

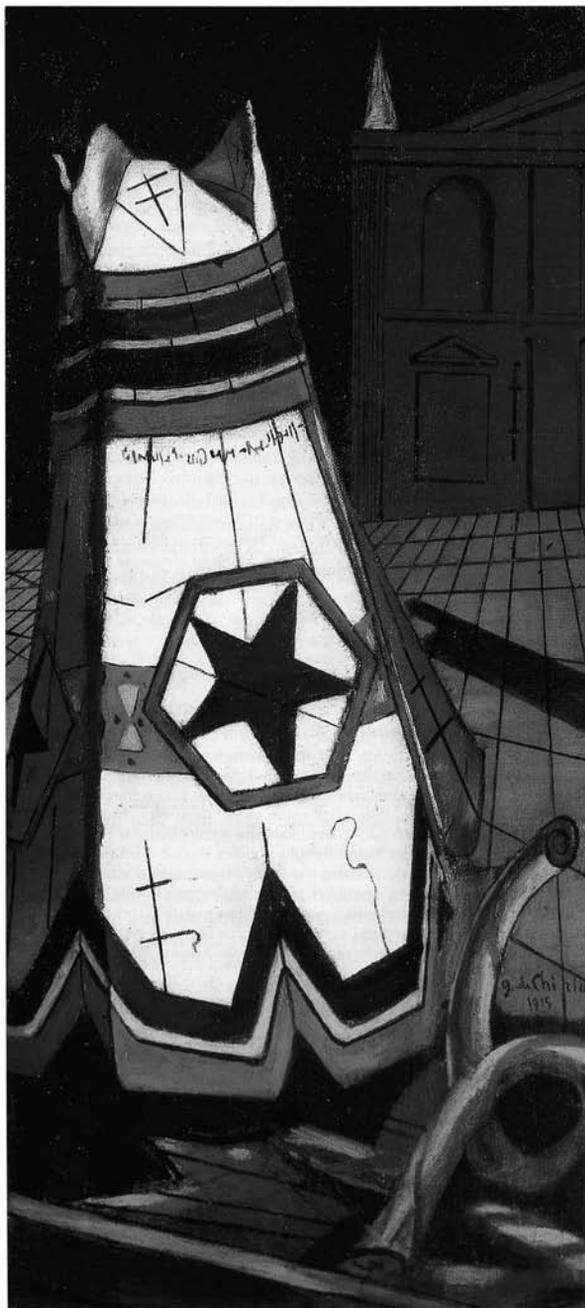
## L'ARMONIA NASCOSTA. IL GIOCO DEL RE

*Katherine Robinson*

L'opera di de Chirico si rivela attraverso l'architettura celata nelle sue linee interne. La geometria è un mezzo di osservazione che permette di scendere nelle profondità dei complessi spaziali impostati dall'artista. Attraverso questa ricerca, la struttura della composizione si presenta come vero e proprio fenomeno in quanto racconto visivo dell'immagine compiuta. Non è una storia che viene narrata, né evocata. È una vera e propria manifestazione del funzionamento interiore dell'immagine nel suo incontro con la mente. La possibilità di essere testimoni dei fondamenti stessi dell'immagine fa sì che lo spettatore tocchi da vicino l'atto stesso del creare. In questa analisi che adopera la geometria e altri sistemi spaziali, come per esempio la sezione aurea, i primi elementi di riferimento sono i quattro margini della tela, gli angoli del riquadro, l'asse mediano orizzontale e quello verticale. Per fissare l'immagine all'interno dell'inquadratura, l'artista fa convergere le linee della composizione su questi punti cardinali. La misurazione degli angoli creati dalla convergenza di linee può evidenziare delle conformità e delle simmetrie interessanti con altri elementi dell'immagine. Nei quadri di de Chirico sono già visibili delle forme poliedriche: cubi, tetraedri, coni o pentagoni come elementi della scena. Altre linee, a volte meno evidenti, si rivelano anch'esse come fondamentali per una ricerca intuitiva che svela la struttura intrinseca dell'immagine. Una volta evidenziate, queste strutture diventano veicoli di deduzione per transitare attraverso l'immensità dell'atto metafisico manifestato dalla pittura di de Chirico.

Questa analisi prende in esame due quadri del Maestro: *Les jouets du prince*, 1915 e *Les jouets défendus*, 1916. L'artista ha eseguito le due opere a Ferrara dove era stato trasferito come soldato durante la prima guerra mondiale. Due sezioni aggiuntive, *Ripresa del tema* e *Origini del tema*, riguardano sia le rielaborazioni dell'opera *Les jouets du prince* eseguite da de Chirico in tarda età, delle quali quattro versioni sono conosciute, sia un'opera del 1914, *Le mauvais génie d'un roi*, pertinente precursore del tema principale di questo studio.

I partecipanti al "gioco del re" sono: un filosofo, un principe, un pittore e un re; le regole quelle della geometria e della logica che si mettono in azione attraverso un'indagine attiva, riflessiva e deduttiva. Ne verranno alla luce delle strutture intrinseche e le gerarchie si assesteranno in un altro ordine; i quattro personaggi tengono in mano le linee impostate dall'artista come redini dello spazio e del tempo, metafisico.



*Les jouets du prince*, 1915 (55,5 x 25,9 cm)

*Les jouets du prince*, autunno 1915

*Les jouets du prince* è una delle prime opere che de Chirico ha eseguito dopo il suo rientro in Italia a causa della guerra e il conseguente stazionamento a Ferrara a metà giugno del 1915.<sup>1</sup> Il piano prospettico che occupa la zona centrale della composizione è il terreno di gioco su cui interagiscono gli elementi principali del quadro. Questa superficie è segnata da linee orizzontali con diverse inclinazioni che corrono verso sinistra e da linee verticali che sfuggono in prospettiva verso la facciata rossa di un edificio rinascimentale in fondo sulla destra. La base dell'edificio è nascosta sotto la linea dell'orizzonte segnata dal bordo estremo del piano prospettico. In primo piano una tenda indiana sta in bilico sul bordo anteriore del piano, sopra una zona scura e indefinita, dove sono accatastati pezzi di pavimentazione e strane forme tubolari rigate di rosso, probabilmente bastoncini di zucchero. Nessuna delle due "case" possiede una presa sicura sul terreno: la tenda pare che stia per scivolare in avanti, mentre l'edificio in fondo, che non appoggia nemmeno sul piano, rischia di essere perso di vista dietro la pavimentazione che sembra ribaltarsi verticalmente davanti ad esso.

