, che troviamo espresso nel primo quadro attraverso la scala, è comune a tutti e tre questi quadri, che possiamo certamente collocare nel periodo della primavera del 1910 a Firenze. Essi sono comunque diversi sia dalle prime opere böckliniane che egli dice di aver distrutto (all'infuori di *Tritone e Sirena* e *La passeggiata*), sia da quelle in cui si attiene ancora ai temi mitologici del suo maestro, ma si stacca dal suo stile, e cioè la *Lotta di Centauri*, *Centaurio morente*, *Prometeo* e *Sfinge*. I quadri troppo böckliniani che egli distrusse non sono quindi quelli da noi esaminati; questi vengono invece ancora ritenuti tali da coloro che non si lasciano sfuggire l'occasione di dire che de Chirico mente nelle sue *Memorie*, perché non solo non li distrusse, ma li espose nel 1930 in Argentina. Il vero e forse unico quadro böckliniano di questo periodo è, come già detto, il *Ritratto del fratello Alberto*, che non poteva distruggere, sia perché si trattava del fratello, sia perché si trattava di un quadro di grande valore; è il suo vero grande congedo dal pittore di Basilea, dipinto nel 1909 e finito nel 1910, prima di lasciare Milano.

L'interpretazione che ora abbiamo dato sia della *Partenza degli argonauti*, che di *Serenata* sulla base delle ricorrenze che le immagini di questo quadro hanno con i quadri successivi, ci mostrano quanto questi quadri del 1910 siano legati ai quadri metafisici, che ad essi seguiranno come loro sviluppo naturale, tanto che non si possono spiegare questi ultimi se non come sviluppo dei primi. Di conseguenza non si può negare quanto de Chirico stesso ha sempre affermato, che i quadri successivi, *L'énigme de l'oracle* (fig. 11), *L'énigme d'un après-midi d'automne* (fig. 12), sono stati dipinti nell'estate e autunno del 1910; seguiti da *L'énigme de l'heure* (fig. 13). Ciò che v'è di nuovo o che vi si aggiunge in questi ultimi non è che l'atmosfera, la *Stimmung* nietzschiana che de Chirico

<sup>35</sup> Vedi di N. Velissiotis, 2011, *cit.*, p. 61: "Un abitante di Volos riconoscerà facilmente la processione, di mattina presto, il 15 di agosto, verso la chiesetta dedicata alla Παναγία Ζωοδόχῃ Πηγῇ (Maria Vergine, fonte di vita) che si trova nella collina di Goritzia ad est della città e dove in questa data festeggia tutta la popolazione di Volos. Non si deve dimenticare che la data del 15 agosto è anche la data della nascita di Andrea de Chirico".

ci descrive mirabilmente nell'ormai famigerata lettera a Gartz dalla doppia datazione: 24 *Juliiet*, cancellata, e successivamente datata 26 *Januarii* 1910, alias il 26° giorno del mese del dio delle porte, il dio Giano: è il mese in cui si esce dal vecchio anno, il 1910, e si entra al tempo stesso nel nuovo, il 1911; egli viene infatti raffigurato con il doppio volto perché la porta da cui si esce è la stessa da cui si arriva. La lettera, infatti, è da considerarsi scritta il 26 dicembre 1910.<sup>36</sup>

Continuare a sostenere la tesi che *La partenza degli Argonauti* e il *Ritratto del fratello* Alberto rappresentino la conclusione del *Poema fantastico* vuol dire porsi da un punto di vista del tutto estrinseco rispetto al quadro, cioè da quello dell'arte di Savinio. La stessa cosa vale per *Serenata*, che viene ritenuta una anticipazione mal riuscita dei temi nietzschiani, mentre è legata alla simbolica romana, al sentimento familiare e al dualismo uomo-donna quale origine dell'opera d'arte che conosciamo già dalla sua lettura di Schopenhauer, e infine al concetto romantico e sacerdotale dell'opera d'arte come purificazione e come asceti. Considerarla un fallimento e giudizi simili non ci danno nessuna spiegazione degli elementi stilistici di questi quadri, mancano della conoscenza storica dei loro particolari e della comprensione profonda della loro narrazione. Solo chi non è riuscito a capire tutto ciò può considerarla un fallimento.

