

DALLA *COMMEDIA* ALL'ENIGMA

Katherine Robinson

Nel pubblicare l'antologia dei suoi scritti teorici e critici nel 1945 con il titolo *Commedia dell'arte moderna*, de Chirico presenta uno scenario ben strutturato del suo pensiero con chiaro intento divulgativo. La *Commedia* include saggi dal 1918 al 1945 e nell'insieme costituisce un autentico trattato di storia dell'arte: dalle teorizzazioni e delucidazioni sulla propria arte, la critica dell'opera di artisti a lui contemporanei, le riflessioni dedicate all'arte antica, all'arte sacra, alla rappresentazione della natura, fino allo spettacolo teatrale. L'identità di de Chirico come autore è parzialmente celata dall'utilizzo dello pseudonimo della moglie Isabella Far per una parte dei saggi, schema che subentra a metà volume come una quinta teatrale. La messa in scena è tesa a creare un improvviso cambio di trama con l'introduzione di un travestimento femminile del suo pensiero, una doppia fonte dalla quale fare sorgere la propria parola. L'espedito dell'artista di nascondere la sua penna sotto la maschera di un nome altrui, reale o inventato, è stato ampiamente riconosciuto negli anni. È pur anche vero che un pseudonimo è destinato a vita breve grazie all'approfondimento della ricerca e all'estensione della conoscenza che si ha del pensiero dell'autore, oltre che al riconoscimento delle convenienze attorno all'evento di una pubblicazione. A volte, nel caso di de Chirico, lo svelamento accade anche grazie ad alcuni indizi, piantati qua e là dallo stesso, che non sfuggono allo studioso della sua opera. Quando si tratta di de Chirico, un indizio è sempre un incentivo per mirare *oltre* l'apparenza, un modo di guardare che costituisce un principio insito nel suo stesso modo di porsi davanti alla realtà, una visione intuitiva che ha dato la scintilla per la scoperta dell'Arte metafisica.

De Chirico pubblica *Memorie della mia vita* lo stesso anno. È un momento in cui fa sentire la propria voce, condividendo con il pubblico allargato l'esperienza di una vita dedicata all'arte, prospettando anche un giudizio a volte bruciante sulle disfunzioni di un'epoca che ha portato non solo alla devastazione della guerra appena conclusa, ma anche alla perdita che avverte in seno al modernismo di principi fondamentali dell'arte. Questa denuncia è evidente soprattutto nella seconda parte della *Commedia* in testi come *Considerazioni sulla pittura moderna*, *La realtà profanata* e *Discorso sulla mentalità*.¹ Contemporaneamente, sul piano dell'elaborazione dell'opera pittorica, de Chirico esegue degli importanti autoritratti caratterizzati da una simmetria di opposti: due autoritratti nudo (uno seduto e uno in piedi) e il primo dei suoi famosi autoritratti in costume, il

¹ G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in «Stile», Milano gennaio 1942, pp. 1-6; ripubblicato firmato "Isabella Far" in G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945, pp. 133-149. Entrambi i saggi *La realtà profanata* e *Discorso sulla mentalità* datano del 1945 e sono pubblicate a firma di Isabella.

grande *Autoritratto in costume nero*², 1948, nel quale si ritrae in un lussuoso costume del Seicento preso in prestito dall'Opera di Roma. L'estrema immediatezza dei primi, nei quali si mette a nudo come artista e come uomo, e il sontuoso travestimento nell'altro, dove si presenta immerso in un altro mondo e in un altro tempo, attestano un uso articolato della messa in scena per trasferire i dati essenziali del suo pensiero: dall'enigma dell'essere all'artificio della *Commedia*.

Alla fine del 1945, anno segnato, come si è detto, da un'estensiva produzione sul piano letterario con la pubblicazione altresì del racconto breve *1918-1925 Ricordi di Roma e Une aventure de Monsieur Dudron*, appare in Francia un libro dal titolo *A propos de peinture* a firma di "E. G. Benito" dalle edizioni della casa parigina Publications Techniques et Artistiques.³ L'anno seguente, nel dicembre 1946, de Chirico scrive una recensione entusiasta di questo libro sul settimanale romano «La Fiera Letteraria», nel quale, definendo *A propos de peinture* come "un libro veramente eccezionale", esprime anche il sospetto che l'autore abbia "letto gli scritti contenuti in *Commedia dell'arte moderna*".⁴ Denota che si tratta "di una critica della pittura moderna" fatta con "tanta intelligenza, con tanto acume e con tanto coraggio" e che, nell'indicare la paternità dell'opera scrive: "il suo autore si firma E. G. Benito [corsivo nostro ndr]; si tratta probabilmente d'uno pseudonimo".

L'eventuale utilizzo da parte di de Chirico dello pseudonimo "E. G. Benito" è un enigma di difficile decifrazione, in quanto è il nome di un artista spagnolo suo contemporaneo realmente esistito. Il pittore e illustratore art-déco Eduardo Garcia Benito è nato a Valladolid nel nord della Spagna nel 1891 ed è famoso soprattutto per le bellissime illustrazioni eseguite per centinaia di copertine di «Vogue». I percorsi dei due si intrecciano in diversi punti delle loro vite professionali, tuttavia senza prove di una loro conoscenza personale. Entrambi hanno vissuto a Parigi negli anni 1912-1915 e a vari intervalli negli anni Venti e Trenta. Un loro incontro nei primi anni parigini è improbabile, in quanto il ventunenne Benito, vincitore borsista, studiava all'École des Beaux-Arts e de Chirico lavorava per conto suo con poche frequentazioni nell'ambiente artistico, almeno fino all'inizio del 1914, quando conobbe Apollinaire.

L'articolo pubblicato su «La Fiera Letteraria» individuato da Paolo Picozza, Presidente della Fondazione, durante l'elaborazione del materiale per il secondo volume degli scritti di de Chirico per Bompiani, ha subito sollevato il sospetto che si fosse in effetti davanti a un altro caso dell'utilizzo di uno pseudonimo e, fatte le premesse di cui sopra, il forte dubbio che l'autore del tanto lodato libro potesse essere l'artista stesso. Intanto si legge con divertita ironia l'entusiasmo di de Chirico nell'aver "trovato" un alleato in Francia per la sua lotta contro il modernismo e la salvaguardia della sapienza tecnica dopo che si era appena posto la domanda: "Ma è possibile, pensai, che oggi in fatto d'arte si debba fare sempre male, sempre peggio; è possibile che io debba essere il monomaco per eccellenza?"⁵. Come un cartellone teatrale, l'articolo sulla «La Fiera Letteraria» annuncia l'esordio

² Opera in copertina della presente rivista.

³ E. G. Benito, *A propos de peinture*, Publications Techniques et Artistiques, Parigi 1945.

⁴ G. de Chirico, *Un libro francese sulla pittura moderna*, in «La Fiera Letteraria», Roma 12 dicembre 1946.

⁵ Id., *Miscellanea*, in *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi, Nuove edizioni italiane, Roma 1945, pp. 104-108; successivamente in

di un nuovo protagonista, un'anima gemella che “si rivela non solo un eccezionale conoscitore di pitture ma anche un uomo di elevati sentimenti, un poeta, uno evocatore efficace”, che entra sulla scena di un *one man show* sempre più intrigante.

Nella recensione, dal titolo *Un libro francese sulla pittura moderna*, de Chirico offre alcune citazioni in francese cominciando con il primo capitolo, *Un po' di storia*, nel quale viene immaginato un simposio di artisti contemporanei a “l'anno di grazia 1637”: Poussin, Jordaens, Ribera, Zurbaran, Velasquez, Van Dyke e Rembrandt, radunati idealmente attorno al maestro più anziano Rubens. Paragonando il concorso di tanto talento in un dato periodo storico, l'autore specifica che l'attuale decadenza non è dovuta a una mancanza di talento nei suoi contemporanei, bensì all'abbandono delle regole che hanno costituito “per secoli la base nell'arte del dipingere”. La parola “mestiere” è indicato come il *leit-motiv* del libro. “Belle, giuste e toccanti parole”, commenta de Chirico, il quale aveva già scritto diffusamente sulla decadenza della pittura dovuta alla perdita della tecnica. Un altro passo scelto dal libro e citato nella recensione individua la responsabilità dei nuovi commercianti speculatori di aver provocato un'esplosione di eccentricità nella pittura, i quali, guidati da uno snobismo sciocco hanno causato una “deformazione totale del gusto” nel pubblico. De Chirico conclude l'elogio con una nota di ottimismo, sempre dalla penna di Benito, assegnando alla nuova generazione il ruolo di resuscitare l'arte: “L'Arte del passato forse è morta, ma unicamente a causa della nostra incapacità, e il più bel compito che una nuova generazione di artisti possa intraprendere è resuscitarla in tutto il suo splendore”.

Stampato con caratteri grandi, il libro è composto da trentacinque capitoli brevi, da quelli più piccoli di appena due pagine, a quello più lungo dedicato a *La scuola di Parigi*. Il formato tascabile di agevole lettura fa da sfondo morbido sul quale riverberano chiari echi del pensiero dechirichiano in un linguaggio semplice e coinvolgente. Molteplici sono i contenuti in sintonia con la tensione sottocorrente della *Commedia dell'arte moderna*, volta ad aumentare la consapevolezza sul prezioso bene spirituale che rappresenta l'arte e sull'enorme danno che la perdita di questo bene significa per l'umanità. La portata etica della riflessione di de Chirico è ancora più pronunciata in questo libro che non nella *Commedia*, con alcuni principi portanti posti già nella *Prefazione*, come quello della “ricerca della bellezza morale e fisica”, indicata come scopo sacro dell'uomo, che viene messa a confronto con un'altra forza che muove il mondo: la distruzione della bellezza e la “disgregazione di ogni costruzione armoniosa”. L'autore pone questa battaglia esistenziale sul terreno della pittura: “Potrà sembrare ad alcuni un po' puerile che si parli *rispetto alla pittura* [corsivo nostro, ndr]⁶ di queste due forze, la cui constatazione, vecchia come il mondo, si trova in tutte le religioni”.

«La Gazzetta delle Arti», a III, 1947, p. 3; ora in *Giorgio de Chirico, Scritti I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, p. 404.

