

GIORGIO DE CHIRICO E RAFFAELLO GIOLLI UN PITTORE E UN CRITICO NELLA MILANO TRA LE DUE GUERRE: UNA STORIA INEDITA

Lorella Giudici

Giorgio de Chirico e Raffaello Giolli: “uno è un pittore e l’altro uno storico”,¹ aveva precisato Giolli per marcare le distanze, piccato sul vivo dalle affermazioni (“si provi lei”²) e dalle pitture che de Chirico aveva esposto a Milano nei primi mesi del 1921, “quadri [...] che – precisa il critico senza tanti giri di parole – non sono di nostro gusto”.³ Ventisei oli e quaranta disegni, tra opere giovanili (1908-1915) e di ultima produzione, erano stati raccolti dall’artista nella sua prima mostra personale allestita nelle tre salette della Galleria Arte,⁴ un sotterraneo di un negozio di apparecchi elettrici che Vincenzo Bucci⁵ ribattezzò più coerentemente e poeticamente “degli Ipogei”⁶ e che de Chirico, visionariamente, definiva “piccolo eden sotterraneo”.⁷

De Chirico vi aveva portato, oltre a qualche esempio di pittura metafisica, numerose copie di opere rinascimentali e antiche, eseguite per lo più agli Uffizi nel corso dei suoi soggiorni fiorentini, fra cui ricordiamo una copia da Dosso Dossi e una testa di Meleagro (andati dispersi); la *Sacra Famiglia* di Michelangelo (“in cui ho lavorato sei mesi, ho procurato, per quanto m’è stato possibile, di rendere l’aspetto dell’opera michelangiolesca nel suo colore, nel suo impasto chiaro e asciutto, nello spirito complicato delle sue linee e delle sue forme”⁸); una figura di donna, a sentir Giolli “tagliata via da un quadro del Bronzino senza nessuno scrupolo”,⁹ un disegno con la

¹ R. Giolli, *Il pittore e la scimmia*, «La Sera», XXIX, n. 43, Milano, 19 febbraio 1921, p. 4.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ La mostra, aperta dal 29 gennaio al 12 febbraio, sarebbe stata la penultima a vedere la luce in quelle buie salette di via Dante. L’impresa culturale, finanziata dall’industriale Amleto Selvatico (proprietario dell’attiguo negozio di materiali elettrici) e diretta da Mario Buggelli, scrittore e giornalista, avrebbe chiuso i battenti il mese successivo, a un anno dalla sua apertura, vantando però nomi illustri tra gli espositori: da Achille Funi a Mario Sironi, da Arturo Martini a Gigiotti Zanini. Per un approfondimento sulla storia della galleria si rimanda a N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di “Novecento” (1920-1932)*, nello specifico il paragrafo *La Galleria Arte – Mostre Temporanee o degli Ipogei*, in E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Mazzotta, Milano 2003, pp. 32-35.

⁵ Redattore di cronache artistiche e letterarie per il «Corriere della Sera» dal 1911 al 1938 (con Ugo Ojetti, Renato Simoni, Ettore Janni e Eligio Possenti), Vincenzo Bucci (1878-1958) era parte attiva e convinto sostenitore di quell’eroica impresa.

⁶ In quella stessa galleria, un anno prima (20 marzo-15 aprile), de Chirico, che dal novembre del 1919 si era trasferito a Milano, aveva preso parte alla collettiva inaugurale presentata da Margherita Sarfatti con altri 17 artisti (tra cui Sironi, Carrà, Marussig, Funi, Martini, Gigiotti Zanini) e vi aveva esposto un *Ritratto*. Di questa parentesi milanese (finita nell’aprile del 1920, quando de Chirico si trasferisce a Firenze) si è occupata Elena Pontiggia in *“Nell’immenso deserto di questa gran città”. De Chirico a Milano 1919-1920*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 5/6, 2006, pp. 149-162, a cui si rimanda.

⁷ G. de Chirico, *Esposizione Sinopico, Graziosi, Nizzoli alla Galleria “Arte”*, in «Il Convegno», I, n. 5, Milano, giugno 1920, ora in *Id.*, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, p. 740.

⁸ *Id.*, scritto di presentazione nel catalogo della mostra, Galleria Arte, Milano, 29 gennaio-12 febbraio 1921.

⁹ R. Giolli, *Il pittore e la scimmia*, cit.



fig. 1 G. de Chirico, *La statua che si è mossa* (*Statua di Mercurio*), 1920-1921

testa di *Niobe*, oltre alle sue *Signorina Amata*, *La partenza degli Argonauti*,¹⁰ *La statua che si è mossa* (*Statua di Mercurio*)¹¹ e *Edipo e la Sfinge* (*Il tempio di Apollo*) (figg. 1-2), dove i riferimenti classici sono comunque evidenti,¹² come lui stesso tiene a precisare: “Negli ultimi miei quadri come l’*Edipo*, l’*Autoritratto*, il *Ritratto di signora*, la *Niobe*, il *Saluto degli Argonauti partenti* e le due versioni della *Statua di Mercurio che rivela ai metafisici i misteri degli dei*, si ritroverà quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica che io chiamo olimpico e che ha la sua più alta affermazione nell’opera di Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco. Però, come feci già osservare nel mio articolo: *Classicismo pittorico*, tale senso esisteva già nella pittura greca come provano le pitture parietali di Pompei e quelle meravigliose pitture greche fatte su sottilissime lastre di marmo che, scoperte recentemente alle falde del Pelio, e precisamente a Volo (Tessaglia), conservasi

attualmente al museo di quella città”.¹³ E sono proprio le copie a indignare Giolli, unitamente all’insopportabile presunzione di chi crede che “copiare voglia dire creare”, insomma, specifica, “di quella specie del Cavalier d’Arpino e di Pelagio Pelagi”,¹⁴ con il risultato che *Il pittore e la scimmia* è il titolo poco edificante del pezzo che gli dedica su «La Sera», il quotidiano diretto allora da Gian Luca Zanetti,¹⁵ che però pubblicherà l’articolo solo a mostra conclusa. Uno scritto, fino ad

