

GIORGIO DE CHIRICO TRA ORTODOSSIA E INQUISIZIONE

Paolo Picozza

Un particolare rilievo, anche mediatico, ha assunto, in occasione di un processo penale tenutosi a Milano, un inaspettato quanto insistente *revivement* sui falsi di de Chirico e sulle cosiddette “*stranezze*” del Maestro: *querelle* che si pensava superata da tempo e che, in un surreale gioco di inversione di significati e finalità propone un’*Inquisizione* rovesciata che intende perseguire l’*Ortodossia*.¹ Per meglio comprendere questo “*gioco*”, occorre fare un passo indietro. Vediamo, infatti, che, *oggi* nessuno contesta più le dichiarazioni di falsità rese dal Maestro nella seconda metà degli Anni Quaranta nei confronti delle contraffazioni di Oscar Dominguez, della Galleria Allard e della Biennale del 1948.² Eppure, *allora*, il coro composto da illustri storici – primo fra tutti Roberto Longhi –, critici, mercanti e financo istituzioni, fu pressoché unanime quanto assordante nel dare torto al Maestro, seppur spartito in un’unica alternativa: o era Giorgio de Chirico che imbrogliava negando l’autenticità dei suoi dipinti metafisici, per valorizzare la sua pittura più recente, o, nell’ipotesi più

¹ Il procedimento penale n. 5554/05 celebratosi innanzi al Tribunale di Milano riguarda un mercante imputato di aver riapposto una nuova e diversa firma di Giorgio de Chirico su un dipinto contestato da Giorgio de Chirico e dichiarato falso con sentenza del 10 febbraio 1955 della Corte di Appello di Roma, con ordine di cancellazione per abrasione della firma del pittore (pubblicata in questa Rivista, 2002, n. 1-2, pp. 348 sgg.), confermata dalla Cassazione, e di averlo messo in commercio. Il giudizio si è concluso con la condanna dell'imputato e con la confisca del dipinto. Nel corso del procedimento alcuni testimoni, storici e critici d'arte, si sono dilungati a riferire sulle c.d. “*stranezze*” di Giorgio de Chirico, ripercorrendo temi e tesi di cui la storia ha fatto giustizia da tempo. Conseguentemente il processo è divenuto una specie di processo inquisitorio a Giorgio de Chirico, estendendosi le accuse rivolte al Maestro anche alla Fondazione, colpevole ad avviso di questi testimoni, di “*ortodossia*”, cioè di difendere in modo acritico e notare l'operato del *Pictor Optimus*. Dopo quanto avevamo scritto in questa Rivista (n. 1-2, 2002, pp. 326 e sgg., *Origine e persistenza di un tópos su de Chirico*), si pensava che la questione fosse definitivamente superata, ritenendo che i complessi problemi derivanti dalle dichiarazioni di falsità (e anche autenticità) poste sul retro di alcune foto da Giorgio de Chirico, per lo più senza l'esame in originale, dovessero essere valutati caso per caso e previo esame dell'originale. A pag. 328 ci eravamo espressi nel modo seguente: “*Si profila per gli studiosi di Giorgio de Chirico una revisione critica di tutta una parte della sua produzione, revisione che dovrà essere effettuata con assoluta onestà intellettuale, libera da preoccupazioni di mercato e avulsa da ogni luogo comune di quelli menzionati, basandosi, quindi, esclusivamente sull'esame delle opere e solo in subordine sulla loro provenienza. Appare evidente, quanto meno agli studiosi più seri, che il ritornello continuamente ripetuto da de Chirico quasi si divertisse a dichiarare false le proprie opere del periodo metafisico e degli anni Venti e Trenta o che ciò facesse per spirito di vendetta nei confronti dei suoi nemici, non ha un'adeguata base logica (né un numero sufficiente di nemici rispetto alle opere disconosciute da de Chirico) e contraddice anche (sempre che si tolgano di mezzo i luoghi comuni) la vera personalità dell'artista.*” Evidentemente ci eravamo sbagliati, vista la determinazione e anche la mancanza di stile con cui la questione è stata riproposta anche dai media (vedi l'articolo pubblicato il 16/7/2006 su «La Stampa» in prima pagina, a cura di M.G. Minetti dall'emblematico titolo *de Chirico il dispettoso*). Nella nostra valutazione aveva influito anche un pregevole studio di Paolo Baldacci, in buona parte condivisibile e del quale si consiglia la lettura, dal titolo *Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealist*, con traduzione italiana dal titolo *Le Muse Inquietanti. De Chirico tradito dai surrealisti*, pp. 214 sgg., pubblicato in occasione di una mostra su de Chirico a New York (21 aprile - 28 maggio 1994), con equilibrata prefazione in inglese di Wieland Schmied. E questo studio, che riprendeva proprio il periodo in questione, avevamo già ampiamente citato nel nostro saggio del 2002. L'inaspettato cambio di opinione dell'autore ci costringe a tornare, sia pure in modo sintetico, sull'argomento.