⁶ Il titolo del libro – *A propos de peinture* – è citato in forma diretta nella frase originale: “Cela pourra paraître à certains un peu pueril que nous parlions ici, à propos de peinture, de ces deux forces [...]”. In francese, l'utilizzo del termine “*A propos de* [soggetto]” in un titolo è di uso tipicamente teatrale per una recita o commedia di breve durata che tratta un soggetto specifico, rilevando quindi una consonanza forse voluta con il titolo *Commedia dell'arte moderna*.

Una prima, certamente non esauriente, analisi ha rivelato una moltitudine di corrispondenze significative tra il libro di Benito e gli scritti di de Chirico di tutti i periodi e di tutti i generi, dal teorico al critico, dal saggio filosofico ai trattati di tecnica artistica, alla narrazione di *Hebdomeiros* e *Dudron*, perfino agli articoli polemici pubblicati su quotidiani, come vedremo. Correlazioni specifiche sono rinvenute in una trentina di testi della sola *Commedia*, da *Noi metafisici* e *Sull'arte metafisica* del 1919, a una mezza dozzina di testi freschi del 1945, tra cui *Discorso sulla mentalità*, *La realtà profanata*, *L'arte sacra*, *Metafisica della danza* e *Maschere e travestimenti*. Oltre a una similitudine nei soggetti e nei temi trattati, troviamo una chiara coerenza tra i ragionamenti e i pareri espressi nell'opera omnia di de Chirico e quelli che si leggono nel ricchissimo "bigino" a firma di Benito, che spesso porta il discorso ad un livello di sintesi straordinario.

Lo sviluppo teorico in *A propos de peinture*, rende pian piano manifesto il cuore del pensiero dechirichiano, con profonde rivelazioni che né la *Commedia*, né i manoscritti parigini (1911-1915) possono offrirci in una forma così compiuta. Il libro a firma di "Benito" è un trattato maturo della riflessione dell'artista che, messo a confronto con i suoi scritti storici, funge da guida o da mappa del tesoro per arrivare al dunque di un genio che pur avendo scritto sempre in modo chiaro e generoso, attraverso questo libro offre una chiave di lettura insolita per comprendere il suo pensiero sull'arte e sul destino dell'umanità. Le riflessioni nel piccolo volume si stringono attorno al corpo teorico dell'artista con connessioni immediate, sintesi chiare e ragionamenti pienamente compiuti.

Il modo pressoché anonimo con la quale questo libro ribelle fu messo in circolazione nel 1945, non certo come chiamata alle armi, è stato forse pensato come espediente per propagginare le idee contenutevi in un ambito futuro e allargato. Una specie di capsula del tempo ad alto contenuto artistico e filosofico messa in orbita da una mente geniale e impegnata, e che oggi, a distanza di oltre settanta anni, appare sull'orizzonte della nostra attenzione.

Il volume è contestualizzato nell'attualità post-guerra, come altri significativi testi pubblicati nella *Commedia*: "L'Arte ha qualcosa a che fare con la tragedia attuale? La pittura è una materia prima indispensabile, come il carbone, il ferro, il petrolio e lo stagno, per il possesso dei quali i popoli devono battersi e morire? Prima di conoscere il ferro, il carbone, il petrolio e lo stagno, l'uomo ha conosciuto la pittura. L'Arte è la prima manifestazione dello spirito dell'uomo. L'ascia in selce è ancora animale, le pitture nella grotta di Altamira è già uomo". Per de Chirico l'arte è certamente una materia di prima necessità, in quanto segna la prima "conoscenza" dell'uomo ed è indice rivelatore della condizione spirituale dell'umanità. L'arte è paragonata a una lunga catena per la quale: "di volta in volta, un uomo dotato di un dono privilegiato aggiunge un valore nuovo". Il concetto è una sintesi nuova, non presente nella *Commedia*, almeno con questa chiara metafora della catena, in cui non si tratta di progresso attraverso il cambiamento ma dell'acquisizione di valori spirituali in una linea di continuità. L'autore precisa che il pubblico per il quale scrive è formato da "un piccolo numero di sognatori" ancora legati ai valori morali creati da coloro che li ha preceduti e che danno forma a "l'esperienza dello spirito".

Le due linee guida del discorso sono tracciate con rigore nella *Prefazione*, nell'eredità lasciateci dalla lunga e ardua uscita dell'Uomo dalle tenebre: l'etica e l'estetica. "Senza etica, – puntualizza – l'uomo ritorna a essere una bestia. L'estetica, è vero, è ausiliaria all'etica, ma la completa dandole una forma visibile". L'arte è quindi una manifestazione tangibile della condotta dell'essere umano di fronte al bene e al male, ed espressione dello sforzo dello spirito attraverso migliaia di secoli prima della nostra epoca: "dal monolito e dall'idolo grezzo delle civiltà primitive allo splendore delle cattedrali, il cammino percorso dallo spirito creatore dell'uomo è grande. Si tratta di conservarlo e se possibile di continuare questa testimonianza". Nel capitolo *Sullo spirito*, composto da brevi aforismi di straordinaria efficacia comunicativa, si legge: "L'Arte è una necessità d'esteriorizzazione, di materializzazione dello Spirito", e più in là: "Le opere d'arte sono la testimonianza di una civiltà alle generazioni successive". Per enfatizzare lo sforzo evolutivo nel tempo, l'autore Benito, come lo stesso de Chirico in altro testo, risale addirittura al passato biologico dell'uomo: "Gli occhi, l'udito, la parola appaiono nella natura dopo un sforzo progressivo e continuo nei secoli, sforzo il cui meraviglioso e misterioso spettacolo supera ogni immaginazione. Dal protozoico all'uomo, il cammino si inserisce in questa liberazione". In *Zeusi l'esploratore* del 1918, de Chirico aveva scritto: "Gli antichissimi Cretesi stampavano un occhio enorme in mezzo ai profili stecchiti che si rincorrevano attorno i vasi, gli utensili domestici, le pareti delle abitazioni. Anche il feto d'un uomo, d'un pesce, d'un pollo, d'un serpente, allo stadio primo, è tutt'occhio. Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa". L'occhio è l'inizio. L'uomo non rinunciarebbe di certo alle potenzialità dategli dalla vista e dalla parola, qualità che hanno permesso allo spirito di comunicare. Perché allora tralasciare o ignorare "l'esperienza dello spirito", anche essa frutto di un lungo percorso, trasmessaci da coloro che ci hanno preceduto e che ha contribuito a dare forma all'etica?

Un concetto della stessa valenza antropologica si trova in un piccolo saggio inedito di de Chirico databile all'inizio anni Quaranta, pubblicato nel 2006: *Il cervello e la mano (sul disegno)*, nel quale rimarca che il cervello umano ha potuto svilupparsi in modo così considerevole grazie alla conformazione della mano, la cui agilità non è stata concessa ad altri esseri viventi, e che ha permesso all'uomo di concretizzare un'idea in un oggetto tangibile. L'alleanza tra il cervello e la mano: "ha reso possibile il sorgere delle nostre civiltà e la creazione di tante opere tra cui autentici capolavori, quindi la nascita ed esistenza dell'Arte"⁷. La perdita della capacità tecnica e manuale dell'artista moderno, problematica principale avvertita nella *Commedia* e tema portante anche nel libro di Benito, priverebbe l'umanità del mezzo con il quale dare forma ai valori spirituali di cui è portatore. Il *leit-motiv* "mestiere", insieme alle linee guida formate dal concetto di "etica" e di "estetica", concorrono alla definizione del ruolo fondamentale dell'artista, che è quello di "salvaguardare i valori spirituali acquisiti dolorosamente dalle generazioni che ci hanno preceduto, valori che non cambiano; li si perde o li si conserva. Per ciò che concerne 'l'Arte moderna', il nostro timore è che li stia perdendo". Il rischio che porta il "nuovo a tutti i costi" dell'arte moderna e la negazione del passato, caratteristica delle avanguardie all'inizio del secolo, è quello della perdita di valori unici e insostituibili.

Nel capitolo *Ritorno alla natura* leggiamo un'analisi dell'evoluzione ciclica dell'arte che spiega

⁷ G. de Chirico, *Il cervello e la mano (sul disegno)*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 5/6 (2006), p. 530.

come in momenti di “sazietà”, dovuta alla ripetizione degli stessi temi e convenzioni, gli artisti ritornano all’osservazione della natura. L’autore cita Caravaggio che influenzò Ribera, il quale, a sua volta, ispirò tutta la Scuola spagnola fino a Velázquez, maestro del naturalismo moderno, una ricerca che Benito riconosce come autentica: “Ecco il vero ritorno alla natura”, afferma. Secondo lo stesso, chi è venuto dopo l’impressionismo ha operato un’interpretazione eccessiva del ritorno alla natura: “quello che ci porta all’infanzia o all’arte africana, va troppo lontano. Col pretesto di reagire contro una banalità, distrugge tutto ciò che ci ha preceduto. Confonde il ritorno *allo studio della natura* con il ritorno *allo stato di natura*”. L’elegante gioco di parole tra “studio” e “stato” introduce il concetto di educazione in contrapposizione con la condizione natia dell’uomo: “Mentre tutta l’educazione dell’uomo da sempre tende a far scomparire in lui ciò che lo separa dagli altri, il romanticismo ha inventato il culto dell’IO che distrugge il lavoro di secoli. La pretesa superiorità dell’uomo ‘naturale’, cioè di quest’uomo ideale, utopico, che possiederebbe tutte le virtù senza mai aver sentito parlare di alcuna, del sentimento del bene e del male, del bello e del brutto, ma unicamente d’istinto, senza che nessuno lo abbia aiutato ad apprendere, questa superiorità è un’aberrazione del romanticismo”.