La tenda ha la forma poligonale di una piramide tronca la cui base si presenta come esagonale, mentre la punta tronca è di forma quadrata. Una grande stella blu scuro al centro e altre decorazioni avvolgono la superficie con strisce e forme geometriche colorate. La stella è posta sull'asse mediano verticale del quadro all'intersezione con l'asse orizzontale che è il centro geometrico della tela (fig. 1). Guardando l'opera senza l'aiuto della figura 1 risulta estremamente difficile, se non impossibile, riscontrare che questo punto sia realmente il centro geometrico della tela; visivamente risulta più basso rispetto all'altezza totale dell'opera. Ancora più difficile è accertare che la linea che costruisce il lato destro della stella sia effettivamente verticale, tanto meno parallela ed equidistante dai margini della tela. Stiamo entrando nel campo dinamico delle linee dechirichiane: geometricamente riscontrabile, empiricamente enigmatico. Strani segni neri, linee e anche una "frase di scrittura" sono tracciate sui lati inclinati della tenda.<sup>2</sup> Solo un lato, quello frontale leggermente girato verso destra, è illuminato ed emana una forte luce bianca. Sul lato della tenda in ombra a sinistra, il colore delle decorazioni acquisisce una qualità di incandescenza mentre il bianco, imbevuto d'ombra, prende una strana aura di lontananza. Lontano è anche l'edificio in fondo, spinto dalla presa esercitata dalla prospettiva. Su di esso, forme geometriche stabiliscono la distribuzione degli spazi. L'edificio appare a metà, ma in realtà non ci sono indicazioni a sufficienza per stabilire le dimensioni della parte mancante. Il fondo nero sembra reggere l'edificio da dietro come fosse un mero fondale scenico. La forte luce bianca in primo piano ha un effetto di spinta sulla tenda, la quale probabilmente senza di essa cadrebbe nel pozzo nero in primo piano.

La rappresentazione è impostata tra il buio del fondo e la luce che entra in scena frontalmente. Si ha l'impressione di una mancanza di gravità, come se gli elementi della scena galleggiassero legati tra di loro in uno spazio molto vasto. Il fondale della scena non è un cielo verde metafisico<sup>3</sup> a strapiombo

<sup>1</sup> *Natura morta* è datata settembre-ottobre e *Ritratto di Carlo Cirelli* ottobre 1915.

<sup>2</sup> Un tentativo di decifrare questi segni non ha prodotto dei risultati degni di nota. Le consulenze che ho avuto da parte di alcuni studiosi di lingue antiche hanno escluso che si tratti di ebraico antico, greco antico, copto, lineare A o lineare B. L'altra possibilità, che è anche intuibile, è che si tratti di una scrittura inventata da de Chirico, un suo codice. È percepibile una sorta di scorrimento speculare delle lettere: sembra che si debba leggere da destra a sinistra e poi di nuovo verso destra. Una lettera posta sulla linea nera centrale della facciata sembra raddoppiata e invertita.

<sup>3</sup> V. J. de Sanna, nel risvolto di copertina del numero 3-4 di questa Rivista.

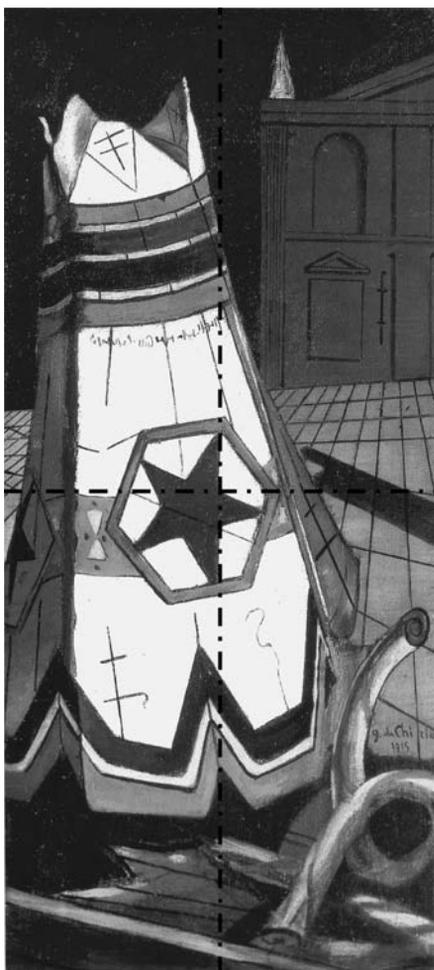


fig. 1

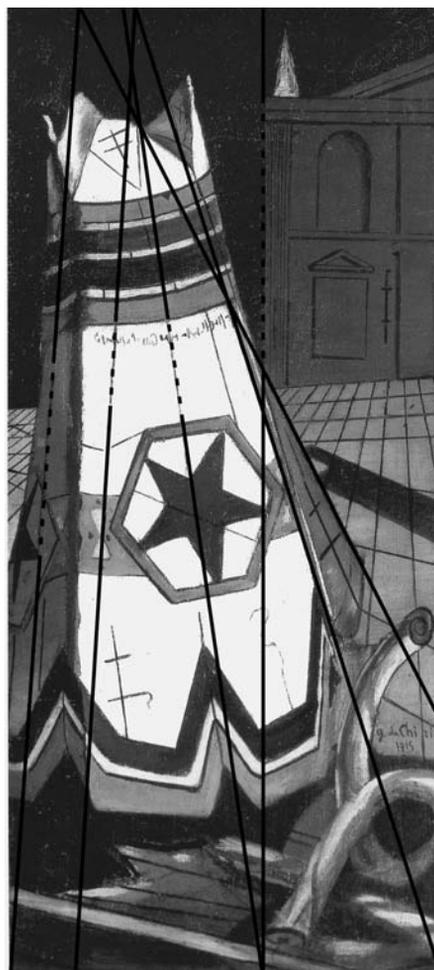


fig. 2

sull'orizzonte, tipico di de Chirico. Non c'è alcun treno che sbuffa né delle bandiere che sbattono in un vento lontano: il contesto di questa rappresentazione è distante dalla terra ed è situato da qualche parte nello spazio del cosmo.