¹⁰ Una tempera su tela, conosciuta anche come *Il saluto agli argonauti partenti*, datata 1920 ed elencata in catalogo con il n. 23. Per l’elenco completo delle opere esposte si rimanda a M. Fagiolo dell’Arco, *Giorgio de Chirico. Il tempo di “Valori Plastici” 1918-1922*, De Luca, Roma 1980, p. 57.

¹¹ Di quest’opera, conosciuta anche come *Statua di Mercurio che rivela ai metafisici i misteri degli dei*, de Chirico ne presenta due versioni e nel catalogo scrive: “Tra le ultime mie opere credo che certe immaginazioni come le due versioni di Mercurio e i metafisici, siano cose rare e destinate a pochi, quindi opere di grande destino; lo so, e ne sono tranquillo e felice”.

¹² Avrebbe dovuto esporre anche *La muta* (1920), ma il quadro era già partito per Parigi all’inizio del 1920, come ricorda lui stesso nel testo di presentazione: “tra quelli andati di là dell’Alpe trovansi pure una copia da Raffaello [...] che io stimo assai importante e mi dispiace di non poterla esporre oggi”. Dipinta agli Uffizi (dove allora si trovava il lavoro di Raffaello, passato poi a Urbino), la copia ha lo stesso identico formato dell’originale. Sarà esposta a Parigi, alla personale che terrà alla Galerie Paul Guillaume nel 1922 (21 marzo-1 aprile). Il dipinto entrerà poi nella collezione di Raffaele Carrieri. Raffaello, di cui si celebrava proprio nel 1920 il quarto centenario della morte, è il tema a cui anche «Il Convegno» dedicherà diverse pagine.

¹³ G. de Chirico, scritto di presentazione nel catalogo della mostra, Galleria Arte, Milano, 29 gennaio-12 febbraio 1921.

¹⁴ R. Giolli, *Il pittore e la scimmia*, cit.

¹⁵ Nel 1917 Zanetti diventa direttore (e comproprietario) de «La Sera», un quotidiano che usciva a Milano in edizione pomeridiana fin dal 1892. L’avvocato, convertitosi presto al giornalismo e poi all’editoria, sosterrà i governi prima di Giolitti e poi di Bonomi, criticherà invece Nitti e si schiererà subito contro il fascismo e contro Mussolini. Questa posizione intransigente e determinata lo porterà però a condurre una vita difficile, tanto che nel 1924, prima del delitto Matteotti, è costretto a lasciarne la direzione e anche a cedere la sua quota di proprietà. Sono passate alla storia le sue lotte per i gravi problemi del Mezzogiorno (sui quali farà intervenire firme prestigiose, come quella di Napoleone Colajanni) e, soprattutto, per il diritto di voto alle donne, ribadito fin dal 1919 con alcuni articoli firmati da Fabio Luzzatto e Innocenza Cappa. Un altro merito di Zanetti è stato quello di aver dato

oggi, inspiegabilmente sfuggito alla critica, come quasi tutti gli interventi fatti in vent'anni dallo studioso alessandrino¹⁶ sull'artista e che qui andiamo per la prima volta a ricostruire.

Giolli, una delle voci più importanti e più ascoltate della critica del tempo, per ora, è dunque tra i detrattori¹⁷ del *Pictor Optimus* e il suo giudizio è particolarmente duro, non risparmia illazioni e frasi sagaci, eppure, nonostante tutto, quel che ne ricava è un'analisi perfetta di quanto stava accadendo nella pittura di de Chirico e, più in generale, nell'arte di quel momento, anche se ne trae delle conclusioni affrettate. Leggiamo: "Tutta questa pittura non è che una variante di temi e toni e composizioni classiche. Nello stesso modo che nel Seicento il manierista copiava, senza preoccupazioni, le figure e gli atteggiamenti dei maestri del Cinquecento, combinando assieme una figura di Raffaello con una del Correggio, passando tutto come *roba propria*, lo stesso fa questo avanguardista d'oggi con i manieristi d'allora [...]. Quand'era di moda Parigi pasticciavano Cézanne e Picasso: erano futurismo, dinamismo, scomposizioni etc. oggi, invece son ritornati di colpo tutti italiani e classici: linea, forma, museo: voltafaccia su due piedi: Giotto, Paolo Uccello o Bronzino, secondo i gusti. [...] e si può copiare Michelangelo ma si resta De Chirico". E ancora: "Tutti questi giovani – da Carrà a Funi a Oppo – cercavano ieri la salvezza negli avvenirismi stranieri. Oggi hanno cambiato la parola d'ordine, e son tutti per la tradizione nazionale [...] son tutti come il figliol prodigo. Hanno scialacquato e tornano alla casa con la coscienza sconvolta: e chi s'attacca a Giotto o a Raffaello o a Tintoretto. Nessuno conosce la vivente tradizione famigliare. Credono anche loro che l'Italia ha solo quella del Rinascimento e hanno più fiducia nell'archeologia che nel proprio cuore. Tornano a noi con un'orgogliosa e urtante mentalità straniera"¹⁸. Per uno che si era sempre battuto per