### ***c) I quadri più profondi che siano stati mai dipinti***

E veniamo ora alle due ultime tesi conclusive del Baldacci, cominciando dalla prima di esse: “Come si dimostra l'assoluta impossibilità di datare la nascita della Metafisica all'autunno del 1910” e alla nostra contro-tesi.

Per definire la questione ascoltiamo qui una testimonianza dello stesso pittore nelle sue *Memorie*:

“A Firenze la mia salute peggiorò; dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni. Il periodo böckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane”.<sup>37</sup>

Le stesse cose ci dice Angelo Bardi, quando ci narra il primo periodo del suo rientro in Italia:

“Passò il primo anno a Milano. Durante questo primo periodo dipinse delle opere in cui l'influenza böckliniana era ancora troppo evidente. Del resto distrusse lui stesso queste tele. Essendosi trasferito a Firenze – sia per l'influenza dei maestri assemblati in questa città, sia perché attratto dal paesaggio toscano, sia per l'evoluzione naturale delle sue qualità personali – Giorgio de Chirico cominciò a seguire la propria strada.

<sup>36</sup> Baldacci si è finalmente convinto che la lettera, da lui definita “documento principe” a sostegno della sua tesi, è del 26 dicembre 1910. Questo risultato è frutto anche dell'attenzione data alla problematica, su richiesta di Paolo Picozza, da alcuni professori componenti l'Archivio dell'arte metafisica con standard filologici più esigenti. L'Archivio ha concordato che la lettera “26 *Januarii*” è stata effettivamente scritta il 26 dicembre 1910. La deduzione logica conseguente è che avendo de Chirico scritto: “In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che siano mai esistiti” le prime opere metafisiche sono state dipinte necessariamente nel 1910.

<sup>37</sup> G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 79; cfr. inoltre M. Fagioli dell'Arco, *Il tempo di valori plastici*, De Luca editore, Roma 1981.

A questo periodo fiorentino appartengono delle tele come *L'enigma dell'oracolo* e *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*: due opere datate 1910, ma che per potenza poetica e innovazione sono degne di essere considerate allo stesso livello delle tele successive”.<sup>38</sup>

Non è neanche difficile stabilire quindi, in base a quanto ci dice il Maestro, se *L'énigme de l'oracle* sia stato dipinto prima o dopo *L'énigme d'un après-midi d'automne*; per di più, per quanto i due quadri siano vicinissimi nel tempo, una rigorosa analisi della composizione e della iconografia dei due dipinti ci mostra dei motivi fondamentali per i quali egli passa dalla prima poetica, molto vicina ancora alla poetica böckliniana, alla sua propria poetica, più precisamente definita ne *L'énigme d'un après-midi d'automne*. Più avanti ancora, nelle stesse *Memorie*, a proposito della sua prima esposizione al Salon d'Automne del 1912, ci dice:

“Io mandai un mio autoritratto e due piccole composizioni, una ispirata alla Piazza Santa Croce a Firenze e contenente quella poesia eccezionale che avevo scoperto nei libri di Nietzsche, l'altra invece, che avevo intitolato *L'enigma dell'oracolo*, conteneva un lirismo di storia greca”.<sup>39</sup>

Qui quanto ci dice de Chirico caratterizzandoli come ispirati al lirismo di preistoria greca il primo, e allo spirito di Nietzsche il secondo, segna una certa differenza stilistica e poetica tra i due quadri e insieme una differenza in ordine di tempo. È chiaro infatti che il lirismo di storia greca è più vicino al momento mitologico presente in Böcklin, da cui il pittore si distacca per rivolgersi alle piazze delle città italiane e all'atmosfera della poesia di Nietzsche che dominerà tutti quadri successivi.

Ora Baldacci e Roos vogliono invece che *L'énigme de l'oracle*, assieme a *L'énigme d'un après-midi d'automne*, siano stati dipinti nell'estate e nell'autunno del 1909, e che queste siano le opere a cui si riferisce de Chirico nella lettera a Gartz dell'Anno Domini M.CM.IX., Poseidione XXVII, cioè 27 dicembre 1909, in cui dice di voler esporre delle sue tele alla Secessione, mentre poi nella lettera dell'11 aprile 1910 le troverebbe invece troppo profonde per essere capite in quel luogo. Così facendo però costoro, cioè Baldacci e Roos, danno per scontato che il pittore, nella lettera dell'11 aprile 1910, intenda riferirsi alle tele dipinte a Milano nell'estate 1909, mentre egli scrive invece: “le opere che sto creando ora [cioè nell'*aprile 1910* e a Firenze] sono troppo profonde”. Questa non è una svista di poco conto!