L'instabilità della tenda è accentuata da un suo apparente movimento a "trottola". Le diverse posizioni di questo movimento sono indicate dalle linee nere tracciate sulla sua superficie. Due di queste linee, una sul lato in ombra a sinistra e l'altra, la prima linea sulla parte in luce, si congiungono sul margine superiore del quadro con il proseguimento di due diversi spigoli della tenda (fig. 2). I due angoli inferiori della tela sono alla base di questa costruzione. Il prolungamento della linea nera centrale della facciata invece, fa perno sul bordo inferiore del quadro con il proseguimento del lato dell'edificio rosso.

L'impostazione di linee leggermente inclinate rispetto ad altre linee con inclinazioni più accentuate

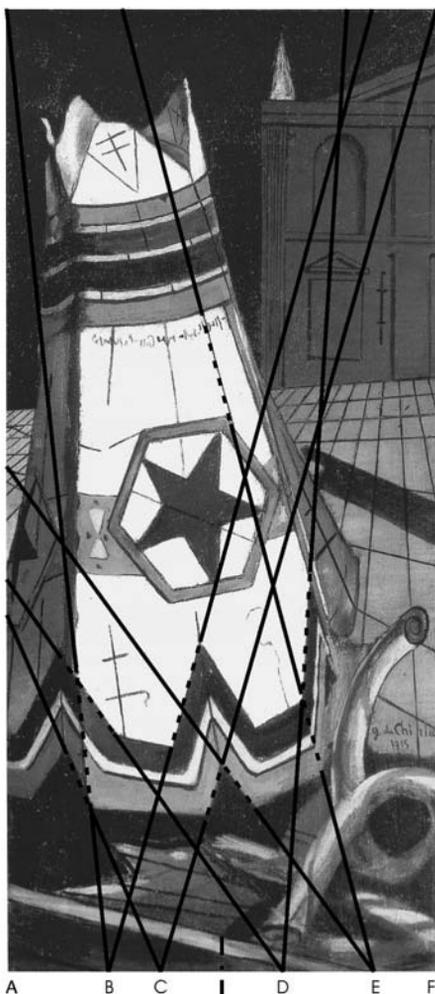


fig. 3

dove la coppia BC si rispecchia sulla linea mediana, riproducendosi in DE sulla destra, ma il risultato non è perfettamente speculare: il punto E ha uno slittamento verso destra. Questo sbilanciamento fa scorrere l'occhio in quella direzione, trasportando l'attenzione verso il margine destro della tela.

Innalzando lo sguardo sul quadro, seguiamo le otto semirette che costruiscono gli angoli B C D e E, e vediamo che queste linee intersecano il lato sinistro della tela e il lato superiore. Due di esse fanno capo agli angoli superiori della tela e reggono tutta la costruzione, dirigendola come fossero fili di marionette.

Il ritmo creato dallo scorrimento dei vertici degli angoli alla base della tela e i fili che li guidano dall'alto fanno slittare la tenda, mentre gira, verso destra.

Prendiamo in considerazione le due linee appena descritte che fanno capo agli angoli superiori della tela, assieme alle due linee della figura 2 che si collegano invece agli angoli inferiori della tela. Queste quattro linee mettono in risalto due grandi "X" che si estendono maestosamente su tutta la composi-

crea l'effetto di un movimento a dondolo dell'intera tenda, che gira a trottola attorno a un asse non perfettamente stabile con una rotazione della parte inferiore della tenda maggiore rispetto a quella superiore.

Il motivo a zig-zag che si trova alla base propone un ritmo che accompagna l'andamento rotatorio della tenda e suggerisce anche lo sviluppo del percorso che traccia, mentre ruota. A guidare questo movimento sono le linee del contorno della base della tenda, quelle degli spigoli creati dai lati della facciata e quelle della striscia blu decorativa. Il prolungamento di queste linee forma degli angoli i cui vertici toccano il lato inferiore del quadro (fig. 3). I due angoli centrali (C e D), oltre ad essere della stessa ampiezza ( $40^\circ$ ), hanno il loro vertice in posizione speculare rispetto al punto mediano del lato e sono equidistanti dagli angoli della tela (A e F). I due angoli esterni (B e E) sono della stessa ampiezza ( $22^\circ$ ). Grazie alla conformità della loro misura e la loro disposizione lungo il lato inferiore della tela, i quattro angoli sono percepiti come fossero due coppie equivalenti. Ogni coppia è composta da un angolo piccolo e uno grande (BC e DE). La coppia BC sta a sinistra della linea mediana del quadro e la coppia DE a destra. La deduzione istintiva prodotta da questo accostamento è la lettura di due coppie di angoli simmetrici rispetto alla linea mediana del quadro. L'impostazione reale dei punti coinvolge lo sguardo in una visione dinamica