² In questo numero della Rivista, nella sezione *Ieri e Oggi*, si è preferito lasciare innanzitutto la parola al Maestro, pubblicando alcuni suoi scritti, sia editi che inediti, che gettano luce, da diverse angolature, sul problema della falsificazione delle sue opere e su quello schieramento ostile di critici, storici, mercanti che, a più riprese, si allinearono astiosamente in blocco contro il pittore capriccioso che “osava” pretendere il rispetto delle sue opere e della sua Arte. Su tale aspetto, oltre che sulla posizione che prese la Biennale del 1948 contro de Chirico (per la Metafisica fu premiato un pittore non metafisico: Morandi), cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, rist. Bompiani, 1998, pp. 212-222.

benevola, non era più capace di riconoscere le sue opere.³ “*Stranezze di de Chirico*”: come oggi. Negli anni Settanta, dinnanzi a un dilagare impressionante di falsi, la responsabilità era sempre di Giorgio de Chirico che, per oscuri motivi, disconosceva sue opere autentiche. Testimonia al riguardo Wieland Schmied che, in quel periodo, la reputazione del Maestro era scesa a tale livello “*che se de Chirico aveva dichiarato falso un dipinto, esso doveva essere realmente autentico*”⁴. Il coraggio di un tenace servitore dello Stato, il Maresciallo dei Carabinieri Antonio Vastano del Nucleo Tutela del Patrimonio Artistico nel contrastare “luoghi comuni”, “verità non discutibili” e “radicati centri di potere”, rese finalmente giustizia al Maestro, all’esito di una lunga indagine e relativo processo nel quale furono sequestrate, e poi confiscate, circa 300 opere false e arrestati, e poi condannati, diversi falsari e mercanti, alcuni dei quali già indicati dallo stesso de Chirico nel *Rapporto al Capo di Polizia*, pubblicato in questo numero.⁵ Nonostante questo, i luoghi comuni su de Chirico sono rimasti intatti, sicché si può convenire con un aforisma di Albert Einstein, secondo cui è più facile disintegrare un atomo che un luogo comune.

Il tema dei falsi de Chirico torna oggi purtroppo d’attualità, non soltanto perché, a cavallo di fine secolo, è stato immesso quasi contemporaneamente sul mercato un numero consistente di “recenti falsi” di “alta epoca”, alcuni dei quali esposti anche in prestigiose mostre nazionali e internazionali e pubblicati sui relativi cataloghi, ma soprattutto perché si sta assistendo ad un ennesimo tentativo di delegittimazione del Maestro, che tende a ricreare, per fini che nessun contributo possono fornire alla ricerca scientifica, quel clima di rinnovata diffidenza nei confronti dell’artista, motivata dall’intenzione di togliere dalle spalle di de Chirico “odiosi fardelli”.