fig. 2 G. de Chirico, *Edipo e la Sfinge*
(*Il tempio di Apollo*), 1920

vita alla casa editrice Unitas: "Nome evocativo – precisa la Boneschi – dell'unità d'Italia e dell'unità sociale attraverso la cooperazione", che rimarranno principi ispiratori di Zanetti. Lo si vedrà anche ne «La Rivista d'Italia» e ne «L'Industria», due periodici diretti sempre da lui, dove scriveranno nomi di spicco, come Einaudi, Pareto, Salvemini, Sforza, Gobetti e Calamandrei, senza dimenticare i contributi di letterati illustri come Ada Negri e Pirandello. (Sulla figura di Gian Luca Zanetti si veda B. Boneschi, *Gian Luca Zanetti dall'avvocatura al giornalismo e all'editoria*, Franco Angeli, Milano 2012). Giolli aveva cominciato a scrivere su «La Sera» nel 1920, dopo che aveva collaborato come giornalista e come redattore con tutte le riviste stampate da Alfieri & Lacroix: da «Rassegna d'Arte» a «Vita d'Arte» a «Pagine d'Arte».

¹⁶ Raffaello Giolli era nato ad Alessandria nel 1889, ma aveva scelto Milano come città in cui vivere e lavorare e giovanissimo vi si era trasferito. A 22 anni con Alfieri & Lacroix pubblica la sua prima fatica letteraria: una monografia sullo scultore Paul Troubetzkoy. Collabora con quotidiani, riviste (alcune le fonda lui stesso), scuole e musei cittadini per tutto il resto della vita, diventando in poco tempo una delle voci più attente e più ascoltate del panorama artistico milanese.

¹⁷ Non è l'unico, ricordiamo ad esempio l'articolo B. (Bonapace?), *De Chirico alla Casa d'Arte*, «La Perseveranza», Milano, 2 febbraio 1921, dove, fatto ancor più grave, veniva addirittura accusato di non saper dipingere.

¹⁸ R. Giolli, *Il pittore e la scimmia*, cit. L'argomento è ripreso e ribadito anche in un altro articolo, intitolato *Nel Limbo*, e pubblicato sempre su «La

la difesa dell'Ottocento italiano e in particolare per l'arte lombarda, nella quale vedeva le vere e vive radici del nuovo secolo, era normale diffidare di tutti quelli che apparentemente non ne tenevano conto e per di più arrivavano dalla Francia, terra di quel sopravvalutato impressionismo, concausa, secondo Giolli, della pesante perdita dei riferimenti della cultura nazionale e ottocentesca italiana in generale (*La disfatta dell'Ottocento* sarà, non a caso, il titolo scelto per la sua ultima fatica letteraria: un lungo trattato di analisi polito-sociale, più che artistica, dei mali che hanno vinto il sentimento di un'epoca¹⁹). Giolli non era ancora in grado di leggere con sufficiente chiarezza e obiettività quei ritorni alla classicità (e ci metterà anche un po' a focalizzarli), così come non poteva ammettere l'esercizio della copia come genere autonomo perché per lui l'arte era sinonimo di vita, doveva essere figlia del proprio tempo e idea in continuo divenire: "il quadro è un organismo pittorico – ripeteva – e non una lezione storica",²⁰ e ancora: "La pittura è un mistero: e quando non c'è più l'anima in dramma, ma la professione laboriosa, allora è più difficile segnare i limiti".²¹ Per questo, attaccava pesantemente i risultati di de Chirico usandoli come pretesto a sostegno dei suoi rancori anti francesi, delle sue teorie filo-lombarde e del binomio coscienza-vita, su cui secondo lui si dovevano fondare e esercitare non solo l'arte ma anche la critica. Nonostante tutto, però, lo studioso conclude la sua appassionata arringa con una nota d'incoraggiamento: "Dopo di che si può anche riconoscere che De Chirico è fra tutti questi uno dei più rappresentativi, che quel che altri fanno spesso per scherzo o con leggerezza, lui fa sul serio e con sistema".²²

Serietà e arditezza, due doti che Giolli non sottovalutava, tanto che nel recensire la Mostra Internazionale dell'acquarello allestita nel Palazzo della Permanente nell'aprile del 1923, sente proprio la mancanza di "quei temperamenti arditi e vigorosi che anche la pittura italiana per sua fortuna può contare: da Emilio Gola ad Arturo Tosi ed Ermenegildo Agazzi; e tutti i giovani, da Carpi a Spadini, da Carrà a Soffici, da Sironi a De Chirico".²³

Ma la diffidenza è dura da vincere e ancora nel dicembre del 1924, in occasione della mostra di Venti Artisti Italiani, raccolti da Ugo Ojetti alla Galleria Pesaro e nella quale de Chirico è presente con una delle versioni de *Il figliol prodigo* (probabilmente quella datata 1924), un *Autoritratto* (del 1924) e una *Natura morta*, il critico continua ad avere delle riserve e le esterna tutte: "De Chirico che s'affianca ai manieristi del Cinquecento decadente talora con una tal quale arditezza fantastica che poi all'improvviso gli si spunta, imbarazzata".²⁴ L'occasione, però, permette a Giolli di spiegare meglio la sua posizione e a noi di comprendere tutta questa sua ostinata resistenza alla pittura del maestro di Volos.

Sera» (n. 61) il 19 marzo del 1921, p. 3.

¹⁹ Id., *La Disfatta dell'Ottocento* uscirà postumo, pesantemente rivisto da Rosa Menni, moglie di Giolli, e Claudio Piovene. Einaudi, Torino 1961.