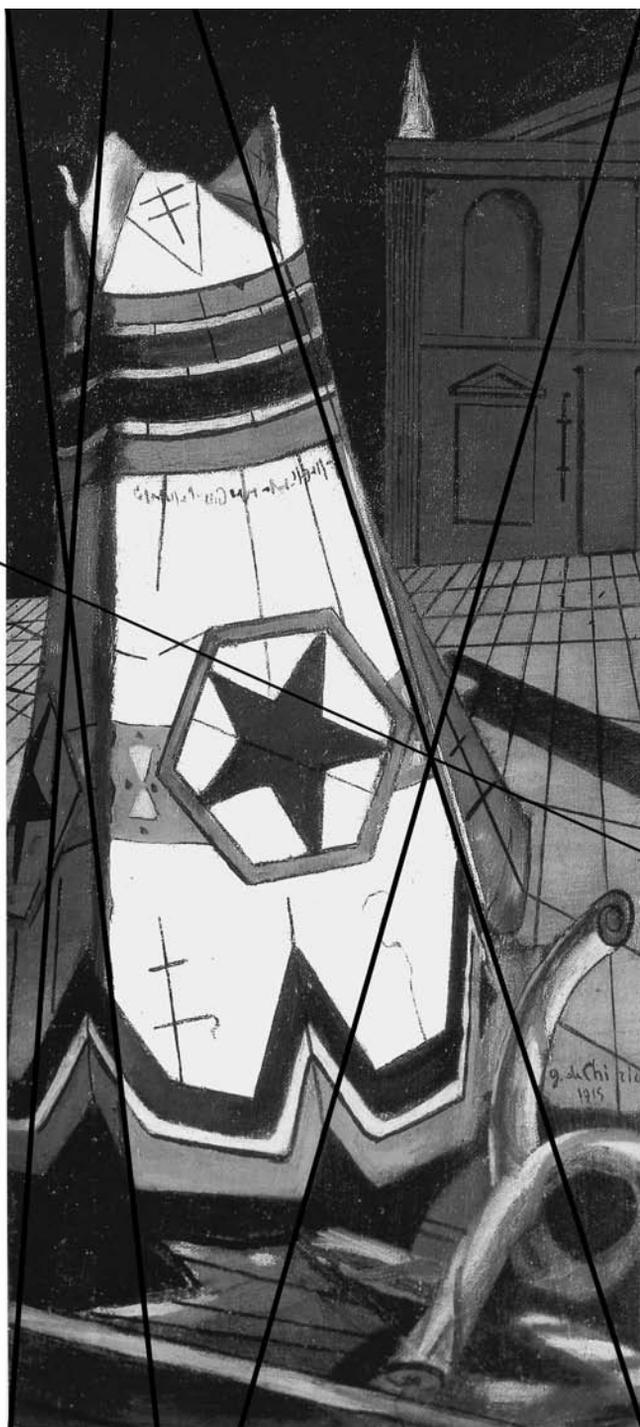


fig. 4

zione, rivelando con chiarezza la struttura convessa dello spazio all'interno del quadro (fig. 4). Diversi quadri del periodo parigino, cominciando dal 1913, dimostrano l'impostazione di uno spazio convesso.<sup>4</sup> Nel caso di *Les jouets du prince* la convessità dello spazio è creata dal rapporto che la costruzione poligonale della tenda ha con le linee fisse, fisiche, dei quattro lati della tela. Le due "X" appena descritte ci aiutano a visualizzare una specie di rigonfiamento dello spazio che si manifesta verso il lato destro della tela, come se la tenda mentre si sposta "aprisse" lo spazio. Il dislivello dei centri di queste "X", quello sinistro più alto di quello destro, dà un ulteriore aiuto a modellare l'effetto spaziale, nonché la direzione della traiettoria della tenda. Le linee che si congiungono idealmente ai lati o agli angoli della tela, anche se non tracciate esplicitamente, segnano dei punti di riferimento per lo sguardo che, mentre scorre "rimbalza", creando una sensazione di movimento all'interno dell'immagine, guidata dalla visione stessa. In un suo scritto del 1919 *Sull'arte metafisica* con sottotitolo *I segni eterni*, de Chirico parla della funzione di "altri segni" nella pittura metafisica: "L'opera d'arte metafisica è, quanto all'aspetto, serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbono subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della 'profondità abitata'."<sup>5</sup>

In confronto alla prepotenza scenica della tenda indiana in primo piano, l'edificio rinascimentale situato nella zona posteriore è fermo e stabile. L'edificio rosso è remoto, appartato, la geometria che stabilisce gli spazi sulla facciata è formale, non dinamica come la geometria costruttiva della tenda. La sensazione di stabilità è ingrandita dal fatto che lo vediamo soltanto in parte; possiamo immaginare che continui in modo illimitato al di fuori dello spazio della rappresentazione nelle due direzioni che sono definite dal piano prospettico sotto di esso e dal margine destro della tela, il che gli conferisce maggior peso e statura. Lo stato di immobilità che caratterizza l'edificio ferma il tempo e fa da contrappunto al tempo scorrevole e immediato reso dal movimento della tenda indiana in primo piano. Il lato destro della tenda si presenta con delle caratteristiche che sono difficili da decifrare (fig. 5). Le linee che formano questa piccola figura triangolare convergono esattamente sul punto di incontro tra la tenda, l'edificio rosso e l'orizzonte, creando un punto focale dei diversi elementi della composizione. All'interno di questa forma triangolare c'è un segno a doppia croce composto da una linea verticale con due barrette di lunghezza diversa. Questo segno si trova anche in cima alla tenda e in basso con una variazione. Il corpo della tenda potrebbe essere già una forma completa senza questo "lato"; una sottilissima linea bianca sembra segnare il margine destro di essa. Peraltro, dato l'angolo dal quale proviene la luce, questa parte della tenda non sarebbe in ombra e quindi la sua



fig. 5

<sup>4</sup> Id., *Matematiche metafisiche*, pubblicato nel numero 3-4 di questa Rivista, p. 73.

<sup>5</sup> Articolo apparso in *Valori Plastici*, Roma, a. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18; ristampato in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, pp. 83-87; ristampato successivamente in *Commedia dell'arte moderna*, Abscondita, Milano, 2002, pp. 29-30.