Per risolvere la questione possiamo perciò alle lettere successive, anzitutto la più problematica, la pluricitata lettera, che ha destato grandi problemi di datazione:

<sup>38</sup> G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 833.

<sup>39</sup> Id., *Memorie*, cit., p. 85.

Florence 26 [24 Julliet cancellato] Januarii 1910

Via Lorenzo il Magnifico 20

Caro amico!

Anzitutto voglio augurare a lei e alla sua gentilissima signora un felice anno nuovo. Molti impegni e la mia salute che purtroppo da un anno non è più molto buona, mi hanno impedito di scriverle prima.

Ora le parlerò un po' di me e la prego di essere paziente.

Ciò che ho creato qui in Italia non è molto grande o profondo (nel vecchio senso della parola), ma terribile. In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto. Debbo spiegarle un poco le cose – poiché certamente da quando Lei vive nessuno le ha mai detto una cosa del genere. [...]

È una gioia terribile per me averli dipinti – quando li esporrò sarà una rivelazione per il mondo interno; ciò avverrà probabilmente questa primavera a Monaco di Baviera.

Io studio molto, in particolare letteratura e filosofia, e ho anche l'intenzione di scrivere più tardi dei libri (voglio ora dirle qualcosa all'orecchio: io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano).

Avrei da dirle ancora molte altre cose, ad esempio che mio fratello ed io abbiamo composto adesso la musica più profonda. Ma voglio terminare ora, ho già detto troppo. – Lei stesso vedrà, udrà e ne sarà convinto. [...]

Mia madre e mio fratello la salutano e le augurano un buon anno nuovo.

G. de Chirico<sup>40</sup>

Il problema che si è aperto a proposito di questa lettera è naturalmente quello della datazione, perché il 24 luglio è cancellato, ed è stato rimpiazzato con un'altra data; ma con quale data? Il Roos che ha edito questa lettera, ha identificato la data come data 26 *Januar* 1910; questa è una nuova svista; benché infatti la lettera sia stata scritta in tedesco, la data è scritta in latino, e non è: 26 *Januar*, ma “26 *Januarii*” 1910, o tutt'al più *Januarius*. In quale data è stata allora effettivamente scritta la lettera?

È stato già osservato che se la data 24 luglio 1910 è stata cancellata, il momento in cui la lettera è stata scritta è certamente posteriore a questa data, e non può essere quindi il 26 gennaio 1910. Va quindi cercata un'altra spiegazione di questa discrepanza, e la più probabile è quella del modo originale in cui de Chirico datava le sue lettere, come è avvenuto in quella di M.CM.IX Poseidione XXVII, esattamente un anno prima ed esattamente per gli auguri per il nuovo anno!

Mentre la correzione in 26 *Januarii* è di de Chirico, Paolo Picozza ha dimostrato che la calligrafia della data 24 *Juillet* è della madre: basta infatti confrontare la lettera del 7 luglio 1908 in francese (la prima nel carteggio) scritta a Gartz da Abano Terme in cui chiede notizie del figlio. La calligrafia della parola “*Juillet*” in questa lettera e in quella del “24 *Juillet*” è pressoché sovrapponibile.<sup>41</sup> Ma si tratta ora di veder quale sia la data effettiva: essa non è la data tedesca 26 *Januar*, come vuole il

<sup>40</sup> Cfr. G. Roos, *op. cit.*, 1999, p. 424; tr. it. «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 553-554.

<sup>41</sup> Cfr. P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, ivi, pp. 38-39.

Roos, ma come Maurizio Calvesi ha notato già, piuttosto 26 *Januarii* o tutt'al più 26 *Januarius*; ove *Januarius* non è il tedesco *Januar*, gennaio, ma significa il mese di *Giano*, il dio delle porte. Di fatto la lettera è stata scritta per fare alla famiglia Gartz gli auguri per l'anno nuovo: ma non si fanno gli auguri per il nuovo anno il 26 gennaio, ma come aveva fatto de Chirico l'anno prima, alla fine di dicembre. Perché dunque l'identificazione della data con 26 *Januar* 1910? La data deve sicuramente essere posteriore a luglio 1910, perciò non può essere gennaio 1910, dobbiamo trovare un'altra spiegazione per la data *Januarii* 1910.