²⁰ Id., *Esposizioni milanesi*, "Cronache Latine", II, n. 7, Milano, 13 febbraio 1932, p.n.n.

²¹ Id., *Cronache d'arte. La Biennale di Brera. Le opere*, «La Sera», XXXXIII, n. 262, Milano, 5 novembre 1925, p. 3.

²² Id., *Il pittore e la scimmia*, cit.

²³ Id., *La Mostra Internazionale dell'acquarello*, «La Sera», XXXI, n. 89, Milano, 13 aprile 1923, p. 4.

²⁴ Id., *Fraji fatte: l'Anti-impressionismo*, «La Sera», XXXIII, n. 4, Milano, 5 gennaio 1925, p. 3. Giolli non è il solo, anche Torriano, nella stessa occasione, ma per motivi diversi, mostra qualche perplessità: "Giorgio De Chirico, tanto singolare, passa da figurazioni ermetiche e trascendenti, ad altre più antichate, ad altre più realistiche. Possiede un disegno robusto e serrato che unisce qua e là, con splendore di colorito, ha tratti ironici e accenti di vera poesia; ma poi un che di alieno, di remoto, di caotico, che non ci prende mai", in P. Torriano, *Cronache milanesi. Venti artisti italiani alla Galleria Pesaro*, «Emporium», vol. LXI, n. 361, Bergamo, gennaio 1925, p. 66.

Giolli non sopportava i toni esagerati di quella che lui leggeva come una crociata tutta italiana contro l'impressionismo nazionale. Passi quello francese che era "diventato teoria di disfacimenti e dissipazioni", dove però, diversamente che in Italia, non c'era stata una contrapposizione ma un superamento, grazie a Cézanne e al suo "sforzo di integrazione plastica" e poi giù fino a Picasso, ma da noi, dove "l'impressionismo è stato il più domestico ed equilibrato d'Europa [...] i toni polemicisti dei nostri neoclassici e sintetisti sono qualche volta un po' buffi, così senza avversari da aggredire, e con l'ambizione di voler superare esperienze non possedute. Si cercano allora dei titoli di italianità rifacendosi ai fiorentini o ai veneziani del Rinascimento, complicando quindi i rischi di questo movimento di riflesso che minaccia di trasformare una reazione oziosa in una evocazione retorica. Particolarmente da noi, questa teoria della 'restaurazione dell'ordine', quest'illusione di dominare senza possedere è uno dei più grossolani equivoci".²⁵ De Chirico, per Giolli, era uno di quelli e quei padri dal corpo plastico e antico che accoglievano tra le braccia figli meccanici e alieni non lo aiutavano certo a scagionarsi.

E per tutti gli anni Venti, ogni volta che Giolli si sarebbe imbattuto in un'opera di de Chirico o l'avrebbe ignorata o il ritornello sarebbe stato pressoché lo stesso, anzi, espresso con sempre meno parole. La personale che il pittore allestisce nel febbraio del 1926 alla Galleria Pesaro (con Carrà e Rubaldo Merello), ad esempio, viene liquidata da Giolli con poche righe, a fronte di una lunga ed entusiasta pagina dedicata a Carrà (nel quale, di contro, non vede né "alcuna 'conversione' né alcun ritorno, ma soltanto un normale e schietto sviluppo"): "mi par che siamo sempre lì o pressappoco – scrive invece su de Chirico –. È un curioso rimestatore di tutte le pitture, da Michelangelo a Courbet.²⁶ Sembra che ci prenda gusto a tradurre un qualunque 'pezzo classico' nei suoi geroglifici. E tuttavia, per quanto retorico il punto di partenza, e artificioso il punto d'arrivo, un certo impeto romanico e una fantasia del ghirigoro pittorresco riesce a salvarne la personalità".²⁷ E delle tre opere che de Chirico porta in quegli stessi giorni alla *I mostra del Novecento Italiano al Palazzo della Permanente (Natura morte con pesci [Marina], n. 10 [fig. 3]), Achille, n. 11 e Autoritratto, n. 12)*, nonostante tutti gli articoli scritti sull'argomento, Giolli non ne fa menzione.

Così come, di rado il nome del pittore apparirà su «Problemi d'Arte Attuale» (fig. 4), la rivista fondata dall'instancabile Giolli nell'ottobre del 1927 e con la quale si prefiggeva di diffondere l'arte italiana nel mondo: "la sola rivista che segua e sostenga nettamente il movimento moderno dell'arte italiana" e con il preciso scopo di "salvare l'arte italiana d'oggi, la più viva, dalle negligenze dei mercanti, dagli scetticismi dei raccoglitori, dalle stanchezze degli artisti. Dobbiamo soprattutto sottolineare con l'insistenza più nitida, davanti agli stranieri, questa ignorata forza dell'arte italiana d'oggi, di tutta l'arte nostra".²⁸

²⁵ R. Giolli, *Frase fatte: l'Anti-impressionismo*, in «La Sera», XXXIII, n. 4, Milano, 5 gennaio 1925, p. 3.

²⁶ Il riferimento a Courbet era per *Testa di donna* (conosciuto anche come *Busto di donna in verde*), una tempera su tela, datata 1924-1925, che, con qualche variante riprendeva *La fille endormie* del maestro francese, opera apparsa sulla copertina di «Valori Plastici» nel numero interamente dedicato a Courbet e scritto da de Chirico. Il quadro originale era nella collezione di Rolf de Marés, il coreografo dei balletti svedesi per i quali de Chirico aveva lavorato alla scenografia de *La giara* di Pirandello con musica di Casella, andata in scena a Parigi nel novembre del 1924.