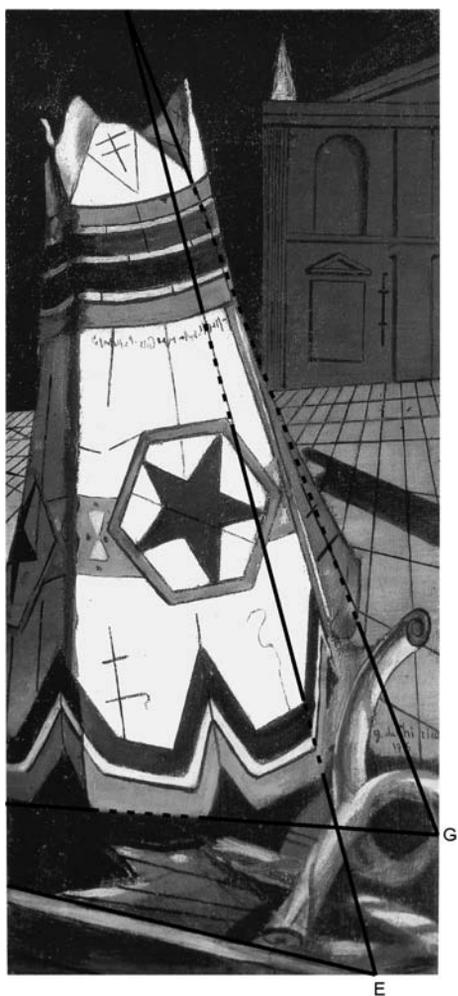


fig. 6

superiore della tela. L'angolo con vertice in G è un elemento che frena il moto circolare della tenda, trattenendo questo lato al piano come farebbe un'ancora a un'imbarcazione. Non a caso la linea che scorre verso l'alto dal punto G attraversa la doppia croce nella figura triangolare che si trova sull'enigmatico "lato destro" della tenda. Questo triangolo è un punto di ormeggio dal quale la tenda cerca di staccarsi sbilanciandosi in direzione opposta. L'angolo G si posiziona come punto cardinale in un sistema di forze in movimento circolare facendo salire la serie dei punti di riferimento (B C D E), visto in figura 3, sul margine destro della tela, e così facendo trattiene l'arco di rotazione all'interno della tela.

Il bordo alla base della tenda è di una tonalità rosso vermiglione puro ed è molto più brillante delle altre strisce rosse che avvolgono la tenda. Il colore è luminoso a tal punto che si riflette sulla curvatura del bastoncino di zucchero alla sua destra. Segna una linea forte che taglia a metà il bastoncino passando attraverso l'anello a spirale per poi toccare il margine destro della tela nel punto G

colorazione scura la porta a essere percepita piuttosto come un pezzo di pavimento color ocra "rialzato". In tutti i casi, il triangolo crea tensione nell'economia della composizione. Questo triangolo agisce come un'ancora sulla tenda, facendola aderire al piano. La tenda sembra volersi staccare da questa presa, inclinandosi in direzione opposta. Così facendo, acquisisce una tridimensionalità che gli altri elementi della composizione non hanno. C'è un elemento temporale molto evidente in questo quadro. Si può immaginare con chiarezza l'arrivo istantaneo della tenda sulla scena come se nascesse dallo sviluppo di un ripiegamento del piano sotto pressione che è balzato in su, diventando una forma convessa. L'accatastamento degli oggetti in primo piano è l'effetto di tale impeto.

Un pezzo di "pavimentazione" in questa zona traccia una linea che incontra il prolungamento dell'ultima delle linee nere dipinta sulla facciata della tenda sul lato inferiore della tela (fig. 6). Questa costruzione va ad aumentare la serie di angoli descritti nella figura 3, anche perché il suo vertice cade sul punto E già identificato. Una linea segnata sulla fascia rossa alla base della tenda, insieme a una linea tracciata su uno spigolo in cima alla tenda, convergono sul margine destro della tela nel punto G. Queste due costruzioni (con vertici in E e G) si congiungono nello stesso punto sul margine

creando un angolo di  $86^\circ$  (fig. 7). Quest'angolo è della stessa misura dell'angolo dell'orizzonte sopra di esso, dove il piano prospettico incontra il margine destro della tela. Le due linee si rispecchiano su un asse invisibile che si trova in corrispondenza della punta del bastoncino di zucchero, sul quale è disegnata una spirale. Questo punto segna la divisione in sezione aurea dell'altezza totale del quadro. Le due linee appena descritte sono importanti per l'equilibrio dell'intera composizione. Senza nemmeno essere tracciate su tutta la larghezza della tela, riescono a legare il primo piano della composizione a quello posteriore, ponendo un contrappeso stabile al movimento della tenda. La stella blu sulla facciata ci fornisce il senso del movimento rotatorio della tenda. La linea diagonale che lo attraversa sembra fuori luogo. Si ha voglia di correggere otticamente la posizione di questa linea girando la stella in senso antiorario per porre la linea in posizione orizzontale. Questa interpretazione ci dà la direzione della rotazione della tenda intera che gira in senso antiorario e si sposta, come abbiamo già visto, da sinistra verso destra. Mentre gira su se stessa, segue un'orbita più estesa, disegnando degli anelli a ciclo continuo: de Chirico registra uno di questi cicli nella forma del bastoncino di zucchero in primo piano.