Queste difficoltà si possono spiegare, come già abbiamo accennato, con il fatto che il giorno 26 indichi uno dei giorni del dio delle porte, *Januarius*. Giano, che appare già come fontana in *Serenata*, è il dio bifronte che chiude il 1910 e apre al tempo stesso il 1911; pertanto i di dello *Januarius*, gli *Januarii*, sono quelli degli ultimi giorni del 1910 e i primi del 1911, e tra questi v'è il 26 dicembre. Mentre dunque l'anno 1910 volgeva al termine, dopo aver portato a termine nell'estate i quadri "più profondi", de Chirico scrive a Gartz per fargli gli auguri per il nuovo anno, pieno di entusiasmo per il lavoro svolto nell'estate precedente, e volendo fare ancora l'originale e l'enigmatico, come quando scriveva MCM.IX., Poseidione XXVII, non trova di meglio che scrivere 26 *Januarii* 1910, intendendo con questo il 26° di del dio delle porte del 1910, alias 26 dicembre 1910. Si tratta dunque in entrambi i casi di due lettere scritte per fare gli auguri per il nuovo anno, la prima nel 27 dicembre 1909 e la seconda nel 26 dicembre 1910.

Questo ci è confermato dal seguito della corrispondenza di de Chirico con Fritz Gartz nei primi giorni del 1911, che si infittisce per il fatto che Savinio stava organizzando l'esecuzione del suo concerto a Monaco, che ebbe luogo poi il 23 gennaio 1911; non sapendo il tedesco, egli si fa aiutare da Giorgio per trattare il prezzo, tramite Gartz, con il teatro della Associazione culturale Tonhalle, come risulta dalla successiva lettera che de Chirico scrive il 28 dicembre, e dalla successiva che scrive il 3 gennaio 1911. Ora in nessuna di queste due lettere del 28 dicembre e del 3 gennaio c'è il minimo accenno agli auguri per l'anno nuovo da parte di de Chirico; questo vuol dire che gli auguri erano stati fatti appunto in quella lettera del 26° dei giorni del dio Giano, degli *Januarii*, così come alla fine del 1909 egli aveva fatto gli auguri a Gartz e inviando alla moglie un panettone.

Dopo questa ultima lettera del 3 gennaio de Chirico riceve una lettera da Fritz Gartz, in cui – come possiamo dedurre dalla risposta di de Chirico – questi gli comunicava la morte del fratello Kurt, e rispondeva alle critiche e ai negativi giudizi su Michelangelo da parte di Giorgio: questo non poteva essere avvenuto un anno dopo, come sarebbe il caso se lettera di de Chirico fosse stata veramente del 26 gennaio 1910: sarebbe infatti assurdo pensare che, comunicando la morte del fratello, Gartz avrebbe anche risposto al giudizio su Michelangelo dato da de Chirico un anno prima. Inoltre nella sua immediata risposta per le condoglianze dovute, de Chirico si scusa di avergli chiesto di andare a parlare con il direttore della Tonhalle nel frangente della morte del fratello, e ritorna sulle affermazioni che aveva fatto a proposito di Michelangelo nella precedente lettera del 26 dicembre e sulle critiche espresse in proposito da Gartz: il che conferma ancora una volta che le lettere del 26 *Januarii* (26 dicembre), del 28 dicembre 1910 e del 5 gennaio 1911 sono tutte dello stesso periodo del passaggio dal 1910 al 1911 e sviluppano tutte lo stesso tema delle letture dello Zarathustra di Nietzsche quando ha creato i suoi nuovi quadri. Quanto al suo

giudizio su Michelangelo come artista stupido de Chirico nella lettera del 5 gennaio 1911 ci tiene a precisare che le sue parole non sono state bene intese; egli intendeva distinguere fondamentalmente la concezione classica che culminava con David di Michelangelo e vedeva in lui il superuomo, cioè il massimo sviluppo delle potenzialità dell'arte dalla concezione nietzschiana del superuomo che è colui che ha invece guardato nell'abisso del nulla e dell'eterno ritorno e ha acquisito la vittoria disperata su tutto questo, quella vittoria fatta della dolce malinconia dell'autunno. Così egli ha potuto vincere tramite la lettura dello Zarathustra la sua propria malinconia e ha acquisito un nuovo concetto di eternità:

“una nuova aria ha ora inondato la mia anima – un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l'aria chiara, il cielo sereno – in una parola Zarathustra è arrivato, mi ha capito??”