²⁷ R. Giolli, *La pittura ermetica*, in «La Sera», XXXIV, n. 37, Milano, 12 febbraio 1926, p. 3.

²⁸ Id., in «1927. Problemi d'Arte Attuale», I, n. 5, Milano, 30 dicembre 1927, p. 72.



fig. 3 G. de Chirico, *Natura morte con pesci (Marina)*, 1923-1924

Ed è proprio per difendere l'onore italiano che, sul numero di dicembre, Giolli fa un'eccezione alla regola del silenzio e s'infiltra nella polemica innescata da de Chirico con quelle sue colorite dichiarazioni apparse su «Comœdia», a cui il critico alessandrino risponde con un breve ma pungente trafiletto corsivo, non firmato, intitolato *De Chirico in ritardo* e lo accompagna con l'immagine del *Leone e gladiatori* (fig. 5) un'opera della collezione di Léonce Rosenberg. Ma leggiamo ciò che scrive:

“De Chirico rischia di arrivare sempre in ritardo. Dicono che sia arrivato a scoprir la pittura metafisica dopo che Carrà l'aveva già battezzata. Certo s'è messo a ricalcar i manieristi del 500 decadente, dopo ch'erano già stati scoperti dalla critica tedesca. Ora dà degli imbecilli agl'italiani proprio mentre gl'italiani si mettevano ad ammirarlo. Mentre i giornali annunciavano che a Venezia, alla prossima Biennale, s'avrà una sala De Chirico, e nelle vetrine dei librai compariva l'ultimo volumetto dell'«Arte Moderna Italiana» dedicato appunto a lui,²⁹ De Chirico prega un redattore di «Comœdia» di stampar chiaro che gl'italiani, pittori e scrittori, non capiscono niente d'arte moderna, perché mancano d'ingegno. 'C'è Modigliani e ci sono io: ma siamo quasi francesi'.³⁰

I giornali si sono ribellati, giustamente. Accanto a Modigliani, se non a De Chirico, ci sentiamo, per esempio, anche noi. Ma sarebbe anche più giusto che contro De Chirico pensatore si ribellasse De Chirico pittore. L'Italia infatti va avanti lo stesso, e anche noi non usiamo commuoverci per le insolenze polemiche; ma non è detto che la pittura di De Chirico possa andare molto avanti ancora se l'accompagni sempre una così stolta intelligenza e se ancora v'insista il vistoso malgusto delle bravate volgari.

Es sarebbe un peccato. Dopo tanti manierismi pseudodecadenti e pseudometafisici, per la prima volta forse davvero ora la pittura dilettesca di De Chirico cominciava a trovare la sua forma vitale e semplice e a giustificare gli elogi. Ma, naturalmente, a sentirsi dar degli stupidi proprio mentre si sta elogiando questa sua pittura, ci si deve rimettere in fretta in carreggiata e troncare gli avviati elogi, per non parer stupidi davvero”.³¹

²⁹ Si tratta della monografia a cura di B. Ternovetz, edita da Hoepli, Milano 1928.

³⁰ Giolli si riferisce all'intervista rilasciata da de Chirico a Pierre de Lagarde e apparsa su «Comœdia», nella rubrica “L'Italie et nous”, Parigi, 12 dicembre 1927; ora in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985, pp. 281-283. L'intervista è ripubblicata in questa rivista unitamente a quella concessa da Alberto Savinio, il fratello di de Chirico, uscita due settimane prima, il 27 novembre, nello stesso giornale. Le interviste sono accompagnate da una nota di chi scrive.

³¹ R. Giolli, *De Chirico in ritardo*, in «1927. Problemi d'Arte Attuale», I, n. 5, Milano, 30 dicembre 1927, p. 70.



figg. 4-5 Copertina del primo numero di «Problemi d'Arte Attuale», rivista fondata da R. Giolli nell'ottobre 1927 e l'articolo *De Chirico in ritardo* pubblicato nel dicembre 1927

E le cose, per Giolli, cominciano effettivamente a cambiare. I gladiatori (che lo faranno pensare a Garbari³²), i manichini con i ventri ricolmi di rovine e i destrieri dalle lunghe criniere lo convincono di più. Ma, soprattutto, si è finalmente e definitivamente persuaso che il Ritorno all'Ordine, nonostante il nome, non voleva saltare a piè pari l'ottocento, ma dialogare in modo costruttivo e trasversale con tutte le epoche precedenti. È stato faticoso per lui conciliare le solidità e la vita bloccata in un'immobile eternità dei novecentisti con l'idea del divenire, della storia come flusso continuo e inarrestabile, della pittura come palpito dello spirito. E non tanto per la forma (in fondo era un modo come un altro per trovare quelle radici italiane), ma per la sostanza: al soffio vitale si sostituiva la fissità, al guizzo fremente del colore subentrava la sintesi della linea, al flusso delle pennellate succedeva l'ordine imposto dai volumi. Ma quando ha capito che l'arte vive come emozione lirica, ma “rappresenta un'umanità che vive anche come pensiero”³³ e come tale deve accontentare una e l'altro, allora per lui è stata una lenta conversione, un trapasso naturale e inevitabile, in nome dello “stato d'animo di una generazione”,³⁴ in nome di quella tesi evolucionistica e integrativa della storia: “continuare senza rinunciare, integrare e non contraddire, questo ci sembra il dovere di oggi, anche se la vita diventa lenta o penosa o drammatica”.³⁵

³² “Con Garbari [...] è il più sciolto di tutti i pittori italiani. Il più slegato dal dilemma, il più libero nel sogno magico, il più lontano da ogni peso”, in R. Giolli, *Esame del "Novecento". De Chirico*, in «L'Ambrosiano», XII, n. 16, Milano, 18 gennaio 1934, p. 3.