In questo inquietante disegno è chiaro che, oltre alla parola di de Chirico (che, dopo aver combattuto su tanti fronti per tutti gli anni della sua lunga storia, non può più, *ad evidentiam*, difendersi da solo, se non con l’estrema ed autentica forza della sua opera), occorre screditare anche la parola della Fondazione a lui intitolata, resa colpevole di un nuovo e curioso reato, quello di “*Ortodossia*”, cioè di svolgere una asserita semplice attività notarile dell’opera di Giorgio de Chirico (in effetti rea di difendere l’esclusivo interesse dell’artista, tutelandone l’opera e la personalità). Eliminato questo ultimo scoglio, dunque, è evidente che risulterebbe estremamente più facile, per alcuni, riaffermare le proprie verità, vale a dire la “propria” *Ortodossia*, che hanno contribuito a consolidare nel tempo. Ciò impone alla Fondazione di prendere posizione e proseguire la strenua battaglia del *Pictor Optimus*, rimandando ad altro tempo la discussione sulla “nuova” questione, certamente più stimolante dal punto di vista scientifico, circa il monopolio o meno del Maestro, sulla scoperta della Metafisica e sulla sua autonoma paternità di ideazione⁶.

³ P. Baldacci, 1994, cit., p. 139.

⁴ W. Schmied, Prefazione, in P. Baldacci, 1994, cit., p. II. Secondo questo studioso Giorgio de Chirico “è stato falsificato più di ogni altro artista della sua epoca, o forse addirittura di tutta la Storia dell’Arte”, in “L’Enigma de Chirico”, p. 268, in *de Chirico*, a cura di P. Baldacci e G. Roos, Marsilio, Padova, 2007.

⁵ In questo numero pp. 574 e sgg.

⁶ Paolo Baldacci, in una serie di scritti, monografie e saggi succedutesi nel tempo, fino a giungere al testo del recente catalogo della Mostra su de Chirico a Padova, si meraviglia che la storiografia artistica abbia supinamente accettato la leggenda che fa di de Chirico il creatore unico della Metafisica, e ciò nonostante l’esplicita affermazione contraria di Breton. La Metafisica, secondo questo Autore, non l’ha inventata de Chirico bensì Savinio che ha

Il problema dei falsi, oggi riproposto, investe un consistente numero di dipinti, non solo metafisici, contestati dal Maestro e risalenti al periodo che va tra le due guerre. Nel suo *Rapporto al Capo di Polizia* l'Artista sottolinea che la falsificazione della sua opera "*data da molto lontano. Cominciò in Francia fra il 1926 e il 1930*"; essa non risale quindi agli anni Quaranta, come invece qualcuno oggi sostiene. Infatti si afferma che falsi di quel periodo non esistono o al massimo si contano sulle dita di una mano; e ciò persino dopo che è stato dimostrato l'inserimento, sul mercato di de Chirico, di opere realizzate da diversi pittori surrealisti, oltre al noto Dominguez (e si ha motivo di ritenere che trattasi non soltanto di quadri metafisici), e dopo che opere false, i "cosiddetti *divertimenti*" di provenienza Paul Guillaume, dopo la sua morte, sono entrate in circolazione. E si potrebbe continuare con altri esempi non solo in Francia ma anche in altri paesi compresa l'Italia.⁸

Si sarebbe cioè alla presenza, secondo alcuni, di un periodo *felicemente* immune dai falsi per cui le dichiarazioni di falsità rese dal Maestro riguardo i dipinti di tale periodo, non solo non sono assolutamente credibili, ma frequentemente frutto di malafede e spirito di vendetta. Parafrasando de Chirico, si può dire "*che sono cambiati molti 'maestri di cappella', ma la musica a Roma, e non solo a Roma, è sempre quella*". Gli argomenti utilizzati, come si vede, sono gli stessi degli anni Quaranta e Settanta. Ma non è così.

È proprio Paolo Baldacci che nel 1994 scriveva: "*Essere riusciti a radunare in questa mostra alcuni documenti e testimonianze importanti sul burrascoso rapporto tra de Chirico e i Surrealisti permette di chiarire come, nel clima di discredito creato da Breton e dai suoi amici, si sia formato un terreno fertile per la nascita dei primi falsi, che furono prodotti e venduti proprio nell'ambito, o ai margini, dei circoli surrealisti. Permette anche di capire perché de Chirico non è stato creduto quando ha denunciato questi falsi.*"¹⁰

Questa tesi concorda pienamente con quanto scritto da Giorgio de Chirico secondo cui la falsificazione delle sue opere data da molto lontano. *Cominciò in Francia tra il 1926 e il 1930*. Il periodo coincide in pieno con la lotta che gli fecero i surrealisti, che non disdegnavano neppure la sua pittura più recente e che culminò nella scomunica di Breton nel 1928, il quale (lui o i suoi amici surrealisti) non aspettò certamente il 1939 per passare all'azione; data, quest'ultima, che vorrebbe costituire una specie di filtro per non occuparsi di opere precedenti dichiarate false dal Maestro.