Ha capito quale enigma contenga questa parola – il grande cantore è arrivato, colui che parla dell'eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell'eternità – con nuove lenti esamino ora gli altri grandi uomini e molti appaiono terribilmente piccoli e gretti, alcuni odorano anche in modo cattivo – Michelangelo è troppo gretto – ho riflettuto per molto tempo su questi problemi e ormai non mi posso più ingannare. Solo con Nietzsche si può dire che abbia iniziato una vera vita”<sup>42</sup>.

Tutto quel che egli scrive, oltre allo stretto giro di posta, dimostra non solo che si sta parlando che della lettera scritta pochi giorni prima per gli auguri del nuovo anno, il 26 dicembre 1910, ma che l'entusiasmo per il pensiero di Nietzsche dopo la lettura di *Così parlò Zarathustra* è dell'estate del 1910, e che in base a questo entusiasmo e rinnovata fiducia nelle proprie forze sono sorti i primi quadri metafisici.<sup>43</sup>

E veniamo ora alla tesi di Baldacci. Certo, se così non fosse, se la lettera fosse stata scritta nel gennaio 1910, di conseguenza i quadri più profondi, come *L'énigme de l'oracle* e *L'énigme d'un après-midi d'automne*, sarebbero stati dipinti nell'estate del 1909.

Contro questa ipotesi parla però ancora un fatto fondamentale, e cioè che de Chirico ci dice nei suoi Manoscritti di Parigi del 1911-1915 di aver avuto le prime rivelazioni; se il viaggio a Roma era avvenuto nell'autunno del 1909, *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle* non potevano essere stati dipinti nell'estate del 1909, quando de Chirico viveva ancora a Milano, perché allora egli avrebbe prima dipinto i quadri in estate, e poi avuto in ottobre la rivelazione, il che sarebbe nuovamente assurdo. Se questi quadri sono stati dipinti nell'estate-autunno del 1910, come dicono le sue lettere, tutto quadra.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 556-557.

<sup>43</sup> Per un'analisi approfondita della consecutio delle lettere, cfr. P. Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10, 2011, pp. 28-60.



Di questo si è ben accorto Baldacci, tanto è vero che in queste *Conferme sulla cronologia 1910-11 e la nascita dell'arte metafisica* egli fa una nuova precisazione per giustificare questa assurdità, anche se solo per quanto riguarda *L'énigme de l'oracle*; mentre prima aveva sempre sostenuto che i quadri metafisici erano stati dipinti dopo il viaggio a Roma dell'ottobre 1909 ed aver avuto la rivelazione a Firenze, ora, a p. 10 del suo scritto precisa, richiamandosi ai Manoscritti di Parigi e alla cronologia datane da Giovanni Lista, in particolare al Manoscritto XII, che il quadro è stato dipinto dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco e prima del viaggio a Roma [sic]. Così egli scrive: “Conoscere la cronologia di queste letture [i Manoscritti] ci permette di collocare in successione coerente le opere di Giorgio di quel periodo, dando un senso sempre più preciso al Manoscritto dell'inizio 1912 (il XII nell'edizione di Giovanni Lista) in cui si parla delle esperienze milanesi ‘dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco’ e prima del viaggio a Roma e a Firenze”.

Il che vorrebbe dire che *L'énigme de l'oracle* è stato composto nell'estate del 1909 e prima del 25 settembre. Ora il *Manoscritto XII* che inizia appunto parlando dell'aver lasciato l'Accademia di Monaco e dei cammini tortuosi da lui intrapresi sulla base del fascino esercitato su di lui da Böcklin e Max Klinger, non ci fornisce affatto l'indicazione che Baldacci pensa di darci richiamandosi ad esso, e cioè “prima del viaggio a Roma”, anzi ci dice:

“È allora che durante un viaggio a Roma dopo aver letto le opere di Nietzsche, mi accorse che ci sono una folla di cose strane, sconosciute, solitarie, che possono essere tradotte in pittura; vi ho riflettuto a lungo. Allora ho cominciato ad avere le prime rivelazioni”.