³³ Id., *Cronache d'arte. Alla Galleria Pesaro. Al di là della pittura*, in «La Sera», XXXI, n. 26, Milano, 30 gennaio 1923, p. 2.

³⁴ Id., *Alla Biennale di Venezia. La disputa dell'impressionismo*, in «La Sera», XXXII, n. 115, Milano, 14 maggio 1924, p. 3.

³⁵ *Ibidem*.



fig. 6 G. de Chirico, “Tu sarai qualcuno” pubblicato su «Poligono», febbraio 1930

Un primo segno del nuovo corso della loro tortuosa storia lo si trova nel novembre del 1929, nel primo numero di «Poligono», la neonata rivista di Giolli che andava a prendere il posto di «Problemi d'Arte Attuale». A pagina 46, a sostegno dello scritto di Otto Muller sulla mostra del Novecento Italiano a Berlino, campeggia una grande immagine de *Gli archeologi*, un'opera che de Chirico aveva mandato anche alla Galerie Moos di Ginevra qualche mese prima (giugno-luglio).³⁶

Ma è nel 1930 che l'ascia di guerra è definitivamente sotterrata, quando sul numero di febbraio di «Poligono», dedicato a Modigliani con un lungo contributo critico di Leonello Venturi, Giolli pubblica uno scritto di de Chirico, il cui titolo però pare avere il sapore di una piccola vendetta, “Tu sarai qualcuno”, e alcuni passaggi hanno il piglio della rivincita (fig. 6). Il pezzo è illustrato con molte immagini delle sue opere più recenti ovvero, come li definisce Giolli, dai “fantastici cavalli”.³⁷ Inoltre, nelle ultime pagine della rivista, un trafiletto ricorda le recenti pubblicazioni uscite in Italia e in Francia su de Chirico, che “Appena arrivato a Parigi [...] è stato messo sul piano dei grandi pittori di fama”,³⁸ mentre un altro elzeviro lo cita tra gli Italiani a Parigi, nell'esposizione apertasi alla Galleria Milano.³⁹ Una mostra che Giolli recensisce anche su «Emporium», dove scrive: “Su quel mondo della allucinazione spirituale, ma senza foschie [riferito a Carrà, ndr], si prova anche l'arte di de Chirico, di cui, insieme ad alcune cose vecchie, s'è visto ora un recentissimo quadro, delizioso, raffinato e fantastico”.⁴⁰ Il quadro in questione potrebbe essere *Gladiatori e arbitro*, pubblicato tre pagine prima (fig. 7). E che Giolli si fosse definitivamente convinto della forza della pittura di de Chirico è testimoniato anche dal fatto che si è pure prestato come intermediario per il reperimento delle sue opere per la mostra del Novecento a Buenos Aires, come si legge in una lettera di Margherita Sarfatti a Mario Sironi: “per De Chirico, Giolli mi dice che la Gall. Milano ne presterebbe 4 o 5”.⁴¹ Alla mostra, che si tiene in settembre al centro “Amigos del Arte”, de Chirico compare

³⁶ O. Muller, *Lettera dalla Germania agli “indipendenti”*, in «Poligono», n. 1, Milano, novembre 1929, pp. 42-49.

³⁷ G. de Chirico, “Tu sarai qualcuno”, in «Poligono», n. 4, Milano, febbraio 1930, pp. 204-210. Le illustrazioni sono: *Cavalli di Tessalia* [sic!] (p. 204); *Il pittore di cavalli* (p. 205); *Cavalli sulla spiaggia* del 1927 (p. 206); *Cavalli feriti dalle frecce* (p. 207); *Il faro* (p. 208); *Cavalli che giocano sulla spiaggia* (p. 209) e *Cavalli sotto l'acropoli* (p. 210). Il testo è la traduzione in lingua italiana de *Le survivant de Navarin* pubblicato nella monografia di Waldemar George, *Chirico avec des fragments littéraires de l'artiste*, Éditions Chroniques du jour, Parigi 1928. Il testo è ripubblicato per la prima volta in questa rivista.

³⁸ *Per de Chirico*, in «Poligono», n. 4, Milano, febbraio 1930, pp. 221-222.

³⁹ [R. Giolli], *Gli italiani a Parigi*, in «Poligono», n. 4, Milano, febbraio 1930, p. 224.

⁴⁰ R. Giolli, *Cronache milanesi. Aste. Signorini. Esposizioni individuali e collettive*, in «Emporium», vol. LXXI, n. 423, Bergamo, marzo 1930, p. 186.

⁴¹ M. Sarfatti a M. Sironi, 11 luglio 1930, ora in E. Pontiggia, *Il Novecento Italiano*, Abscondita, Milano 2003, p. 83.

infatti con *Serenata* (n. 48), *Prometeo* (n. 49), *Lotta di centauri* (n. 50), *Centaurio morente* (n. 51) e *Sfinge* (n. 52). E a guardare i soggetti, c'è da credere che sia stato davvero Giolli a sceglierli.