Recependo pienamente il pensiero centrale del libro sulla salvaguardia dei valori acquisiti, e cogliendo la dimensione altamente filosofica del contenuto, ci si rende conto che la valutazione negativa dell’autore nei confronti di un’arte d’influenza primitiva non è di carattere estetico, bensì una profonda critica *etica*. Il capitolo dedicato all’arte primitiva, *Magia nera*, con titolo molto dechirichiano in quanto intrigante e ironico allo stesso tempo, inizia con un battito frenetico di sostantivi e aggettivi, come una chiamata alle danze alla quale a nessuno è permesso di esonerarsi. Le solari figure di Pan e Apollo sono state usurpate dalla Luna, dal Serpente e dal Minotauro, mentre il “tam-tam dell’Africa” scuote il mondo intero a rischia di far crollare le cattedrali. Incantesimi e stregoneria; la bellezza è partita, al suo posto il mostruoso... Esclamazioni di apprezzamento abbondano tra gli “snob, curiosi, passanti, stupiti, dimostratori, sempliciotti, balordi, abietti, eccentrici”. Questo elenco di termini dispregiativi presenta un altro dilemma moderno, quella della scomparsa dell’aristocratico conoscitore delle arti e l’affermarsi del ceto borghese come nuovo arbitro e acquirente del mercato dell’arte, un pubblico culturalmente poco preparato. Il tema è corrente nella *Commedia dell’arte moderna* e agisce anche qui a sostegno di quest’opera sociologicamente acuta. L’uso stilistico, peraltro, di un elenco di sostantivi per ampliare i colori e le caratteristiche a sostegno di un discorso è proprio della narrazione di de Chirico. Si trovano vari esempi sia in *Hebdomeros*⁸ che ne *Il Signor Dudron*. Le due pagine, le più feroci di tutto il libro, sono scritte in uno stile che scimmiotta l’esuberanza selvaggia di chi rinuncia alla propria intelligenza per mettersi al “servizio della menzogna”, di chi abbandona la propria dignità a favore di un regresso culturale che rinnega la tradizione.

⁸ Un passo in *Hebdomeros* rapisce l’attenzione del lettore in modo simile, questo volta però, con un’abbondanza di qualità ammirevoli: “Dato l’orientamento sempre più materialista e pragmatico preso dalla nostra civilizzazione, diceva egli ai suoi amici mentre camminava con passo regolare e cadenzato ‘non è paradossale considerare sin d’ora uno stato sociale in cui l’uomo vivente solo per i piaceri dello spirito, non avrà più il diritto di reclamare il suo posto al sole. Lo scrittore, il pensatore, il sognatore, il poeta, il metafisico, l’osservatore, l’indovino, il vaticinatore, lo scrutatore, il deduttore, l’interrogatore di enigmi, il valorizzatore, il veggente, il cacciatore di canti nuovi, il selezionatore di quadri di primis-

Durante i primi anni della Metafisica l'attenzione di de Chirico nei confronti dell'uomo all'alba dei tempi ha dato esito a sensazioni ben diverse dai ferventi spasmi sociali e modaioli in seno al modernismo descritti nel libro di Benito. Così scrive nei manoscritti parigini intorno al 1913: "Una delle sensazioni più strane e più profonde che la preistoria ci abbia lasciato è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi dappertutto, doveva rabbrivire a ogni passo che faceva. Il vento fa stormire il fogliame della quercia: è la voce di un dio che si fa sentire; il vaticinatore rabbrivendo tende l'orecchio, il viso rivolto verso terra", e ancora "[...] ho spesso immaginato gli indovini protesi al lamento dell'onda che rifluisce la sera dalla terra adamitica: li ho immaginati con la testa e il corpo stretti nella loro clamide, in attesa dell'oracolo misterioso e rivelatore". Nell'evocare la condizione dell'uomo originario, de Chirico si immedesima con lo stato di ascolto dello stesso di fronte alla natura e al mondo che lo circonda. Questa attitudine di ricezione esteriore unita allo stato meditativo interiore, dà esito, nel caso del giovane de Chirico, alla realizzazione delle prime due opere metafisiche dipinte a Firenze nel 1910: *L'énigme de l'oracle* e *L'énigme d'un après-midi d'automne*.

Alcuni anni dopo la stesura del passo sopracitato dei manoscritti parigini, all'inizio del 1919, quasi a volere rendere inequivocabile la differenza tra l'artista metafisico, l'artefice arcaico e l'avanguardia post-impressionista, de Chirico puntualizza nel testo *Noi metafisici* che l'arte degli ultimi due è un'arte "d'impressione", mentre la novità assoluta, "di capitale importanza" consiste nel modo *cosciente* di porsi dell'artista metafisico, il quale: "non riceve più impressioni, ma scopre, scopre continuamente nuovi aspetti e nuove spettralità".

Se il discorso di Benito ammonisce del rischio che la società corre con la perdita di valori etici faticosamente acquisiti nei secoli, de Chirico aveva precedentemente spiegato in alcuni testi storici come tali valori furono creati e portati alla luce da chi è venuto prima di noi. Nel 1919, in *Sull'arte metafisica*, scrive: "Un popolo sul principio della sua esistenza ama il mito e la leggenda, il sorprendente, il mostruoso, l'inspiegabile e si rifugia in essi; con l'andare dei tempi, maturandosi in una civilizzazione, sgrossa le immagini primitive, le riduce, le plasma secondo le esigenze del suo spirito chiarito, e scrive la sua storia scaturita dai miti originari". In *Hebdomeros* (1929), in un discorso che vale per l'individuo come per l'umanità stessa, si legge: "Poi, a poco a poco, con l'età e l'esperienza, la disciplina, il sapere ed il mestiere predominano sull'istinto; si piglia un fare da chirurgo di gran classe, si diventa nel tempo stesso fine e potente; vi è una certa lentezza apparente in ciò che si fa, specialmente se si pensa alla foga della gioventù; ma dietro a questa lentezza, a pacchi, a serie, le creazioni si ammucchiano le une sulle altre; formano capitali formidabili, fondi di riserva inauditi". In *Classicismo pittorico* (1920), rivela la comunanza che esiste tra noi e l'uomo arcaico, il cui segno risuona nell'arte attraverso le ere: "Vi sono emozioni primigenie che non si possono smarrire senza correre il grave rischio di uscire da ogni via di classicismo. Così l'emozione del troglodite che traccia sulle pareti della caverna il profilo del bisonte è classica, come classica è l'emozione d'un Douris,

simo ordine, eccetera, eccetera, diventeranno personaggi anacronistici destinati a sparire dalla superficie del globo, proprio come l'ittosauro e il mammut". (Éditions du Carrefour, Parigi 1929; ora in *Scritti/1*, cit., p. 138).

d'un Apelle o d'un Polignoto e più vicino a noi quella d'un Botticelli e d'un Ghirlandaio, d'un Holbein e d'un Dürer". La ricerca della bellezza, fisica e morale, come segnalata nella *Prefazione* di Benito, risuona, invece, in un testo del 1942, *Discorso sul nudo in pittura*, ripubblicato nella *Commedia* nel 1945 a firma di Isabella Far: "Noi ci troviamo davanti all'essere umano perfetto. L'arte in genere è la visione, è l'espressione della perfezione passata o futura, di quella perfezione che noi tutti vogliamo raggiungere e che ci è stata promessa e predicata dai profeti come nostra meta definitiva. L'arte è una fiamma divina; sulla nostra Terra essa è il solo preannuncio concreto e visibile della perfezione".

Sei mesi prima della pubblicazione del libro a firma di "Benito", il penultimo testo della *Commedia* (giugno 1945), *Discorso sulla mentalità*, parla della regressione dell'uomo sprovvisto di valori etici allo stato animale: "Un'umanità sprovvista di dogmi morali si muta presto in un branco di belve. In Europa ed altrove i principi morali sono stati dimenticati da molto tempo. I principi morali furono creati quando l'uomo cessò di essere puramente animale (dico animale e non bestiale, poiché bestiale è sempre rimasto) e se tali principi furono creati nei tempi remoti, ciò è avvenuto perché erano necessari allora, come lo sono ora e come lo saranno sempre". Il concetto dell'arretramento allo stato bruto dell'uomo, di rilevante attualità, passa come testimone già nella *Prefazione* del libro di Benito pubblicato nel dicembre 1945.⁹

A propos de peinture è soprattutto un trattato della storia dei più grandi pittori di tutti i tempi, con richiami all'opera di ben ottantasei artisti, dai primitivi italiani del '300 ai maestri del rinascimento e del barocco, dal neoclassicismo al romanticismo, dal realismo all'impressionismo e alle avanguardie del primo '900. Tre solo sono i scultori citati, Rodin, Bourdelle e Maillol, in un capitolo dedicato a questa forma d'arte, che pur essendo orfana dalla sua madre Architettura, non corre tanto il rischio, dice l'autore, della trasgressione delle regole che affligge la sua sorella Pittura. Accenni a una trentina di poeti, scrittori e letterati tracciano con sentimento e intelligenza dei modelli del pensiero a sostegno dell'espressione umana. Tutti francesi, questi ultimi, salvo lo spagnolo Eugène d'Ors, scrittore catalano amante del classicismo del quale in un piccolo capitolo, *Il gusto del giorno*, si legge: "Per quel che riguarda il gusto della nostra epoca, ecco ciò che Eugène d'Ors, eminente critico d'Arte, scriveva nel 1937: 'Sembra che l'epoca in cui occorreva tanto coraggio per non essere rivoluzionaria sia in procinto di finire'. Essa è stata molto lunga – puntualizza Benito – e per qualche anima altezzosa molto dura da far passare. Ciò perché si è stati disgustati nel vedere il conformismo prendere il travestimento brillante dell'indipendenza [...]. 'Nuovamente, i signori Professori hanno predicato al loro gregge lo studio diretto della natura, di seguire il loro temperamento e di liberare la loro personalità'; ciò avrebbe almeno per essi il vantaggio di risparmiargli il lavoro di correzione. 'Se rammento qui quest'incubo, effetto della cattiva digestione del romanticismo, ecc. ecc'". Benito conclude: "Eugène d'Ors scriveva questo nel 1937. Il suo giudizio non ha

⁹ Come rilevato da Paolo Picozza, benché pubblicato a dicembre, il libro porta a conclusione del testo la specifica "Paris, juin 1945", quindi la sua stesura risulta essere concomitante a quella delle *Memorie* e della *Commedia*. Cfr. "Discorrendo di pittura". *De Chirico o de Chirico? Un appassionante enigma nel Quarantesimo della morte del Pictor Optimus*, in questa rivista.

altro torto se non quello di parlare al passato, fatto un po' prematuro, ma questo non leva nulla alla sua chiaroveggenza”.