La falsificazione ci fu (e non solo ad opera dei surrealisti) e in modo consistente e, come tale, trattata da

svolto un ruolo trainante, senza il quale non ci sarebbero stati i dipinti di Giorgio de Chirico. A tutto voler concedere, ogni cosa è stata fatta insieme al punto che anche le prime opere pittoriche dipinte da de Chirico, la cui datazione al 1910 il Baldacci contesta, sono state dipinte sì da Giorgio de Chirico, ma nel 1909 e alla presenza di Savinio. De Chirico, poi, avrebbe falsificato la propria storia, pur di non riconoscere il debito al fratello. Contro tale tesi, che poggia più su suggestioni che su documenti, si è già espressa la critica. Occorrerà però affrontare approfonditamente il problema, che viene continuamente riproposto e amplificato acriticamente dalla stampa, sia per riconoscere a Savinio quello che è effettivamente suo (e Savinio nella sua grandezza non ha certamente bisogno di difensori d'ufficio), sia a Giorgio de Chirico quello che gli compete e che la Storia gli riconosce. Per la critica a tale tesi si veda: *Appartenenze intellettuali per gioco*, di Viola Mangusta (Jole de Sanna), pubblicato sul n. 1-2 di questa Rivista, 2002, pp. 305 sgg. e il saggio di Riccardo Dottori *De Chirico – Savinio e l'altra faccia della modernità*, ivi, pp. 317 sgg., nonché l'articolo di Maurizio Calvesi *De Chirico dall'Arno alla Senna* (in *Ars*, aprile 1999, pp. 46 sgg.).

⁷ In questo numero pp. 574 e sgg. Questo documento, finora non conosciuto, assume una straordinaria importanza proprio per la dichiarazione resa direttamente da Giorgio de Chirico e che riguarda quel particolare periodo.

⁸ P. Baldacci, 1994, cit., si riferisce espressamente sia a certi "*divertimenti*" di Paul Guillaume firmati de Chirico e, dopo la morte del mercante, messi in commercio (p. 237), sia a diversi importanti pittori surrealisti, come ad esempio Ernst (p. 237) e anche circoli surrealisti belgi (p. 250, n. 44) e, in questo, non ci sentiremo di escludere Magritte. Aggiunge Baldacci che, è proprio successivamente al marzo del 1928, "*in questo clima di disprezzo e di appropriazione indebita dell'opera altrui, che si apre la strada alla copia, prima, alla falsificazione, poi*" (p. 237).

⁹ G. de Chirico, *1918-1925 – Ricordi di Roma*, rist. La Cometa, 1988, pp. 14 e 15).

¹⁰ P. Baldacci, 1994, cit., p. 214.

de Chirico allorché gli fu possibile e, poi, con maggior vigore, allorché diede inizio alla redazione del Catalogo Generale delle sue opere con l'esame delle riproduzioni fotografiche che gli pervenivano.¹¹ Purtroppo, scomparso il Maestro, le opere di quel periodo dichiarate false da lui stesso hanno, a mano a mano, trovato una loro collocazione che si è venuta – ed alcuni hanno contribuito – a consolidare con il tempo, con l'esposizione ripetuta in mostre, pubblicazioni, ecc.; di conseguenza, mettere in discussione posizioni che si ritengono definitivamente acquisite, rischia di creare innumerevoli problemi. Ciò avviene, in specie ma non solo, quando la Fondazione è chiamata ad esprimere un giudizio su tali opere e tiene comunque presente – anche se in modo non necessariamente vincolante ai fini della richiesta di archiviazione –, il giudizio reso dal Maestro, giudizio che viene sempre menzionato.