La tesi di Baldacci è quindi che *L'énigme de l'oracle* è stato dipinto nell'estate del 1909 prima del viaggio a Roma in ottobre; ma questo vorrebbe dire: prima di averne avuto la rivelazione, è pertanto insostenibile, perché essendo anch'esso un enigma dovrebbe aver avuto alla base una rivelazione. De *L'énigme d'un après-midi d'automne* egli continua a sostenere invece che è stato dipinto nell'ottobre o novembre del 1909, subito dopo il viaggio a Roma, senza addurre però altra prova che nei Manoscritti si dice che è stato dipinto dopo una rivelazione avuta in Piazza Santa Croce in un pomeriggio d'autunno; ma a quale anno appartenga questo pomeriggio nei Manoscritti non viene mai detto. L'anno si deduce chiaramente da un'affermazione di de Chirico allorché spiega la circostanza in cui ha avuto la rivelazione che gli porta a dipingere l'opera: “In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza”. Come già notato da Calvesi l'indicazione afferma che de Chirico viveva già a Firenze da tempo e quindi l'anno in questione è il 1910.<sup>44</sup>

Ora se la lettera del 26 *Januarii* 1910 sia effettivamente del gennaio 1910 invece che del dicembre 1910, poiché vi si sostiene che i quadri più profondi o terribili sono stati composti nell'estate, egli avrebbe dovuto comporre anche *L'énigme d'un après-midi d'automne* nell'estate del

<sup>44</sup> Cfr. anche V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): la scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10, 2011, pp. 171-211. Lo studio dimostra che nel 1910 de Chirico ha frequentato in modo regolare la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, situata a pochi passi da Piazza Santa Croce, circostanza che conferma l'affermazione: “Certo non era la prima

1909 – tesi originale di Baldacci – e quindi anche in questo caso avrebbe avuto la rivelazione prima e poi composto il quadro, senza essere stato a Firenze e aver visto Piazza Santa Croce, il che è di nuovo assurdo. Perciò vale la nostra contro-tesi posta all’inizio del presente scritto: è assolutamente impossibile sostenere che la Metafisica sia nata nel 1909.<sup>45</sup>

V’è però una sfida che egli lancia a questo punto a un qualche appartenente alla Fondazione de Chirico dove si sostiene quanto lo stesso de Chirico dice, cioè che il quadro è dell’ottobre del 1910, ed è questa: “Ora qualcuno della Fondazione de Chirico – dove nessuno si azzarda a contraddire il dogma della nascita del primo quadro metafisico a Firenze nell’autunno del 1910 in seguito al noto fenomeno della ‘rivelazione’ – dovrebbe spiegare come sia possibile che, iniziando l’autunno il 22 Settembre, Giorgio avesse potuto comporre prima della metà di ottobre delle opere musicali con gli stessi titoli del famoso quadro ispirato all’enigma dell’autunno nietzschiano, suo fratello Alberto avesse scritto diciassette brani musicali sulla stesso tema, e ambedue avessero potuto dare come titolo complessivo a queste composizioni musicali quello di *Rivelazioni dell’eterno ritorno*.”

Ma questa è una sfida talmente insensata e basata su di un pregiudizio radicale che non si può neanche raccogliere: essa presuppone che de Chirico era troppo occupato ad aiutare Savinio con i 17 composizioni musicali per il *Poema fantastico* per dipingere i suoi primi quadri metafisici, quindi li avrà necessariamente dovuto dipingere ben prima dell’autunno 1910. L’affermazione è talmente contorta che si fa più fatica del solito a disintrecciare l’inganno. Forse intende che il lavoro con Savinio era tale che de Chirico non avrebbe potuto liberarsi entro il 22 settembre (inizio dell’autunno) per acquisire un po’ di tempo per sé per dipingere. Oppure, la deduzione logica sta nel fatto che prima di avere le composizioni scritte, era necessario avere un titolo complessivo e che quindi de Chirico avrebbe già dovuto sbrigare la pittura in modo da avere un titolo a disposizione.

Ci può essere certamente una complementarità tra musica e pittura, tra il modo in cui si variano i toni delle note e quelle dei colori, i contrasti, le narrazioni, le descrizioni che si possono formare con essi, ma se tutto dipende dalla musica, smettiamo di interessarci di de Chirico e occupiamoci solo di Savinio quale maestro di Metafisica e lasciamo perdere quell’epifenomeno che è la pittura. Detto questo, possiamo soltanto augurare a Baldacci di lasciar perdere di studiare e di pubblicare su de Chirico, tanto non fa che continuare a scrivere sempre le stesse cose e soprattutto a non capirne la pittura.