Nel libro, tra i numerosi poeti moderni francesi suoi contemporanei menzionati, Valéry, Jacob, Apollinaire, Salmon, Cocteau, Reverdy, Eluard, Aragon e altri ancora, manca vistosamente il nome del capo del surrealismo, André Breton, circostanza assai pungente e significativa a sostegno dell'ipotesi che il volumetto sia stato effettivamente scritto da de Chirico, forse un modo per disconoscere il lavoro di Breton, come lo stesso aveva fatto per l'opera post-1918 dell'artista. Considerando anche che nel libro si parla di surrealismo, sia della sua posizione *vis-à-vis* di altri correnti: “l'Impressionismo ci ha saturato con i suoi paesaggi a coriandolo, il Fauvismo con i suoi estremismi, l'Espressionismo e il Surrealismo con le loro mostruosità (e non parlo del cubismo, morto d'inedia)”, sia con un'analisi della qualità pittorica e del valore significante delle opere: “Il surrealismo, l'ultimo per data dei vari diversivi attraverso i quali i pittori vorrebbero far dimenticare la loro impotenza, tenta di ritrovare questa precisione, questa perdita onestà di esecuzione, ma per quanto i pittori di questa scuola possiedano in generale un'abilità di mestiere che manca spesso agli altri, essa non supera quella dei pompieri. La sola differenza tra queste due tendenze consiste unicamente nel soggetto; il surrealismo sviluppa tematiche freudiane alle quali i nostri intellettuali sono più sensibili, mentre gli altri si accontentano di un'estetica elementare più accessibile al grande pubblico”.

La portata etica è messa sempre in primo piano da chi scrive, in questo caso contrapponendo una ricerca “a base di malignità e di indiscreta osservazione”¹⁰ sull'intima condizione dell'individuo (freudismo), al sogno dell'umanità intera: “Il Surrealismo, ultimo arrivato, ha preteso di fissare i nostri sogni incoerenti quando in realtà è il sogno di un ordine umano che si tratta di cogliere”. Non citando Breton, poeta teorico del movimento, l'autore pone l'attenzione sulla pittura surrealista con la succinta definizione di “pompierismo”, cioè una ricorso artificiosa e retorica, grossolanamente emotiva. Unico artista surrealista menzionato nel libro è Dalí, al quale si può supporre che questa definizione sia particolarmente indirizzata. De Chirico ce l'aveva in modo particolare con Dalí, descrivendolo nelle sue *Memorie* come: “l'antipittore per eccellenza”, le cui opere sono delle “orrende superfici su cui pesta e liscia degli orrendi colori copiosamente verniciati e che solo a guardarli fanno venire le nausee e le coliche saturnine”¹¹. Denuncia il pittore spagnolo di aver prima copiato Picasso, poi di aver scimmiettato i suoi dipinti metafisici di cui non aveva capito nulla, e aggiunge: “Quei quadri non sono stati capiti finora che da due o tre persone in tutto il mondo e ancora non

¹⁰ G. de Chirico, “La ginnastica cerebrale si va riducendo a sempre meno movimenti, poiché il cervello, non dovendo più guidare le mani, s'irrigidisce, si addormenta oppure si sfoga in quelle forme d'intelligenza sterile e negativa, a base di malignità e di indiscreta osservazione, che tanto hanno contribuito al successo mondiale del freudismo e dei suoi surrogati.” in *Considerazioni sulla pittura moderna*, 1942, in «Stile», Milano gennaio 1942, pp. 1-6; ripubblicato a firma di “Isabella Far” in *Commedia...*, cit., p. 162.

¹¹ Id., *Memorie della mia vita*, Astrolabia, Roma 1945; II edizione Rizzoli, Milano 1962; Bompiani 1998, p. 156. Si legge un de Chirico molto più *tranchant* nel manoscritto delle *Memorie* in cui descrive Dalí come “un uomo dalla testa di gallina”, precisamente: “Cominciarono a batter la grancassa attorno ai quadri di quel malinconico figuro che si chiama Salvator Dalí, il quale dopo aver scimmiettato Picasso si era messo a scimmiettare certi elementi dei miei quadri metafisici sui quali quadri non aveva capito nulla, né certo potrebbe capirci nulla un uomo dal cervello di gallina come lui”. Interessante anche notare la differenza tra il manoscritto: “si era messo a scimmiettare certi elementi dei miei quadri metafisici” [sottolineatura nostra, *ndr*], e il passo nelle *Memorie* che risulta più generico: “si era messo a scimmiettare i miei quadri metafisici”. Il passo fu tagliato e non appare nell'edizione pubblicata. G. de Chirico, manoscritto delle *Memorie della mia vita*, Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

lo potrei giurare”¹².

Un passo nel libro di Benito ci riporta a metà degli anni Trenta: “Salvador Dalí, da parte sua, dopo aver trascinato con il suo ‘surrealismo’ gran parte della pittura europea, è in procinto di ripetere le imprese dei conquistadores colonizzando l’America”.

Qui occorre fare una breve parentesi per chiedersi se l’autore del libro fosse effettivamente l’artista E. G. Benito, di nazionalità spagnola, quest’ultimo avrebbe utilizzato il termine “conquistadores” in riferimento alla diffusione dell’opera di Dalí in America? La chiamerebbe “una nuova forma di febbre spagnola” che minaccia il mondo? Parlerebbe del “grande talento dello *spagnolo*” [corsivo nostro, *ndr*] riferendosi al suo compatriota Picasso? Mentre l’espressione di stima nei confronti del pittore di Malaga da parte di Benito sarebbe ben comprensibile, considerando anche il proprio periodo cubista, cosa potrebbe essere all’origine del disprezzo così categorico manifestato nei confronti del suo connazionale Dalí nel 1945? Dalla parte di de Chirico, invece, tale giudizio non sorprende.

Mostre personali di de Chirico e Dalí rischiavano di sovrapporsi a New York nel 1934.¹³ La prima mostra di Dalí è stata infatti tenuta presso la Julien Levy Gallery di New York nel tardo autunno del 1934.¹⁴ De Chirico, in procinto di esporre anche lui da Levy, sposta le date della propria mostra per non farla coincidere con quella di Dalí e avvisa il gallerista del comportamento ostile nei suoi confronti da parte dei surrealisti: “Tra i nemici più agguerriti e tra coloro che utilizzano contro di me i mezzi più perfidi e i più disonesti, ci sono i Surrealisti. Ora giustamente io so che il pittore che essi appoggiano di più in questo momento, Salvador Dalí, deve fare una mostra presso di voi e che è appunto partito per l’America. So che la moglie, che prima è stata la moglie di Eluard, lo accompagna. Lo so da molto e, ve lo dico ora, è questa una delle ragioni principali per cui vi domando di rinviare la mia mostra all’anno prossimo”¹⁵.

La programmazione della mostra di de Chirico slitterà di due anni e sarà tenuta dal 28 ottobre al 17 novembre 1936. Il soggiorno di de Chirico a New York dalla fine dell’estate 1936 a gennaio del 1938 è stato proficuo con due mostre personali alla galleria di Levy, l’acquisizione di opere sue da parte di collezionisti e musei, e altre collaborazioni, tra cui un progetto per l’illustrazione delle copertine per «Vogue» e uno di design per «Harper’s Bazar».¹⁶ È in quest’ambito che le strade di de Chirico e Eduardo Garcia Benito avrebbero potuto incontrarsi, anche se, senza prove documentali o nuove notizie biografiche è impossibile stabilirlo. Infatti, oltre a vari soggiorni a Parigi, entrambi potevano in quel momento essere a New York, dove dal 1923 Benito si era stabili-

¹² *Ibidem*, p. 156.

¹³ All’epoca quattro mostre personali di de Chirico sono già state tenute a New York: *Paintings by Giorgio de Chirico* 23 gennaio-19 febbraio, 1928 e *Recent Paintings by Giorgio de Chirico* 31 dicembre, 1928-26 gennaio, 1929, Valentine Gallery, New York; *Paintings by de Chirico* 20 maggio-5 giugno, 1930, Balzac Galleries, New York; *Paintings by de Chirico* 15 ottobre-15 novembre, 1930 Demotte Gallery, New York.

¹⁴ *Dalí*, 21 novembre-10 dicembre 1934, Julien Levy Gallery, New York.

¹⁵ G. de Chirico, lettera a J. Levy, 10 novembre 1934, in K. Robinson, *Giorgio de Chirico – Julien Levy. Artista e gallerista: esperienza condivisa*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8 (2008), p. 303.

¹⁶ Cfr. A. Finholt, *Art in Vogue: De Chirico, Fashion, and Surrealism*, in *De Chirico and America*, catalogo della mostra, a cura di E. Braun, The Bertha and Karl Art Gallery di Hunter College of the City University of New York, 10 settembre-26 ottobre 1996. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, Umberto Allemandi & C., Torino 1996, pp. 85-95.

to in modo pressoché permanente. In connessione alla collaborazione con «Vogue», de Chirico avrà senz'altro avuto la possibilità di conoscere da più vicino la sua arte se non l'artista stesso. In ogni modo, è più che certo che non avrebbe potuto ignorare l'esistenza dell'artista spagnolo.¹⁷

De Chirico, sempre attratto dall'eleganza e dalla qualità lineare della forma, avrebbe sicuramente apprezzato l'opera grafica di Eduardo Garcia Benito. Artista di grande talento, Benito si esprime in vari stili prima di affermarsi come maestro dell'art-déco nell'ambiente dell'illustrazione per «Vogue» e «Vanity Fair», due delle più influenti riviste di moda dell'editore Condé Nast con la quale collaborò dal 1920 fino agli anni Quaranta. L'uso raffinato della linea nelle sue famose copertine, con richiami all'arte greca e al manierismo rinascimentale italiano nelle forme femminili e nella stilizzazione degli elementi naturali, era sicuramente consone con quella "classicità" della quale de Chirico traccia una continuazione storica essenziale all'arte. L'affascinante esegesi di Teresa Ortega-Coca¹⁸ dell'opera di Benito da delle chiavi di lettura interessanti sull'art-déco, un'estetica la cui liberazione dall'eccesso di ornamento, che ha pesato anche sull'architettura, si afferma proprio nei disegni di Benito per «Vogue» nella "perfezione della linea, il trionfo della linea retta, l'equilibrio delle proporzioni, l'armonia dell'insieme"¹⁹. Interessante e pertinente anche il commento della studiosa riguardo alla funzione dell'art-déco come mezzo di transizione tra la negazione delle avanguardie nei confronti della storia e il riallacciamento con la tradizione. Dovendo de Chirico scegliere un artista al quale associare il suo pensiero, forse la scelta di Benito non è stata a caso. Così scrive la Ortega-Coca: "A nostro avviso, c'è una corrente che non entra mai in relazione con l'art-déco e questa è il surrealismo. Crediamo che ciò abbia a che fare con dei ragionamenti complessi. Ma fondamentalmente, è che il surrealismo costituisce un attacco alla logica occidentale; la sua psicoanalisi visuale implica una seria crisi di coscienza"²⁰. Altro aspetto rilevato dall'autrice in cui si può trovare una similitudine con de Chirico, è il disprezzo totale che Eduardo Garcia Benito aveva per ogni forma di ordine cronologico riguardo al proprio lavoro e odiava che fosse "datato, misurato, catalogato"²¹.