Per superare tali ostacoli occorre trovare una soluzione radicale atta a delegittimare – *rectius*: togliere di mezzo – una volta per tutte, “*le parole di Giorgio de Chirico*”. Si parte, quindi, da una aprioristica premessa, fondata su un giudizio sprezzante (reso sia pure in un contesto diverso, ma indice chiaro di un modo di pensare che, se preso sul serio, pone un'ipoteca pesante ogni volta che si voglia esaminare un dipinto contestato dal Maestro): “*de Chirico era un levantino: se poteva ingannare qualcuno lo faceva senza farsi scrupoli, e questo urtava il moralismo anche esagerato di Breton [...]*”¹², per giungere a sostenere che, oggi, occorre ristabilire “*la verità oggettiva su una parte importante dell'opera storica di de Chirico, che l'artista stesso, [...] ha voluto irresponsabilmente negare.*”¹³

Si dimentica però che su questo abusato argomento è il Maestro stesso a controbattere senza esitazioni rispondendo – e lo ha fatto immediatamente e con fermezza – all'accusa di aver ripudiato la sua pittura metafisica: “*Tutte spudorate menzogne; io non ho mai rinnegato nessun genere della mia pittura*”, come leggiamo nel suo *Definizione del quadro falso*¹⁴. Non esiste un periodo che Giorgio de Chirico ha rinnegato: ha soltanto dichiarato falsi dei quadri non di sua mano, semplicemente.

La soluzione oggi ipotizzata, per giungere “*alla verità oggettiva*”, auspica che venga tolta di mezzo una pronuncia giurisdizionale favorevole al Maestro. Si tratta della citata sentenza della Corte di Appello di Roma – “*madre di tutte le battaglie*” – che “*permette ancora oggi, in spregio di ogni evi-*

¹¹ La redazione del Catalogo Generale è iniziata alla fine degli Anni Sessanta. Il Catalogo resta uno strumento essenziale per lo studio delle opere di Giorgio de Chirico, anche se pone spesso delicati problemi dovuti alla scelta del metodo con il quale è stato realizzato.

¹² P. Baldacci, *Savinio e il surrealismo*, in *Alberto Savinio*, a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Milano, 2002, p. 28. Per verificare quanto poi fosse autentico e coerente il moralismo di Breton e dei suoi amici surrealisti, si veda quello che scrive de Chirico in questa Rivista (pp. 588 e sgg.) nonché l'articolo di Jole de Sanna (in «Metafisica», n. 1-2, 2002, pp. 69 e sgg.) e lo stesso scritto di Paolo Baldacci citato nella nota 1, il quale così scrive: “*Per essere onesti, se possiamo incolpare Breton di falso ideologico, di spirito settario e di travisamento dell'opera di Giorgio de Chirico, e quindi di aver messo in atto con metodo stalinista quella distruzione morale dell'avversario che creò il clima di discredito nel quale i falsi poterono diffondersi a dispetto delle legittime reazioni dell'autore, non possiamo però accusarlo di aver materialmente mancato di rispetto a quell'antico de Chirico che lui amava. Tra le tante dichiarazioni di autenticità e di provenienza redatte da ex surrealisti, e dalle loro vedove o amanti e conviventi, a corredo di falsi de Chirico non ve n'è una sola di Breton*” (p. 240). Di fronte a questa analisi è difficile parlare di moralismo anche esagerato di Breton, che non è affatto scusabile solo per non aver mancato di rispetto ai quadri antichi del Pittore (e non tanto alla persona fisica di de Chirico, che ha anche aggredito fisicamente). Tale “rispetto” non gli impedisce di ispirare, o comunque tollerare e lasciar fare tutto quello che fece il circolo surrealista dal 1926 in poi contro de Chirico.

¹³ Le frasi virgolettate e in corsivo sono tratte da una lettera di P. Baldacci del 2/5/2007, depositata il 4/5/2007 nel procedimento n. 5554/05. La parte omessa con i puntini è la seguente: “*come è ormai apparso dai maggiori studiosi*”.