---

volta che vedevo quella piazza”.

<sup>45</sup> Strabilante poi l’affermazione di Baldacci laddove afferma che: “quando nel dicembre del 1910 [de Chirico] dice ‘I quadri che ho dipinto questa estate sono i più profondi che in genere esistono’ si riferisce all’*Enigma dell’ora*, ma idealmente [sic!] comprende anche gli altri due [enigmi *nadr.*] e i disegni” (2017, p. 15 nota 21). In realtà de Chirico scrive: “In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto”, come da me tradotta dal tedesco che testualmente riporta: “*In diesem Sommer habe ich Gemälde gemalt die tiefsten sind die überhaupt existieren*”. Il vero problema non è la traduzione – anche se tra “in genere” ed “in assoluto” si rinviene una significativa differenza – ma il fatto che Baldacci, non accogliendo la verità storica comprovata dalle parole di de Chirico – scritte nel dicembre 1910 –, manipola ulteriormente la storia, interpretando quali sono i quadri di riferimento, aggiungendovi dei “disegni” (a quali disegni si riferisce, visto che nel carteggio de Chirico-Gartz i disegni non vengono mai citati?) e chiamando il tutto “ideale”. Tra “ideale” e verità storica, comprovata dai documenti, preferiamo la verità.

### **Conclusioni**

Possiamo a questo punto trarre le nostre conclusioni sul primo periodo di attività del Maestro, quella che va dal 1908-1909 all'aprile del 1910:

1) Nel dicembre de 1909 de Chirico scrive a Gartz manifestando l'intento di esporre alla Secessione di Monaco, con tele che ha dipinto durante l'anno; le tele che ha dipinto in quest'anno egli nelle sue *Memorie* e nelle altre autobiografie le definisce böckliniane e dice anche di averle poi distrutte; perciò le tele di questo periodo che ci sono rimaste non sono, tranne due o tre, böckliniane. Egli prende comunque la decisione di abbandonare Milano sulla base di un viaggio che ha fatto nell'autunno a Firenze e Roma, e in cui ha provato nuove esperienze.

2) Nella primavera del 1910 egli non vuole più esporre alla Secessione le tele che aveva prodotto nel 1909, perché sta dipingendo tele che là sarebbero spiazzate, tele che possiamo identificare con *Serenata*, *La partenza degli Argonauti*, *Processione su un monte*. Pensa quindi ad una esposizione personale da tenersi più tardi. Legge in questo periodo la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, Platone, Kant e altre opere di elevato interesse culturale.

3) Nel dicembre del 1910, esattamente un anno dopo che è finito non solo il periodo böckliniano, quanto anche quello della transizione, è già iniziata la nuova fase della sua pittura che egli chiama non solo la "più profonda", come nell'aprile del 1910, ma *terribile*. Nella lettera datata 26 *Januarii* 1910, che è invece come abbiamo visto, del 26 dicembre 1910, l'entusiasmo è più forte perché egli con i suoi quadri e le sue letture stava avvicinandosi sempre più allo stato di eccitazione sorto con la lettura dalla *Nascita della tragedia* e dello *Zarathustra* di Nietzsche. La sua pittura si è incamminata alla fine del 1910 per una via del tutto nuova, che egli chiama non solo profonda, ma *terribile*. Le tele profonde e difficilmente comprensibili, di cui egli parla nell'aprile del 1910, legate alla concezione romantico-sacerdotale dell'arte, lasciano il posto alle tele "terribili", iniziate nell'estate dopo l'incontro con il nihilismo di Nietzsche, le tele di un'arte visionaria, che ha il guardo nel nulla e nel destino: un'arte metafisica.

È maturo il tempo che Paolo Baldacci riconosca che Giorigo de Chirico, riguardo la nascita della Metafisica, si è limitato semplicemente a raccontare la verità e cioè che le prime opere metafisiche le ha dipinte a Firenze nel 1910. Forse perderebbe il merito di aver fatto una scoperta, ma guadagnerebbe quello dell'onestà intellettuale che significa molto di più.