Il libro *A propos de peinture* presenta riflessioni su una tale molteplicità di aspetti intorno al mondo dell'arte e dello sviluppo di nuove consuetudini nei rapporti tra artisti, mercanti, critici e intellettuali, da non poter essere trattato nella sua complessità nel presente testo. La ricchezza del contenuto e delle intricate meditazioni meritano uno studio estensivo da parte di accademici provenienti da diversi campi: della storia dell'arte, della filosofia, della tecnica artistica e anche in

¹⁷ Nel capitolo *Arte e industria*, parlando della grafica pubblicitaria come moderna forma d'arte, l'uso da parte dell'autore di un plurale improprio accenna con sottile ironia alla conoscenza o addirittura una "fratellanza" con Eduardo Benito Garcia: "Per tornare all'America, sono già parecchi anni che l'industria di questo paese si è resa conto dell'importanza di una pubblicità di qualità [...]. Lungi da noi quindi l'idea di disprezzare questa forma d'arte poiché l'abbiamo praticata e ci consente di avere il tempo di scrivere le nostre riflessioni sulla pittura [...] [corsivo nostro, ndr]."

¹⁸ T. Ortega-Coca, *Eduardo García Benito y el art-déco*, catalogo della mostra antologica tenuta al Museo de la Pasion e Palacio Pimentel, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 1999.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, p. 75.

²¹ *Ibidem*, p. 36.

ambito sociologico. È attorno a quest'ultimo che l'attenzione di de Chirico sembra centrarsi particolarmente nel 1945, identificando anche qui l'aspetto umano in ogni cosa.

Sono solo due i galleristi nominati in *A propos de peinture*, Ambroise Vollard e Paul Guillaume, entrambi accusati di aver inventato dal nulla il mestiere del mercante d'arte, una nuova figura divenuta indispensabile agli artisti stranieri giunti speranzosi nella capitale, città Mecca dei pittori e unico posto dove farsi conoscere e fare strada: "Italiani, spagnoli, olandesi, ucraini, polacchi, russi, rumeni, finlandesi, norvegesi, svizzeri, serbi, bulgari, americani del nord e del sud, belgi, inglesi, tedeschi e qualche francese hanno formato ciò che è stato concordato di chiamare 'La Scuola di Parigi'". Per raggiungere il successo era necessario passare per i commercianti, i quali con grande potere d'influenza facevano e disfacevano la reputazione degli artisti: "Ha del talento chi voglio io", pare che Guillaume fosse solito dire.

L'unico capitolo dedicato a una persona in particolare nel libro è riservato a Vollard, la cui storia è raccontata in modo pressoché identico in un articolo che de Chirico pubblica alcuni anni più tardi su «Il Messaggero», di Roma, il 14 maggio 1951, dal titolo *Ricordi di Parigi*. Un confronto tra brevi passi tratti dai due testi dimostra la medesima paternità dell'autore:

Ambroise Vollard (*A propos de peinture*, 1945):

Ambroise Vollard, mercante di quadri, è forse l'uomo che ha avuto più influenza sull'arte della nostra epoca.

Vollard è stato un personaggio balzachiano, e occorrerebbe Balzac per descriverlo.

Noi vorremmo semplicemente provare a far comprendere il ruolo che ha giocato nella pittura "moderna".

Vollard è arrivato a Parigi nel momento in cui si cominciava a "scoprire" gli impressionisti.

Racconta lui stesso che non essendo molto sicuro di ciò che avrebbe fatto, un giorno passando davanti a un negozio di quadri fu colpito dalla stranezza di una pittura esposta in vetrina e gli venne l'idea di domandarne il prezzo.

Vollard, che veniva da Guadalupe e non aveva mai visto altre opere d'arte se non le cromolitografie delle scatole di sigari, fu molto colpito dall'enormità del prezzo. Gli avevano sempre detto che i pittori vivevano nell'indigenza. Questo contrasto gli diede da riflettere e decise della sua carriera. Si disse che non poteva che essere un buon affare quello di comprare i dipinti dai pittori e rivederli in un negozio.

Ed ecco come Ambroise Vollard divenne mercante d'arte. [...]

Nel suo candore creolo pensava che l'Impressionismo fosse un gioco d'invenzione, un indovinello, e che ogni pittore dovesse trovare il suo inventando ogni mattina una nuova forma di pittura. E si mise a cercare e a incoraggiare gli "inventori" di pittura.

Ricordi di Parigi («Il Messaggero», Roma, 14 maggio 1951)

Vollard è forse stato l'uomo che più di ogni altro ha influenzato sin dall'inizio la pittura modernista, quindi che più d'ogni altro ha contribuito alla decadenza della pittura. [...]

Uno dei personaggi più strani che conobbi nella capitale francese durante gli anni che vi soggiornai, è stato Ambrosie Vollard.

Egli giunse a Parigi quando si cominciava a “scoprire” gl'impressionisti. Lui stesso racconta che, non sapendo con precisione cosa doveva fare nella vita, un giorno che passava davanti alla bottega di un mercante di quadri, fu incuriosito dall'aspetto bizzarro di un quadro che stava esposto in vetrina e ne chiese il prezzo. Vollard veniva dalla natia Guadalupa ed in fatto di opere d'arte non conosceva altro che le cromolitografie delle scatole dei sigari; egli fu stupito dall'enormità del prezzo che gli chiese il mercante. Aveva udito dire sino allora che i pittori, come i poeti, vivevano nella miseria. Questo contrasto suscitò in lui un'idea e decise di diventare mercante di pittura.

Pensò che doveva essere un buon affare comprare quadri ai pittori e poi venderli in una bottega.

Ambroise Vollard aveva una intelligenza o, piuttosto, una furberia speciale, ma anche un'ingenuità da creolo; e questa ingenuità gli fece credere che l'Impressionismo fosse una specie di indovinello e che ogni pittore avrebbe dovuto “trovare” il suo “indovinello”, ed ogni mattina inventare una nuova forma di pittura. Si mise in giro per scoprire ed incoraggiare gli “inventori” di pittura. Il risultato di questo modo di pensare e di agire lo possiamo oggi vedere nello stato attuale dell'arte.

È fin troppo superficiale osservare la data di pubblicazione dei due testi per concludere che de Chirico nel 1951 ha semplicemente copiato Eduardo Garcia Benito che avrebbe pubblicato il testo sei anni prima. Riprendere la storia di Vollard, con il dettaglio pittoresco delle cromolitografie delle scatole dei sigari, elemento ironico al quale non rinuncia, è stato un modo per offrire uno sviluppo maggiore al discorso, come vedremo. Infatti, dopo aver accusato i nuovi commercianti di aver sovvertito il gusto del pubblico attraverso la commercializzazione dell'arte impressionista, accusa Vollard di aver orchestrato il trionfo dell'idea di bruttezza in pittura nella sua promozione dell'opera di Cézanne. Dal 1945 agli anni Settanta de Chirico ha scritto centinaia di articoli per quotidiani e riviste con un atteggiamento di forte polemica nei confronti dell'arte moderna, gli intellettuali e i critici d'arte, legando in una decina di questi testi il nome di Cézanne a Vollard, un personaggio, quest'ultimo, che lui stesso racconta in brillante stile balzachiano, proprio come suggerito da “Benito” nel 1945 – *occorrerebbe Balzac per descriverlo* –, dipingendolo con tutte le sfumature psicologiche, fattezze fisiche e pose sociali in un articolo dal titolo *Uomini e fenomeni dell'arte moderna*.²² Il collegamento tra il libro di Benito e questo *divertissement* è un'ulteriore prova

²² G. de Chirico, *Uomini e fenomeni dell'arte moderna*, data e testata non ancora identificate. La fotocopia dell'articolo è conservata nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma. L'articolo è pubblicato dopo l'Appendice del presente articolo.

di come la scoperta del libro sia paragonabile al ritrovamento di una carta topografica per navigare nell'opera letteraria di de Chirico, la cui versatilità di stili è davvero straordinaria.