¹⁴ Vedi in questo numero a pp. 591 e sgg., nonché *Memorie*, cit., 1998, p. 217. Va precisato che i dipinti contestati da de Chirico non si limitano a quelli metafisici ma, in buona parte, riguardano il periodo successivo; il che poco si accorda con l'accusa di aver ripudiato la sua pittura metafisica.

denza e disprezzo per la verità, di far valere la parola dell'artista contro i documenti, le testimonianze e le prove più lampanti¹⁵; ove venisse presa “una posizione chiara in merito a questo sentenza e a questo quadro, [...] sapremo se si potrà ancora sperare di fare chiarezza su de Chirico con gli studi o se dovremo sempre chinare la testa di fronte ad un Sant’Uffizio tutore dell’Ortodossia”¹⁶ e che possiede le “verità rivelate”.

Questo curioso e retorico modo di argomentare (quantomeno esagerato quanto agli effetti auspicati o temuti) ci sembra artatamente costruito al fine di creare una fittizia contrapposizione dogmatica così riassumibile: *la parola di de Chirico è sempre attendibile* (in questo consisterebbe l’ortodossia della Fondazione) – *la parola di de Chirico non è mai attendibile* (Paolo Baldacci riveste per la circostanza la figura di grande *accusatore*: ove l’*inquisito* è sempre lui Giorgio de Chirico, e non solo per la pittura).¹⁷

Se tale modo di ragionare mostra in sé la sua artificiosità oltre che fragilità, la finalità cui tende è invece di tutta, quanto dichiarata, evidenza.

Si tratta, infatti, *una volta per tutte, di togliere definitivamente la parola a de Chirico*. L’“irresponsabile” Giorgio de Chirico sarebbe, oggi, sia pure *post-mortem*, finalmente espropriato, *con effetto retroattivo*, del suo diritto ad esprimere pareri circa i propri quadri.

Non può non cogliersi in questo una profonda analogia con altro e più clamoroso e riuscito esproprio, quello messo in atto da Breton e dai surrealisti. De Chirico fu vittima di “*uno dei più incredibili casi di espropriazione intellettuale ed artistica mai attuati ai danni di un uomo [...]*”¹⁸

Già allora la forza di una convenzione a lui ostile si adoperava per espropriare la forza creativa dell’Artista che stava creando gli antefatti per una infinita serie di eventi artistici del Novecento, come il Classicismo, il Surrealismo, giù fino alla Pop art e, alla fine, con il ciclo neo-metafisico.

Occorre però ricordare che, ciò che avvenne a metà degli anni Venti, fu messo in atto non allo scopo di perseguire i “nobili” fini professati dai surrealisti, ma proprio al fine, come de Chirico scrive, di tutelare l’ormai fiorente mercato di pittura metafisica, sostenendo che la genialità di de Chirico si era esaurita, che egli sopravviveva a se stesso.¹⁹

Il conformismo censorio si è instaurato stabilmente *allora* e *oggi* ripetendo identici *leitmotiv* buoni per tutte le occasioni.

Secondo l’auspicato risultato, alla parola dell’artista, messa definitivamente a tacere, saranno opposte

¹⁵ Vedi nota 13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Il giudizio negativo su Giorgio de Chirico, sulla scia di Breton e Longhi, emerge chiaramente dall’insieme degli ultimi scritti di Paolo Baldacci sia nella monografia *Metafisica* del 1997, sia nel saggio citato nella nota 12 (pp. 19 e sgg.) e nell’ulteriore studio, riprodotto in lingua italiana nello stesso catalogo, con il titolo *De Chirico e Savinio, la parabola di una fratellanza intellettuale* (pp. 55 sgg.), già pubblicato in lingua tedesca con il titolo *Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken. Die concordia discors der Dioskuren*, pp. 45 sgg., cat. della mostra “*Die Andere Moderne De Chirico-Savinio*”, Hotje Cantz Verlag (Düsseldorf, 15/9 - 10/12/2001), per terminare nel recente catalogo della mostra di Palazzo Zabarella a Padova. Il prof. Maurizio Calvesi, in un suo articolo del 1999, *De Chirico dall’Arno alla Senna* (in «Ars», cit.) formula motivate e convincenti critiche alla tesi del Baldacci sia circa il luogo e il tempo in cui sarebbe nata la Metafisica – Firenze e non Milano –, sia sulla paternità della stessa ascrivibile solo a de Chirico e non anche al fratello Savinio.