Ma è a metà degli anni Trenta, quando su «L'Ambrosiano» Giolli intraprende il suo personale *Esame del "Novecento"*, una sorta di disanima sul decennio appena trascorso, condotta attraverso una serie di saggi monografici, che il critico riscatta totalmente la figura del *Pictor Optimus* con un lungo articolo all'interno del quale ne vaglia le ragioni e per il quale mostra entusiasmi senza precedenti. Accantonate le recriminazioni, le provocazioni e le fasi della pittura dechirichiana che non lo convincevano, Giolli si concentra qui sul de Chirico che va dalla metà degli anni Venti in poi: "Tornato nel '25 a Parigi, la sua pittura ritrova una tecnica immediata, sensibile penetrante. Quel che era stato in lui di più vivo nel periodo metafisico, riaffiora, ma non è più teoria". E ancora: "I manichini pesanti e imbarazzanti di legno tinto, ora diventan fantasmi soltanto perché i rosa si asciugano nei rosa e gli azzurri negli azzurri. La sua tavolozza è semplice e ricca, tutta sottigliezze, chiara, vibrante come quella del più chiaro settecentista francese. Che meraviglia questa pittura! Soltanto perché non è più colore né forma, ma luce che si penetra in sé stessa, tutto diventa ora vivo e fantastico, prezioso, appunto luminoso: non soltanto quei cavallini, le grandi chiome sonore, sciolti d'improvviso come un grido nel cielo e sul mare; ma tutti quei muti manichini seduti! Batti e ribatti che la luce sempre di più entri nel colore e nella forma a desfarli, e penetrarli, e nascono gli Archeologi, l'immagine di de Chirico più densa, più satura, forma del mistero, attimo dell'incanto, la sua immagine più grande, trasfiguratrice [...] pittura non mai vista.

È ora il pittore più sciolto, lui ch'era stato il più nascosto. Ogni cosa che tocca si rifà nella materia. Certe sue nature morte, d'ora, di pesci sul mare, sono dei capolavori".⁴² Come *Natura morta – pesci*, 1931, esposta alla Biennale di Venezia del 1932 e acquistato per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.⁴³

A fine estate del 1936, de Chirico s'imbarca sul transatlantico Roma e raggiunge New York



fig. 7 L'opera *Gladiatori ed arbitro* pubblicata su «Emporium», marzo 1930, p. 183

⁴² R. Giolli, *Esame del "Novecento"*. De Chirico, in «L'Ambrosiano», XII, n. 16, Milano, 18 gennaio 1934, p. 3. L'articolo è accompagnato da due illustrazioni: *I due cavalli* e *Cavalli sulla spiaggia*.

⁴³ Anche Vincenzo Bucci, un paio di anni prima, commentando la mostra di "otto pittori moderni" (Carrà, de Chirico, Tosi, Sironi, de Pisis, Funi, Marussig e Salietti) aperta alla Galleria Milano, aveva lodato una natura morta "di pesci, aragoste, limoni e arance, dipinti che paion veri, sopra lo sfondo di una fantastica marina, è curiosa la contraddizione tra quel realismo e questa irrealtà". v.b. [Vincenzo Bucci], *Pittori d'oggi*, in «Corriere della Sera», n. 25, Milano, 25 gennaio 1932, p. 5.

dove rimane fino a gennaio del 1938.⁴⁴ In quei quasi due anni di lontananza, è raro che dalla penna di Giolli esca il nome di de Chirico, è invece tra i primi a celebrarne il ritorno a Milano, con un appassionato articolo su «Domus», intitolato *Ritorno di de Chirico*. Nella nuova fase dell'artista, Giolli individua una ricomparsa dell'“atmosfera del mistero” dopo il momento di “crudo realismo” dei nudi “veri e inutili di donne in posa”, nei confronti dei quali aveva già preso le distanze, perché sentiva che “era una dell'altre sue zone morte”.⁴⁵ E, come qualche anno prima, sono invece i cavalli a conquistare i suoi elogi più alti, quelli di dieci anni fa:

“eran chiari come un arabesco senza peso. Come frammenti di colonne sparsi su quei piani fantastici avevan l'accento irreal di trasparenze sublimi, in cui una linea arcana flettava fantasmi di cose, anche quei cavalli risvegliati dall'inno omerico sbalzavan sulla terra senza turbarne il silenzio. Quest'altri cavalli d'oggi ancor vivono solitari negli spazi incantati ma non rischiano più d'esser soltanto delle allegorie né sono, d'altronde, solo dei puledri. In questi nuovi *Cavalli dell'Ellesponto*, l'impeto che avviluppa il nodo delle linee e le scioglie a rilanciarsi, più non consente la discesa di quei veli di colore fatato. Qui il pittore s'impegna a ricoprirsi in un'altra dialettica, in cui il colore ancora tumultua, al di là d'ogni indagine plastica, nella tentazione di un'attualità palpitante”.⁴⁶

Accompagnano l'articolo due gradi illustrazioni con i *Cavalli dell'Ellesponto* e *La Commedia e la Tragedia*,⁴⁷ opere che de Chirico quello stesso marzo avrebbe portato alla sua personale alla Galleria Barbaroux, una mostra che andava ad inaugurare il nuovo spazio espositivo di via Santo Spirito.⁴⁸

Nel corso dell'anno Giolli non manca di segnalare la partecipazione del pittore a una mostra a Londra, in contemporanea con *Guernica* di Picasso,⁴⁹ e una sua personale all'Arcobaleno, una nuova galleria veneziana, inaugurata accanto a San Moisè all'inizio dell'estate.⁵⁰

Così farà nell'aprile dell'anno dopo, quando ne rileva la presenza a una collettiva del Milione (con Funi, Ghiringhelli, Licini, Borra, Reggiani, Marussig e Marino) e a una da Barbaroux (con opere di Carrà, Sironi, Campigli, Tosi, Marino Marini e Soffici), che definisce “una specie di museo retrospettivo”.⁵¹

Occorrerà però attendere il marzo del 1939 prima di leggere una sua nuova riflessione sulle opere più recenti del Maestro, che ormai erano richieste dai musei di tutto il mondo. L'occasione è la personale allestita alla Galleria del Milione.