La sequenza tracciata da questo spostamento è simile

al modello astronomico proposto da Tolomeo per spiegare il moto anomalo dell'orbita dei pianeti. I Greci, che avevano una visione geocentrica della Terra immobile al centro dell'universo, osservavano il movimento irregolare di certi pianeti. A un certo punto nel cammino regolare di un pianeta da ovest verso est nella coppa celeste, il pianeta si arrestava, cominciava a ritornare indietro verso ovest per poi riprendere il cammino verso est. Il fenomeno si chiama "moto retrogrado" e per i greci costituiva un vero problema perché non rientrava facilmente nel sistema dei cieli concentrici alla Terra nel quale si supponeva che i pianeti avessero dei moti circolari e uniformi (fig. 8). Per risolvere questa irregolarità Tolomeo propose un modello geocentrico nel quale i pianeti compivano cicli più piccoli chiamati "epicicli" mentre si spostavano su un'orbita più grande chiamata "deferente" (fig. 9). In effetti, l'irregolarità risulta da un effetto apparente dato dalla visione geocentrica dell'universo. La Terra, che come sappiamo non è ferma ma in movimento, ha una velocità di orbita maggiore rispetto a un certo pianeta in determinati momenti. Si può visualizzare come un

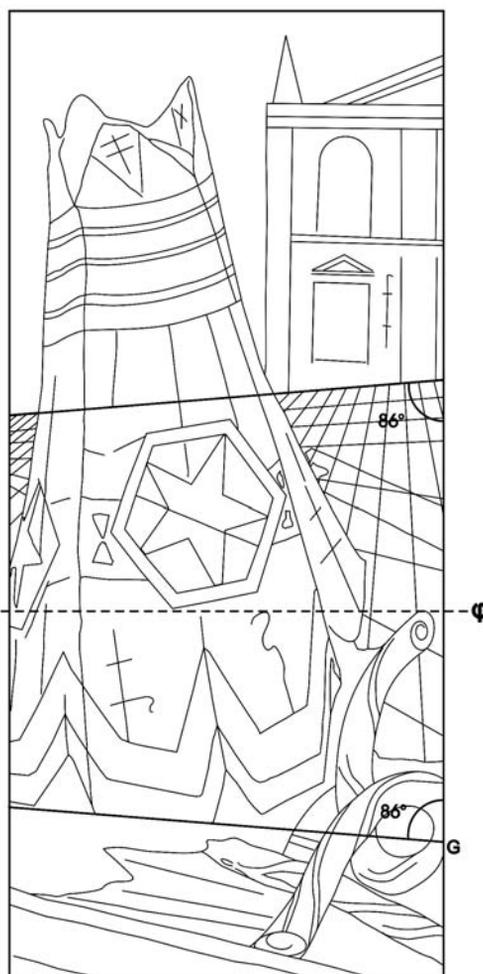


fig. 7



fig. 8

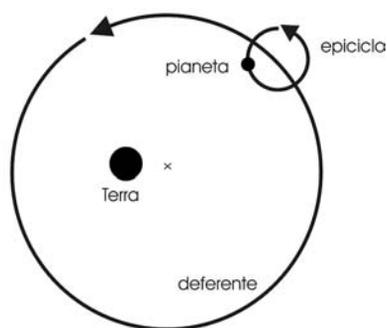


fig. 9

treno che supera un altro treno in movimento nella stessa direzione. Se un osservatore sul primo treno non è cosciente del movimento in atto, avrà l'impressione che l'altro treno, mentre lo supera, stia andando in retromarcia. Nicola Copernico nella sua opera principale *De Revolutionibus Orbium Coelestium* pubblicato nel 1543<sup>6</sup> risolve il problema del moto retrogrado introducendo la sua teoria eliocentrica, cioè del Sole al centro dell'universo attorno al quale la Terra e i pianeti ruotano su orbite circolari.<sup>7</sup> Accettando tale ipotesi, il fenomeno del moto retrogrado risulta chiaramente un effetto del moto relativo della terra rispetto ai pianeti. Questa nuova consapevolezza della posizione della Terra come corpo in rotazione intorno a un asse e in movimento attorno al Sole è la prima grande scossa dalla staticità della visione greca dell'universo.

Nel suo studio *Matematiche Metafisiche* pubblicato nel numero 3-4 di questa Rivista, Jole de Sanna ha individuato l'astronomia come elemento importante nell'opera di de Chirico.<sup>8</sup> Nella sua analisi scientifica delle strutture compositive geometrico-matematiche dei quadri eseguiti tra il 1910 al 1915 de Sanna nota: "Evidentemente, l'artista agisce per mezzo di proporzioni e poliedri in un lessico di moti spaziali che esemplificano moti celesti."<sup>9</sup> Non c'è da sorprendersi che de Chirico, dopo l'intensa stagione lavorativa appena passata a Parigi, trasferendosi a Ferrara per la guerra, continui a sondare la struttura dell'universo e la geometria celeste attraverso la pittura metafisica. Quello che se ne può intuire è il parallelo tra la sua storia personale e il primo elemento che riguarda il cosmo che lui dipinge: il moto retrogrado. C'è da chiedersi: de Chirico considera il suo ritorno in Italia un moto "retrogrado"? Uno spostamento che è in direzione opposta al percorso che stava effettuando nella sua carriera artistica a Parigi? I greci chiamarono i corpi celesti che effettuavano questi moti irregolari "pianeti" che significa "vagabondi", appunto per il loro apparente "vagare" nel cielo. In basso alla facciata della tenda indiana di *Les jouets du prince* c'è una linea serpentina tracciata con leggerezza. Su questa linea è accennato un puntino, come un corpo in movimento su un percorso errante: una nota sul concetto del girovagare. Il tratto è esitante, disposto più con la mente che con la mano; la

<sup>6</sup> Nel 1513 Nicola Copernico pubblica anonimamente un testo dal titolo *Commentariolus* nel quale propone un primo modello più semplice dell'eliocentrismo, per paura di essere condannato dalla Chiesa.

<sup>7</sup> È interessante notare che è proprio a Ferrara che Copernico fa la conoscenza del suo maestro astronomo Domenico Maria Novara ed è con lui che effettua le sue prime osservazioni nel 1497, come ricorda in *De revolutionibus orbium coelestium*.