¹⁸ P. Baldacci, 1994, cit., pag. 214.

¹⁹ In questo numero pp. 591 e sgg. Vedi anche P. Baldacci, 1994, cit., p. 229: “[...] allora decisero di scomunicarlo dichiarandogli guerra che è anche e soprattutto una guerra mercantile [...]” Cfr. ancora in questa Rivista *I falsi di de Chirico*, pp. 588-589.

altre autorevoli ed autoreferenziate “Parole” che si baseranno su tre categorie di elementi, di diversa qualificazione ed evidentemente di peso diverso: “documenti”, “testimonianze” e “le prove più lampanti”, e che avranno il merito di ristabilire “la verità oggettiva”.

Tre elementi potenzialmente pericolosi, laddove non sussidiari al previo e approfondito esame *in originale* di ogni opera contestata, specie se utilizzati per dimostrare una “verità” pre-confezionata – *secondo cui de Chirico non è mai attendibile*. Condizione indefettibile perché un giudizio critico sia costruttivo rispetto alla ricerca della verità è che esso sia esente da pre-giudizi.²⁰

È evidente che a questo velleitario e scardinante disegno non possa essere riconosciuta alcuna cittadinanza nel mondo scientifico, né tanto meno, per la sua radicalità, può costituire una minima base di confronto.

La Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, molto più semplicemente, ha lo scopo di tutelare la personalità artistica e intellettuale del Maestro, di valorizzarne e onorarne l’opera e la memoria, nonché, tra le altre finalità, individuare e riconoscere le opere autentiche, così da proseguire nella lotta contro le falsificazioni delle opere del Maestro, sempre purtroppo attuale. In questo consiste la sua attività e in questo consiste la sua *Ortodossia* di cui è fiera.

La Fondazione possiede un prezioso archivio che, oltre a costituire uno strumento di lavoro irrinunciabile, testimonia la produzione del Maestro nei suoi vari periodi e documenta la realizzazione ininterrotta di opere false. Nell’archivio trovansi le dichiarazioni di autografia o di falsità rese dal Maestro. Per la Fondazione, le dichiarazioni del Maestro godono di quella *presunzione di veridicità* che spetta all’Autore, siano esse affermative o negative, con ogni effetto conseguente, fino a quando tale presunzione non venga meno. Non si tratta quindi di “verità rivelate”, ma di verità provenienti direttamente da Giorgio de Chirico che, come tali, vanno rispettate e accettate.

Il problema delle opere disconosciute dal Maestro, specialmente sulla base del solo esame fotografico, e il cui giudizio si trova sul retro delle fotografie o su cataloghi, o con sue dichiarazioni contrarie successivamente rese anche su opere pubblicate come autentiche sul Catalogo Generale²¹, riveste una certa delicatezza, e va risolto con grande equilibrio e prudenza, dal momento che, come è stato fatto presente da chi scrive²², il Maestro è incorso in errore in diverse occasioni.²³

Proprio riguardo le opere contestate dal Maestro, la Fondazione da tempo sta percorrendo, come è noto agli operatori del settore, una via autonoma, che è quella del confronto diretto con l’opera, quindi caso per caso, di una valutazione che tenga conto di tutti gli aspetti, approfondita ove possi-

²⁰ I documenti, specie se di sicura e verificata provenienza, uniti all’esame dell’opera, sono senz’altro utili per giungere a risolvere questioni difficili. Le testimonianze e le prove più lampanti lasciano, ad avviso di chi scrive, il tempo che trovano: le prime per la loro inattendibilità, come ogni storico ben sa; le seconde per la loro totale soggettività. De Chirico ebbe acutamente ad osservare che “[...] *purtroppo tutti quelli che si occupano d’arte, tanto antica che moderna, si interessano più al fatto storico, [...] che non al fatto pittura*” (*Ricordi di Roma*, cit., p. 50).

²¹ È il caso, ad es., di una *Piazza d’Italia*, pubblicata nel Catalogo Generale come dell’anno 1914 che il Maestro, avendo avuto l’occasione di esaminarla in originale, ebbe a dichiararla falsa, riconoscendo espressamente il proprio errore.