⁴⁴ Le vicende del soggiorno negli Stati Uniti sono ricostruite da K. Robinson in *Giorgio de Chirico – Julien Levy. Artista e gallerista - Esperienza condivisa*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 7/8, 2008, pp. 293-325.

⁴⁵ R. Giolli, *Ritorno di de Chirico*, «Domus», Milano, marzo 1938, pp. 32-33 e 72.

⁴⁶ *Ivi*, p. 72.

⁴⁷ *La Tragedia e la Commedia* verrà esposta anche alla Quadriennale di Roma del 1939, con altri due quadri.

⁴⁸ La nuova galleria, diretta da Vittorio Emanuele Barbaroux, raccoglie l'eredità di Gussoni, suo suocero, e della Galleria Milano.

⁴⁹ Sono esposte quattordici tele e quattro disegni della stagione metafisica e il *Ritratto di Paul e Gala Eluard* del 1924.

⁵⁰ R. Giolli, *De Chirico*, in «Domus», n. 127, Milano, luglio 1938, p. XX e Id., *De Chirico*, «Domus», Milano, ottobre 1938, p. XIV. De Chirico espone 30 opere, tra incisioni, guazzi e disegni, oltre a dieci oli dell'ultima produzione.

⁵¹ R. Giolli, *Tre collettive*, in «Domus», Milano, aprile 1939, p. 11.

Nelle opere che de Chirico vi porta, Giolli trova echi di quell'abbandono del "sogno lirico" che distrugge "quell'atmosfera rarefatta in cui sempre deliziosamente svaga e venendo, invece, ad analisi che, per quanto fosser contratte, spingevano ora più a tagliare e a descrivere che a sognare e vedere". Né più né meno di quello che, sempre secondo Giolli, era successo la prima volta quando "s'innamorò dei cosiddetti manieristi" e la seconda quando "capitò a Milano e invece che i suoi ossessionati manichini o le sue figure disumane. Soltanto con una serie di acri nudi femminili: capelli biondi contro il mare turchino". Di quel momento, tra i quadri esposti in mostra, salva solo il doppio ritratto del pittore con sua madre (del 1921). Sempre più lo appassionano invece "quelle sue figure di silenziosi gladiatori e di misteriosi archeologi, che sembrano venirci da chissà quali zone dell'imprevisto, e che pure, in quelle atmosfere, o dorate o argentine, sempre ricoprenti nella vibrazione di un alito, diventano figure più vere di quelle che poi s'incontrano subito nella strada, così, ahimè, noiose e atone".⁵² Ma la mostra del Milione segna anche il punto sull'ultimo de Chirico, su cui Giolli si prodiga in una riflessione carica di speranza:

"Ecco che le esperienze apparentemente impressionistiche, alle quali pareva esser tornata talora la sua pittura, col rischio di precipitare nella pennellata orgiastica di quel sensualismo pittorico che De Chirico aveva avuto il privilegio di superar d'istinto, giungono a persuasioni valide. Basterebbe quel piccolo cavaliere sul cavallo corrente e su quel fondo grigio e luminoso, il tono ritrovato d'un'unità vibrante, per quanto più vissuta e diremmo, pulsante, per farci attendere da De Chirico, alla prossima mostra, ancora la scoperta d'un'altra posizione, non fittizia".⁵³

Per ovvie ragioni, invece, salterà a piè pari la personale di ottobre, sempre al Milione, dedicata alla stagione metafisica, un periodo del lavoro dell'artista che, come si è visto, non lo ha mai convinto.

Intanto il clima europeo si arroventa, l'inasprirsi della dittatura e lo scoppio della guerra porteranno momenti difficili nella vita di Giolli che, il 4 luglio del 1940, viene arrestato dall'OVRA e internato, con il figlio Paolo, a Istonio Marittimo, in Abruzzo. Rilasciato a febbraio dell'anno successivo, gli viene però imposto il domicilio obbligato, prima a Senago e poi a Vacciago, sul Lago d'Orta, dove raggiunge la famiglia e trascorre le serate a parlare di musica, di letteratura e di arte con l'amico pittore Antonio Calderara.

Non saranno più molte le occasioni per recensire mostre e avvenimenti artistici ma, nonostante tutto, dopo un anno di silenzio, nel 1941 Giolli riprende a scrivere delle rubriche d'arte per «Domus» e «Casabella». Su de Chirico, però, non avrà più nulla da aggiungere e tra gli articoli che usciranno nei tre anni successivi, prima che sia nuovamente arrestato e poi deportato a Mauthausen, da dove non farà più ritorno, il nome di de Chirico compare solo in brevissime segnalazioni che notavano la sua presenza in qualche collettiva, dove le opere esposte appartenevano però, secondo Giolli, "sempre a quel tal registro".⁵⁴

⁵² R. Giolli, *De Chirico al Milione*, in «Domus», n. 137, maggio 1939, pp. 9 e 11. L'articolo è accompagnato dall'illustrazione di una composizione di gladiatori, intitolata *Il trionfo*.

⁵³ *Ivi*, p. 11.

⁵⁴ R. Giolli, *Quadri, statue e il loro pubblico*, in «Domus», n. 183, marzo 1943, p. 137.