<sup>8</sup> V. J. de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, cit., p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

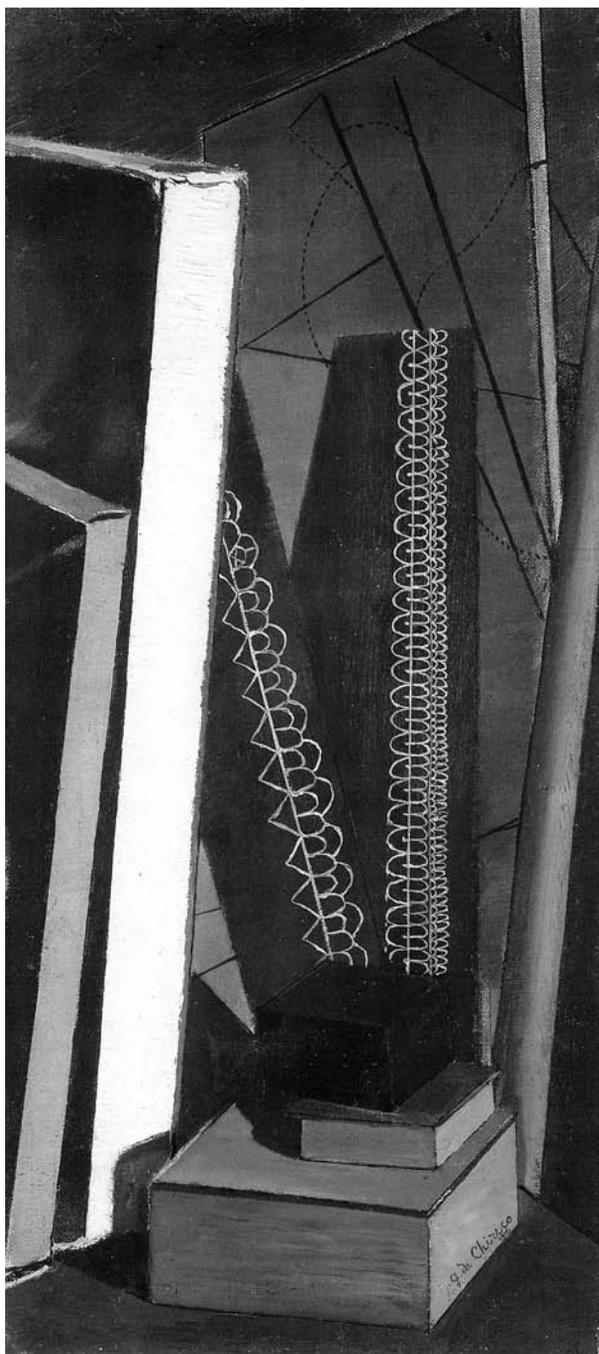
linea tracciata è simile a un punto interrogativo. Nel delineare la struttura matematica alla base della pittura metafisica, de Sanna scrive: “Pitagora è il primo *Wanderer* dell'Occidente, l'archetipo del binomio metafisico conoscenza-viaggio (movimento); egli disegna lo spazio astronomico (l'*àpeiron* del suo maestro Anassimandro) attraverso il Numero.”<sup>10</sup>

De Chirico imposta il modello astronomico di Tolomeo tra i quattro margini della tela rettangolare per escogitare il proprio destino per mezzo di un modello geometrico. Propone il fenomeno del moto retrogrado come modello di problema la cui soluzione ha richiesto una rivoluzione completa nel modo di pensare e di vedere, e soprattutto, ha cambiato radicalmente “il punto di vista” stesso dell'uomo, fornendogli un modello funzionante dell'universo nel quale è riuscito a riconoscere il suo “posto”. De Chirico tenta di individuare le sue nuove coordinate provocate dall'improvvisa collocazione a Ferrara a causa della guerra, e più specificatamente quelle che riguardano la sua produzione artistica. Nato in Grecia da genitori italiani, l'artista ha sempre vissuto l'Italia dall'esterno, salvo i brevi importanti periodi di permanenza a Milano e a Firenze. In questo momento si rende conto che l'intreccio dei fili del suo destino si stringe sempre più fittamente con la sua identità e l'Italia. La spirale degli eventi politici e le decisioni personali che lo portano in Italia lo conducono verso un nuovo nucleo d'indagine: l'identificazione dell'“orizzonte originario” di sé stesso, altro ingresso al mistero della metafisica. Esprime la consapevolezza che il destino del suo “io” uomo sia soggetto alle necessità del suo “io” creatore: “Per quel che mi riguarda sono abbastanza felice in questa bella e malinconica Ferrara dove mi ha condotto la fatalità della vita. Per gli uomini fatali tutti gli avvenimenti, anche i più tristi, e forse *soprattutto* questi, sono necessari allo sviluppo delle forze occulte che vi sono in loro e che appaiono poi nelle loro opere; e io sento ora che la mia partenza da Parigi, l'allontanamento dall'ambiente in cui vivo, e l'apparizione di questa città fatale in cui mi trovo, sono altrettante cose *fatalmente* necessarie al mio *io* creatore; non è questo, sufficiente per essere felici?”<sup>11</sup>

Ne *Les jouets du prince*, le linee che corrono sul piano prospettico possono essere considerate linee di latitudine e di longitudine protese verso nuovi mondi. La tenda si fa vela, tracciando il suo percorso verso l'ignoto. Mentre la struttura geometrica del quadro richiama la questione del moto retrogrado che ha portato Copernico a porre la Terra in orbita attorno al Sole, l'iconografia scelta da de Chirico riecheggia la scoperta dell'America. L'edificio rinascimentale in fondo rappresenta il vecchio continente mentre la tenda indiana, emblema di questa scoperta, sorge sul limite anteriore del quadro come un'imbarcazione spinta al confine del conosciuto. È molto interessante il fatto che in quest'opera de Chirico pone l'ignoto, l'indecifrabile – tale è l'area con l'accatastamento di oggetti e la zona buia sopra la quale vacilla la tenda – nel primo piano della composizione. Penso che questa impostazione sia significativa a riguardo di un cambiamento di direzione nella ricerca dell'artista. De Chirico intuisce che l'infinito non risiede unicamente al di là dell'orizzonte, come evocato nella *Piazza d'Italia*, ma anche, e forse in modo ancor più enigmatico, al di *qua*, cioè nel mistero profondo del suo essere. L'artista sveste l'infinito dalla distanza esterna, proponendosi come veicolo di un nuovo viaggio, verso l'ignoto di sé stesso.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup> Lettera a Paul Guillaume datata 1 novembre 1915. La lettera è riprodotta nel catalogo della mostra *La pittura metafisica*, Palazzo Grassi, Neri Pozza Editore, Venezia, 1979, p. 117.