Il cardine attorno al quale gravita l'intenzione comunicativa dell'autore è facilmente identificabile nel testo *Considerazioni sulla pittura moderna* del 1942, con una quindicina di tesi fondanti riscontrabili in *A propos de peintures*. Nella frase di apertura di *Considerazioni* si legge: "In tutte le epoche si può osservare una preferenza per una determinata qualità, una determinata capacità umana". De Chirico identifica "l'intelligenza" come qualità del '900, che rappresenta "un dono del cielo e che in nessun modo si può acquistare, [e che] per sostituirla si è inventato l'intellettualismo". Secondo de Chirico, l'assenza di grandi artisti intorno a metà dell'800 ha suscitato nell'uomo il bisogno di creare "l'intellettualismo", un'ideale che si manifesta soprattutto nel fenomeno dell'arte moderna. Questo evento, insieme a "la perdita progressiva, e ormai da un pezzo completa, dei segreti della tecnica pittorica", sarebbero le due cause fondamentali della decadenza dell'arte. La prima di queste cause, sia in *Considerazioni* che in Benito, ruota intorno ad alcune nuove condizioni tra cui: il concetto del "genio incompreso", la funzione della critica dell'arte non più svolta dai letterati, la nuova categoria di commercianti, il ceto borghese poco esperto come collezionista d'arte, lo snobismo e il gusto per la novità e l'originalità a tutti i costi. La seconda causa è individuata nella mancanza di maestria tecnica dalla metà dell'800 ed è un argomento esaminato nella seconda parte di *A propos de peintures* in modo particolarmente approfondito. Segnalata come problematica importante in *Considerazioni sulla pittura moderna*, la questione della tecnica pittorica è trattata in Benito con delle specifiche sui materiali e i supporti, sulla qualità dell'impasto e la stesura dei colori, con indicazioni che rinviano al *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928 e per un certo verso anche al *Discorso sulla materia pittorica* (1942). In uno degli ultimi capitoli, Benito parla della tecnica usata dagli italiani antichi fino al XVIII secolo che consiste nella preparazione di un fondo sul quale far "giocare gli spessori e le trasparenze":

"[...] in realtà il metodo ideale sarebbe trovare una pasta molto morbida da far scorrere liberamente sotto il pennello; abbastanza consistente da permettere gli strati; che non secchi troppo velocemente per consentire un'esecuzione leggera e tuttavia abbastanza rapida per poter venire il colore in ventiquattrore; non troppo assorbente affinché non 'beva' le venature, non troppo grassa affinché non le 'respinga'." (Benito 1945)

La tecnica descritta rinvia con folgorante similitudine a quella tratteggiata alcuni anni prima nel *Discorso sulla materia pittorica* del 1942:

"Il lavoro della pittura consiste appunto nella creazione di un tessuto che si tesse e si fa col gioco del pennello che serve ad applicare la materia sopra una superficie, in strati sovrapposti. [...] La grande caratteristica di una bella materia, di quella materia che era sicuramente la materia dei maestri antichi, consiste nel fatto che le pennellate si aggrappano perfettamente ad una superficie ancora completamente fresca, vi si aggrappano, dico, e vi rimangono ferme e fluide, senza togliere

il colore ancora molle che sta sotto”. (de Chirico 1942)²³

Uno strato di stesura ancora più “fresco” si trova nelle *Memorie*, pubblicate sei mesi prima del libro di Benito, che con una metafora significativa ci offre maggior trasparenza sulla ricerca tecnica e teorica di de Chirico: “[...] la pittura è un tessuto, è un intreccio, è una sapiente sovrapposizione di tinte che si potrebbe paragonare a quegli antichi tappeti orientali, tanto belli e tanto pregiati che non erano fatti a macchina ma pazientemente tessuti da abili artigiani”²⁴. Il confronto tra la grande pittura antica e la pittura moderna, sia per de Chirico che per l'autore “Benito”, risiede nella qualità. Quest'ultimo stende una successiva pennellata alla composizione che risulta essere non solo pittorica ma anche letteraria: “C'è, tra la pittura classica e quella attuale, una differenza di qualità comparabile a quella di un tappeto persiano dei bei tempi e una stuovia del bazar”.

Altre immagini concorrono ad illustrare il materiale metaforico di de Chirico, come quella della pietra preziosa messa a confronto di un sasso, oppure un ciottolo, se lo si chiede al suo alter ego *Il Signor Dudron*.²⁵ In un testo dedicato a Romano Gazzera, un pittore suo contemporaneo che ammira, egli scrive: “La bella materia è per lui come una pietra preziosa, di cui il valore e la rarità non hanno limiti; quella materia forte, trasparente e bella, ch'egli instancabilmente cerca e trova e perfeziona senza posa, per poter dare alla sua pittura l'aspetto robusto e libero che si vede nei quadri dei maestri antichi”.

Per realizzare una pittura di qualità, molte sono le indicazioni tecniche nel libro di Benito sui materiali e il loro utilizzo, sulla disponibilità dei colori macinati ad olio in commercio, la preparazione della tela a biacca di piombo mischiato con l'olio di lino, l'utilizzo dei seccativi d'Harlem e di Vibert in tubetto. Vere formule per il pittore.

Con un umorismo sottile e sofisticato, fornisce anche due “ricette” usate nella pittura moderna, nei capitoli *Ricette e Altra ricetta*. Nella prima, la formula è quella di prendere un uomo con una buona vista, di svegliarlo in piena notte e di domandargli se vede la luce. Se risponde di no, gli si presenta due o tre testimoni che sostengono che la luce c'è: “L'uomo esiterà, perderà fiducia; il dubbio dell'evidenza è stato creato nel suo spirito: egli si domanderà se è diventato cieco”. L'altra ricetta prevede di prendere un uomo sano di mente e di farlo vivere con dei folli: “Dopo un certo periodo di tempo la ragione di quest'uomo avrà perduto il suo equilibrio. La nostra ragione non è nient'altro che la facoltà di accordare i nostri atti alla vita reale. La follia non tiene conto della realtà”. Il risultato delle due ricette? Quello di distruggere l'intelligenza e di rendere fragile la ragione: “la nostra epoca è inebetita dal contagio dell'assurdo”.

²³ Id., *Discorso sulla materia pittorica*, a firma di “Isabella Far” in *Commedia*, cit., p. 464. Se risaliamo al *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, del 1928, leggiamo: “L'ideale sarebbe di avere una tela assorbente sì, ma sulla cui superficie il pennello scivolasse come sulla porcellana o sulla tela incerata; una tela ove i colori possano prosciugarsi conservando almeno fino a un certo punto e sin dalle prime pennellate la loro freschezza”. Scheiwiller, Milano 1928; ora in *Scritti/1*, cit., p. 6.

²⁴ Id., *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945; II° edizione, Rizzoli 1962, appendice dedicato alla *Tecnica della pittura*, p. 280.

²⁵ *Ibidem*, “Naturalmente il corpo con cui è fatta la pittura d'oggi è una materia, dal punto di vista fisico, dato che sulla terra ogni corpo concreto e palpabile è in sé una materia, ma la materia con cui sono dipinti i quadri moderni differisce dalla vera materia pittorica come un sasso differisce da una pietra preziosa”. (*Discorso sulla materia pittorica*, in *Commedia*, cit., p. 457). “Non si insisterà mai abbastanza sulla questione della qualità della materia. Per rendere al lettore più evidente la differenza che passa tra una buona ed una cattiva pittura, dirò che la differenza che c'è tra la materia di una bella pittura antica e la materia di un quadro moderno è uguale alla differenza tra una pietra preziosa ed un ciottolo”. (*Il Signor Dudron*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 101).

Il tema dell'autore, della paternità e della firma di un'opera d'arte o di scrittura è centrale alla riflessione intorno alla scoperta di questo libro. Va notato, peraltro, che il nome di Giorgio de Chirico non viene mai citato nel libro di Benito e che il termine "metafisico" viene usato soltanto una volta: "Una pittura, al di là e oltre le cose metafisiche che i letterati hanno voluto che sia, deve anche e soprattutto essere un oggetto prezioso".

Il tema della paternità dell'opera d'arte è trattato in senso più largo nel capitolo: *La firma e la proprietà*. Il capitolo inizia con una citazione di André Chamson, saggista e storico, Accademico di Francia, che dice: "[...] nel nostro mestiere non c'è concorrenza se non per i mediocri e gli impotenti. Ogni animo nobile vede nelle possibilità dell'altro una parte del suo stesso destino". Le parole sono del tutto in sintonia con la tesi dell'acquisizione di valori spirituali comuni ed essenziali all'umanità portati alla luce in forma concreta nelle opere di artisti dotati. Il talento è un dono di Dio, e de Chirico a tal proposito scrive: "Un grande artista è l'eletto per mezzo del quale il Talento Universale e Divino si esprime in una forma ideale ma comprensibile per gli uomini. Ed è dal Talento Divino, che si potrebbe anche chiamare Cosmico, che giunge l'ispirazione all'artista"²⁶. L'arte quindi non solo serve a evidenziare dei valori spirituali all'umanità come collettività, ma essa stessa è originaria di qualcosa di molto più grande dell'individuo.

Il concetto di individualismo nell'arte fa triade con la firma e la proprietà in un meccanismo chiuso. Benito specifica: "La firma non è che un segno della nostra vanità. L'uomo non diventa grande se non quando dimentica se stesso". Nella sua estensiva riflessione teorica culminata nella *Commedia dell'arte moderna*, de Chirico non tratta esplicitamente la questione della firma, se non in una forma che combacia con l'idea dell'opera di genio e della qualità che trascende gli artisti individuali e le epoche. In un piccolo "canto" dedicato ai *Disegni di letterati*, scrive: "Io malinconicamente andai con la memoria ai disegni di Musset (c'è un ritratto di George Sand che potrebbe essere firmato Delacroix), [...]"²⁷. Oppure, parlando dello scultore Vincenzo Gemito: "[...] scultore, come ce ne sono stati pochi anche nei secoli aurei della scultura, poeta, narratore, filosofo, moralista, disegnatore, pittore e artigiano nel senso più alto della parola", si sofferma sulla qualità di una sua tempera rappresentante il Cristo morto: "una pittura calda e appassionata, tirata giù con una bravura degna dei migliori maestri veneziani, con certe fronde e certe frasche abbozzate nel fondo che avrebbero potuto essere firmate Paolo Veronese e poi anche una straordinaria Testa di Cristo che, come la terracotta dell'Alessandro, fa pensare essere stato quello il vero volto del Redentore"²⁸. Questi due esempi sono oltremodo interessanti anche perché trattasi di un poeta che disegna e di un scultore che dipinge, quindi espressioni di talenti che non solo superano una specifica conoscenza o tecnica, ma che grazie all'eccezionale qualità giungono allo stato di maestria che trascende la firma. Conferita dalla mano dell'artista, l'opera di genio è accolta nel reame dello spirito, a beneficio di tutti.

"La firma è la garanzia per gli ignoranti", scrive Benito, cioè, per un pubblico non in grado di riconoscere la qualità di un'opera d'arte e che ripone la propria fiducia esclusivamente nello status

²⁶ G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, cit., p. 450.

²⁷ Id., *Miscellanea, Disegni di letterati*, cit., p. 404.