²² *Metafisica* 2002, n. 1 - 2, p. 328.

²³ L’Artista stesso ebbe a confidarmi l’insidia insita nel rendere il giudizio sulla base di riproduzioni fotografiche, tanto che in molte fotografie di sue opere conservate in archivio c’è la richiesta di esaminare l’opera in originale e qualche volta si trova anche qualche parere contrastante. La Fondazione sta studiando l’ipotesi, ove fattibile, di rendere pubbliche con mezzi idonei tutte le fotografie delle opere contestate del Maestro. Ciò dovrebbe consentire agli studiosi di avere un quadro completo e quindi non frammentato del problema.

bile con gli strumenti tecnici scientifici oggi a disposizione e anche, sussidiariamente, con l'ausilio di adeguata documentazione, ove esistente. È seguendo questo *modus operandi* che, in alcuni casi, la Fondazione ha ritenuto di esprimersi in modo diverso dal Maestro, recuperando al *corpus* delle opere di Giorgio de Chirico, le opere contestate e, quindi, inserendole nell'archivio tra quelle ritenute autentiche. Come si vede, un'attività niente affatto notarile.

Una posizione di equilibrio, quella della Fondazione, che già era del Soby che, negli anni Settanta, ebbe a dire a Wieland Schmied: *“Dovremmo fare attenzione a ciò che de Chirico stesso ha detto. Quando dichiara che dipinti a lui attribuiti sono falsi, egli ha generalmente ragione.”*²⁴

Da ciò consegue che non è consentita alcuna generalizzazione al contrario, ovvero l'inversione probatoria del valore della dichiarazione del Maestro: *“la parola”* rimane sempre a Giorgio de Chirico; la stessa potrà essere motivatamente disattesa dalla Fondazione, *caso per caso* e solo all'esito del procedimento che prevede l'esame dell'opera in originale e dopo un'attenta istruttoria che accerti l'eventuale errore di giudizio in cui può essere incorso il Maestro, dandosi comunque atto nel parere reso dalla Fondazione del contrastante giudizio espresso dal Maestro.²⁵

Siamo convinti che tale ortodosso e non notarile modo di operare della Fondazione risponda appieno alle finalità statutarie e sia in grado di soddisfare le esigenze di chi cerca di avvicinarsi alla verità senza pregiudizi.

Nota

Gli scritti e i saggi pubblicati in questo numero della Rivista si riferiscono al 2005 - 2006, salvo qualche rettifica o aggiunta. Il presente editoriale, invece, tiene conto di fatti e documenti successivi, sui quali si è resa necessaria una presa di posizione da parte della Fondazione.

²⁴ W. Schmied, Prefazione, 1994, cit., p. II.

²⁵ Nessuno contesta, a storici, storici dell'arte e critici di manifestare le proprie idee discordanti, come hanno sempre fatto e faranno, liberamente, e spesso senza neppure curarsi di menzionare, anche al solo fine di contestarlo, il parere del Maestro. Spiace quando tali idee vogliono, anche in modo e con mezzi non sempre accettabili, poi imporre agli altri. Proprio Calvesi osservava nell'articolo in precedenza citato (nota 17) e con riferimento alle opere contestate da de Chirico unitamente ad altri studiosi che: *“Baldacci tace le opinioni diverse dalle sue non soltanto sui grandi problemi di inquadramento e di interpretazione, ma anche, ciò che è più preoccupante, sull'autografia dei quadri; dipinti, giudicati falsi vengono dati per buoni senza neanche accennare a fastidiose obiezioni. Prima d'ora, nel catalogo scientifico dell'opera di un artista, le singole schede davano sempre conto di ogni parere precedentemente espresso sulle datazioni, sulle attribuzioni, né mai potevano essere passati sotto silenzio gli eventuali giudizi di non autografia. Il catalogo curato da Baldacci segna dunque un epocale “passo in avanti” ai fini della semplificazione degli studi. Baldacci non è soltanto un cultore di studi dell'arte nel Novecento; è anche un mercante e il suo metodo potrà forse piacere, per i vantaggi che questa semplificazione comporta, a qualche altro mercante. Purtroppo a noi piace meno (p. 59)”*.