²⁸ Id., *Vincenzo Gemito*, in *Il Corriere Padano*, 9 dicembre 1941; ripubblicato in, *Commedia...*, cit., pp. 109-111; ora in *Scritti/1*, cit., p. 407.

acquisito di artisti sostenuti dai critici e promossi dai mercanti. Pone la domanda se la critica, interessata principalmente al culto della personalità²⁹, sarebbe in grado di riconoscere il lavoro di artisti presentati senza l'apposita firma. La domanda è estremamente pertinente al libro qui esaminato che, pubblicato sotto un pseudonimo nel 1945, sembra aver lanciato una simile sfida agli intellettuali dell'epoca. Il libro appare in un paese all'estero in un'edizione economica di una casa editrice popolare di larga diffusione, cioè lontano dai riflettori del mondo dell'arte. Non porta il nome di Giorgio de Chirico, forse a prova dell'impossibilità del pubblico di riconoscere l'autore di un'opera, in questo caso di scrittura. In una straordinaria operazione tautologica, un libro nel quale viene denunciata la speculazione fatta sulla "firma" degli artisti in seno all'ambito della critica e del mercato dell'arte, questo stesso libro rinuncia al nome del proprio autore, il quale firmandolo avrebbe attirato attenzione grazie alla sua fama internazionale. Forse allora la scelta di una pubblicazione "tecnica" con una distribuzione larga e in piena vista, ma sotto al radar degli snob e degli intellettuali con la sua semplice ed elegante copertina con caratteri in verde e nero su bianco. Come de Chirico osserva nella recensione del dicembre 1946: "è un libro, che, come ogni cosa giusta, vera e profonda, lavora di sotto e apre la sua strada".

Un'esca è stata comunque gettata nell'utilizzo del nome di un artista realmente esistente, E. G. Benito "un pittore, (lo dice lui stesso)", scrive de Chirico sempre nella recensione del libro nel 1946, "un pittore sicuramente intelligente e onesto".³⁰

Chi a Parigi avrebbe potuto riconoscere de Chirico come autore dei contenuti del libro? La sua prima opera letteraria, fino a *Hebdomeros* del 1929, era ben conosciuta all'epoca, soprattutto in ambito surrealista. Gli stessi avevano letto i saggi pubblicati su «Valori Plastici» nei primi anni Venti, momento massimo del loro interesse per de Chirico e non bisogna dimenticare che i manoscritti parigini degli anni 1911-1915 erano stati acquisiti da Eluard e da Paulhan. Nella presente analisi, più della metà delle corrispondenze rinvenuti tra il libro di Benito e gli scritti pubblicati nella *Commedia* risalgono a questi anni, quindi materiale di conoscenza e di confronto era disponibile all'epoca. Nella sua presentazione alla seconda parte della *Commedia dell'arte moderna* (firmata "Isabella Far"), de Chirico afferma: "uno scritto può contenere delle idee, una costruzione, uno stile e soprattutto un sistema di ragionamento assolutamente opposti a quelli della persona che ha firmato detto scritto, e nessuno se ne accorge". In un'azione di sapore dadaista ma dal contenuto strettamente dechirichiano, l'artista pubblica un libro di alto contenuto filosofico, spirituale e tecnico nella capitale della pittura moderna nel 1945 con il quale sovverte il meccanismo della firma

²⁹ "Ai nostri giorni ciò che preoccupa la critica è il pallino della personalità. Averla o non averla, 'that is the question'." L'espressione retorica in inglese, di cui non sfugge l'origine shakespeariana, è utilizzata da de Chirico nel 1947 in un articolo intitolato *De Chirico a spada tratta* pubblicato nella «La Fiera Letteraria», Roma, 30 gennaio 1947 (a proposito di un libro di L. Venturi), e in un altro articolo, *Uomini e fenomeni dell'arte moderna* (data e testata non identificate). Nel primo scrive: "Quale sarà lo scopo di questo volume?... Persuadere forse la gente che per quanto riguarda la pittura non c'è differenza tra oggi e ieri e che Matisse, o un Braque, valgono un Courbet, un Ingres o un Delacroix?... Ma riuscirà quel volume a persuadere? *That is the question*"; nel secondo: "Il sistema è subdolo ma lo scopo è chiaro: persuadere chi è abbastanza stupido per crederlo, che un quadro di Raffaello vale un quadro di Cézanne, che una pittura di Tiziano vale una pittura di Chagall, e così via. Ma si riuscirà a persuadere molte persone con tali sistemi? *'That is the question'*". (Il secondo articolo è pubblicato per intero dopo l'Appendice del presente articolo).

³⁰ G. de Chirico, *Un libro francese sulla pittura moderna*, cit.

da “garanzia per gli ignoranti” a *garanzia per l’arte del futuro*.

Ci sono voluti settant’anni per portare questo libro alla luce, rivelando la vera identità dell’autore e con ciò incrementando notevolmente il *corpus* letterario di de Chirico e la sua riflessione sull’arte. Una bomba a orologeria che, grazie all’intuito di Paolo Picozza, ci offre un vero sfoggio di scintille di saggezza. Molte sono le cose da approfondire, connessioni da fare e valutazioni da intraprendere, non solo sui meccanismi di tale pubblicazione ma anche riguardo ai contenuti che ripercorrono la storia dell’unità esercitata nelle arti in Occidente e la disgregazione di quella concordia. Un’area di approfondimento essenziale risiede sicuramente nel rapporto di de Chirico con l’opera di Picasso, ma anche il suo rapporto con Apollinaire, che emerge in modo molto sottile e rimane forse una delle sorprese più intriganti del libro.

In conclusione, la scelta del nome “Benito” per la firma di un libro dedicato alla salvaguardia dei valori spirituali dell’arte e della tecnica della pittura rimane un enigma irrisolto.³¹

Nel testo *Il cervello e la mente (sul disegno)*, de Chirico scrive: “In quanto poi alla parola ‘tecnica’ tanto disprezzata oggi dai modernisti è bene ricordarsi della sua etimologia, infatti tecnica viene dal greco *Tekne* e *Tekne* in greco vuol dire Arte”³². Per quello che riguarda l’etimologia del nome “Benito”, questa variante in spagnolo deriva dal latino *Benedictus*, cioè “benedetto”. Nel caso del libro *A propos de peinture*, potremmo attribuire un significato di qualcosa che risulta essere particolarmente e semplicemente *ben detto*.

Lungo la catena dei grandi maestri di tutti i tempi, un pensiero di Eugène Delacroix aggiunge profondità alla qualità particolare che unisce i grandi artisti del passato, presente e futuro nella loro impresa: “Quello che fa l’uomo di genio, o piuttosto, quello che loro fanno, non sono affatto le idee nuove. È l’idea che li possiede che quello che è stato detto non è ancora stato detto abbastanza”³³.

³¹ Si rimanda all’Appendice del presente articolo per un approfondimento relativo ad un appunto manoscritto di de Chirico che parla del libro di Benito e del giornale francese «COMBAT».

³² G. de Chirico, *Il cervello e la mano (sul disegno)*, cit., p. 531.

³³ E. Delacroix, *Journal*, 11-15 mai 1824, “*Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu’ils font, ce ne sont point les idées neuves. C’est l’idée qui les possède que ce qui a été dit ne l’a pas encore été assez*”, in Eugène Delacroix *Écrivain, témoin de son temps, Écrits choisis*, Flammarion, Parigi 2014, pp. 55-56.

APPENDICE: UN APPUNTO MANOSCRITTO DI DE CHIRICO

Nell'estate del 1946, de Chirico denunciò l'esposizione di venti quadri falsi nella mostra personale *G. de Chirico* tenuta nel mese di giugno alla Galerie Allard di Parigi, nella quale su un totale di ventotto opere vennero esposti venti falsi dipinti "metafisici" del pittore surrealista Oscar Dominguez. L'entità mercantile della problematica surrealista emerge con folgorante evidenza con la mostra alla Galerie Allard e si aggiunge all'efferata attività di discredito nei confronti di de Chirico portata avanti dalla metà degli anni Venti da parte dei surrealisti.

Tra i numerosi articoli che de Chirico fece pubblicare in Italia sulla mostra Allard vi fu anche una dichiarazione inviata al quotidiano francese «Combat». L'articolo, dal titolo *Chirico nous câble de Rome: "On expose des faux Chirico"*, fu pubblicato il 27 luglio 1946 con un postscriptum di Jean Neuvecelle, corrispondente del giornale a Roma. Un piccolo foglietto manoscritto che sembra riferirsi a questo episodio cela anche un indizio sulla questione di *A propos de peinture*: "Caro amico, abbia la cortesia di rendermi il libro di Benito che vi ho dato in prestito. Ho letto il pezzo in Combat, un po' tendenzioso, e non proprio come vi avevo spiegato la cosa. Cordiali saluti, G. de Chirico"¹ (fig. 1). La nota è conservata nell'archivio Russi in Italia², dove risulta essere stata inviata a Vjačeslav Ivanov, il poeta simbolista e filosofo russo che de Chirico aveva conosciuto nel salotto dei coniugi Signorelli nei primi anni Venti.³ Alla luce del ritrovamento dell'articolo, è evidente che la persona alla quale de Chirico si rivolge nella missiva fosse invece il figlio di Ivanov, Jean Neuvecelle, giornalista ed esperto del Vaticano e contribuente frequente del giornale «Combat» all'epoca⁴, anche perché nel 1946 il padre aveva già oltre ottant'anni. Leggendo l'articolo, che si riporta qui di seguito in traduzione italiana, si comprende meglio il disappunto di de Chirico sull'intervento di Neuvecelle:

¹ "Cher ami, ayez l'obligeance de me rendre ce livre de Benito que je vous ai prêté. J'ai lu votre morceau dans Combat, un peu tendancieux, et pas tout à fait comme je vous avez [sic] expliqué la chose. – Bien à vous, G. de Chirico".

² Consultabile on-line: <http://www.russinitalia.it/inediti.php?id=7>

³ Cfr. T. Gorjačeva, *De Chirico e la Russia: contatti-influenza-incroci*, in *Giorgio de Chirico. Apparizioni metafisiche*, catalogo della mostra a cura di G. Mercurio, 19 aprile-23 luglio 2017, Tretyakov State Gallery, Mosca, Antiga Editore, Treviso 2017, p. 48. Riguardo all'appunto manoscritto di de Chirico, l'autrice scrive: "le loro discussioni [inteso come de Chirico e Ivanov, ndr], stimolanti per entrambi, riguardavano anche la politica di Mussolini (testimonianza indiretta di questa polemica si è conservata in una cartolina di de Chirico a Ivanov)". L'affermazione che il nome "Benito" nella cartolina si riferisse a Benito Mussolini è poco plausibile, in quanto, se nell'appunto de Chirico si riferisse effettivamente a Mussolini, sarebbe stato del tutto fuori posto usare il nome di battesimo "Benito".

⁴ Cfr. Y.-M. Ajchenbaum in *A la vie à la mort, Histoire du journal COMBAT 1941-1974*, nel capitolo *Un an après la libération de Paris*, dove scrive: "Da Roma, Neuvecelle, figlio del poeta e erudita russo Viatcheslav Ivanov, invia regolarmente degli articoli sia politici che culturali... Tutta la redazione de la rue Réaumur lo sospetta di essere un agente del Vaticano. Ma che importa! La sua cultura, la sua arguzia e la sua conoscenza dell'Italia fa di lui un corrispondente grazioso e sempre molto avveduto" (Le Monde-Éditions, Paris 1994, p. 202).

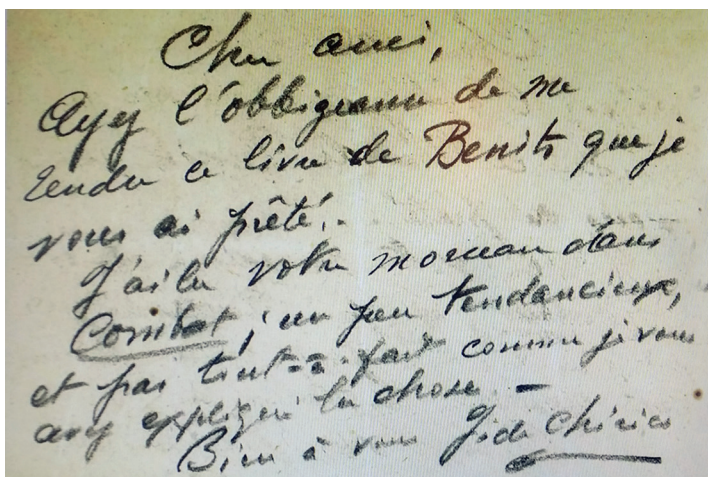


fig. 1 G. de Chirico, appunto manoscritto, 1946, Archivio Russi in Italia, Roma

**Chirico ci telegrafa da Roma:
"Si espongono dei falsi Chirico"⁵**

Il famoso pittore italiano Giorgio de Chirico ci invia da Roma il seguente messaggio:

ROMA, 25 luglio. – Una galleria parigina ha fatto, il mese scorso, una mostra di dipinti con la mia firma, ma che, in realtà, erano quasi tutti falsi. Ho già ricevuto da Parigi le riproduzioni di diciannove di queste immagini e attendo altre fotografie. Trattesi di una grande truffa che mi costringe a intraprendere immediatamente un'azione legale contro i colpevoli.

Questi falsi sono delle crude imitazioni, maldestre e stupide delle mie tele, specialmente quelle che appartengono al periodo che ho chiamato "metafisico"; altri si riferiscono all'epoca "dei cavalli stilizzati e delle rovine".

Anche in America, e ora anche in Italia, circolano i falsi Chirico, con una falsa firma, probabilmente ricalcata, con le stesse caratteristiche di quelli che sono recentemente apparsi nella mostra parigina. Dato il grande numero di contraffazioni delle mie opere, avverto tutti quelli che possiedono dei miei quadri senza essere assolutamente sicuri della loro autenticità, che procederò, per via legale, al sequestro di qualsiasi tela che mi sarebbe falsamente attribuita. Devo aggiungere che sono molto sbalordito dal fatto che siano stati in grado di organizzare un'esposizione di quadri nel centro di Parigi – la cui falsità è evidente anche a un cieco – senza che nessuno abbia notato o sollevato obiezioni o il minimo dubbio.

Vi ringrazio per l'ospitalità che darete a questa lettera, ecc.

Giorgio de CHIRICO, via Mario de Fiori, 28 anni, Roma.

⁵ Articolo di G. de Chirico e J. Neuvcelle, *Chirico nous câble de Rome: "On expose des faux Chirico"*, in «Combat», Parigi, 27 luglio 1946.

A queste righe, il nostro corrispondente a Roma, Jean Neuvecelle, aggiunge:

L'avventura che successe a Chirico gli diede l'occasione di pubblicare delle smentite indignate su diversi giornali italiani e di andare in guerra contro i cosiddetti ambienti di avanguardia della Ville Lumière. La fabbricazione dei falsi fa credere a Chirico che un'azione premeditata sia guidata dai "modernisti" contro i suoi sforzi per riportare l'arte "sul piano della nobiltà, della bellezza, della dignità, della serietà". Accusa: "questi modernisti, che cercano solo brividi, rivelazioni e che non sono capaci di interessarsi al fatto più importante del quadro: il fatto pittorico".

Dal momento che Chirico si è stabilito in un piccolo appartamento nella vecchia Roma, viene spesso criticato dai giovani pittori italiani, che lo rimproverano con la veemenza dei neofiti per aver tradito, di rivolgersi al pompierismo e per indulgere in "pennellate egocentriche".

Cospirazione! replica de Chirico, intrighi delle forze della decadenza contro la salute e il mestiere! E tra due mostre, filosofeggia e pubblica opuscoli teorici.⁶

Invece di focalizzarsi sullo scandalo della mostra alla Galeria Allard, Neuvecelle orienta, infatti, il suo intervento sulla protesta di de Chirico contro la decadenza della pittura modernista, come se fosse questo il motivo dietro all'azione surrealista. Argomento validissimo quello dell'impegno di de Chirico per la salvaguardia della grande pittura ma fuori contesto riguardo all'evento specifico della vendita di quadri falsi a Parigi, un'operazione architettata e puramente truffaldina con forte danno morale all'opera e all'artista. Neuvecelle si allontana ancora di più dalla questione dando voce a delle critiche del lavoro attuale di de Chirico da parte dei giovani pittori italiani, discorso completamente alieno e vagamente offensivo. La reazione di de Chirico: "Ho letto il pezzo in *Combat*, un po' tendenzioso, non proprio come vi avevo spiegato la cosa" è facilmente comprensibile.

⁶ Testo originale in francese: *Chirico nous câble de Rome: « On expose des faux Chirico »* Le célèbre peintre italien Giorgio de Chirico nous câble de Rome le message suivant : ROME, 25 juillet. — Une galerie parisienne a fait, le mois dernier, une exposition de tableaux portant ma signature, mais qui, en réalité, étaient presque tous faux. J'ai déjà reçu de Paris les reproductions de dix-neuf de ces tableaux et j'attends d'autres photographies. Il s'agit là d'une formidable escroquerie qui m'oblige à entreprendre immédiatement une action judiciaire contre les coupables. Ces faux sont des imitations grossières, gauches et stupides de mes toiles, surtout de celles appartenant à l'époque que j'ai appelée « métaphysique » ; d'autres se rapportent à l'époque « chevaux stylisés et ruines ». En Amérique également, et maintenant même en Italie, circulent de faux Chirico, portant une fausse signature, probablement calquée, et qui présentent les mêmes caractéristiques que ceux qui ont récemment figuré à l'exposition parisienne. Etant donné le grand nombre de contrefaçons de mes œuvres, j'avertis tous ceux qui possèdent des toiles de moi sans être absolument sûrs de leur authenticité, que je ferai procéder, par la voie légale, à la saisie de toute toile qui me serait faussement attribuée. J'ajoute encore que je suis très étonné que l'on ait pu organiser en plein Paris une exposition de tableaux — dont la fausseté saute aux yeux même d'un aveugle — sans que personne s'en soit aperçu ni ait soulevé la moindre objection ou le moindre doute. Je vous remercie de l'hospitalité que vous accorderez à cette lettre, etc. Giorgio de CHIRICO, via Mario de Fiori, 28, Rome. A ces lignes, notre correspondant à Rome Jean Neuvecelle ajoute : L'AVENTURE arrivée à Chirico lui a fourni l'occasion de publier des démentis indignés dans plusieurs journaux italiens et de partir en guerre contre les « soi-disant milieux d'avant-garde de la Ville Lumière ». La fabrication des faux fait croire à Chirico qu'une action préméditée est menée par des « modernistes » contre ses efforts pour ramener l'art « sur le plan de la noblesse, de la beauté, de la dignité, du sérieux ». Il accuse « ces modernistes, qui ne cherchent que frissons, que révélations et qui sont incapables de s'intéresser au fait le plus important dans le tableau : le fait pictural ». Depuis que Chirico s'est installé dans un petit appartement de la vieille Rome, il est d'ailleurs souvent en butte aux critiques de jeunes peintres italiens, qui lui reprochent avec la véhémence des néophytes d'avoir trahi, de tourner vers le pompierisme et de se complaire dans « les coups de pinceau égocentristes ». — Conspiration ! réplique Chirico, intrigues des forces de la décadence contre la santé et le métier! Et entre deux expositions, philosophe et publie des pamphlets théoriques.

La lotta contro la falsificazione della propria opera e quella per la salvaguardia della bella pittura, sono le due battaglie che de Chirico inizia ad affrontare con tutte le sue forze negli anni Quaranta e che combatterà per il resto della vita. Per il primo si dà alla scrittura giornalistica con frequenti denunce sulla stampa e per il secondo, oltre alla pubblicazione della *Commedia dell'arte moderna*, scende in trincea con la pubblicazione di un libro firmato con pseudonimo per sensibilizzare il pubblico più allargato e salvaguardare i valori dell'arte che lui sente saccheggiate dai modernisti.

Nel bigliettino inviato a Neuvecelle, de Chirico chiede la restituzione del libro di "Benito", datogli in prestito, che lo stesso ha evidentemente letto e che forse ha anche influito sull'orientamento del suo contributo, maggiormente incentrato sulla lotta per la salvaguardia della bella pittura, e poco, purtroppo, su quella della battaglia in corso contro la falsificazione in atto a Parigi. Il giornalista avrà probabilmente letto anche la *Commedia dell'arte moderna*, dalla quale poteva giungere alle stesse conclusioni, ma la coincidenza tra l'argomentazione del suo intervento e il contenuto del libro di Benito, nonché lo stesso fatto che de Chirico glielo abbia prestato, è curioso.

De Chirico "filosofeggia e pubblica opuscoli teorici", conclude, infatti, Neuvecelle.