*Les jouets défendus*, 1916 (55,5 x 25,9 cm)

*Les jouets défendus*, 1916

Eseguita successivamente, l'opera è delle stesse dimensioni de *Les jouets du prince*. La parola "giocattolo" nei due titoli crea qualche perplessità. Nel primo, i giocattoli appartengono ad un principe, mentre nel secondo si fa riferimento a giocattoli proibiti. Trattasi di questioni di potere, di privilegio o di pericolo? Nell'analisi che segue, tutt'e tre le caratteristiche verranno toccate e il principe si farà avanti, con tanto di nome e collocazione storica. Il giocattolo si rivelerà per quello che è: un modello. Ed è qui che risiede la genialità assoluta dell'artista, in quanto si tratta del modello di qualcosa che non è mai stato reso visibile.

Ne *Les jouets défendus*, l'assenza di forti linee prospettiche accentua l'impostazione verticale dell'opera. Gli elementi che la compongono sono impostati attorno a una piccola pila di scatoline colorate in primo piano. Lo spazio è intimo, raccolto. Le numerose linee verticali guidano l'occhio verso il basso. Queste linee descrivono dei solidi che sembrano libri, un bastone rosso sulla destra e al centro una forma a "V" color blu scuro sul quale sono disegnate due bande di motivi bianchi a "spirale" che assomigliano a dei finissimi ricami. Questa zona blu scura si presenta con delle caratteristiche particolari: è una forma piatta delimitata geometricamente ma non definibile come oggetto. Al primo sguardo, possono sembrare due libri visti di dorso ma guardandola con attenzione, quest'immagine si svuota. I margini che delineano l'area sono precisi, come uno stampino, ma lo spazio al suo interno è equivoco. È una lavagna sulla quale sono disegnate delle fini linee a "ghirigori" con un gessetto bianco? Oppure una finestra aperta sul cielo notturno? Non riuscendo a fissarla come rappresentazione, la sostanza visiva di quest'area rimane semplicemente linea e spazio.

Ne *Les jouets défendus*, uno schema geometrico è tracciato su un piano che fa da sfondo agli oggetti della composizione (fig. 11). Due linee su questo piano, quando prolungate, si intersecano sul margine destro della tela in H. Il punto segnato crea un primo collegamento geometrico con l'opera *Les jouets du prince*, la cui analisi strutturale è stata effettuata nella prima parte di questo scritto.

Un sistema già identificato nell'opera di de Chirico è quello di una impostazione di elementi iconografici o di strutture geometriche che hanno una funzione al di là del quadro stesso per segnare corrispondenze in altri quadri.<sup>12</sup> Il fatto che questi due dipinti si presentano della stessa misura e con titoli simili, fa pensare anche a delle possibili corrispondenze geometriche tra di loro. Tali riscontri stabiliscono le coordinate di un complesso sia geometrico che logico, attraverso il quale è possibile arrivare a una visione più estesa e a una comprensione più profonda dell'opera dell'artista.

Trasferendo il punto H su *Les jouets du prince*, questo corrisponde esattamente al punto in cui un'ombra entra in scena da destra, proiettata da qualcosa di esterno alla rappresentazione (fig. 10). L'ombra, che si estende diagonalmente sul piano centrale, ha una forma lunga e rettangolare con uno sfasamento in cima. È l'ombra dei due libri raffigurati sul lato sinistro de *Les jouets défendus* che si proietta idealmente da questo all'altro quadro. I due libri hanno altezze diverse ed è questo che dà la forma dello sfasamento dell'ombra. Guardando questi libri più attentamente, notiamo che anche il dorso bianco di uno di loro delinea la stessa forma lunga e rettangolare. Questa volta la forma è rovescia-

<sup>12</sup> V. K. Robinson, *Percorsi tra le quinte di de Chirico*, pubblicato nel numero 3-4 di questa Rivista, p. 227.

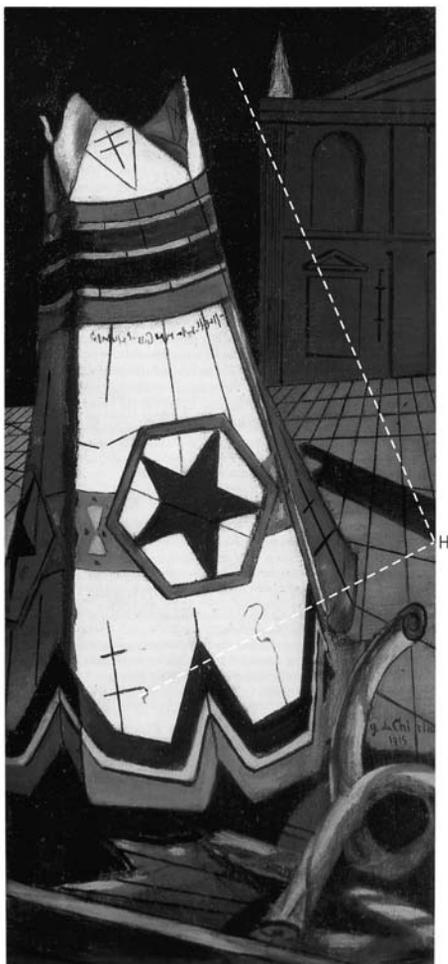


fig. 10

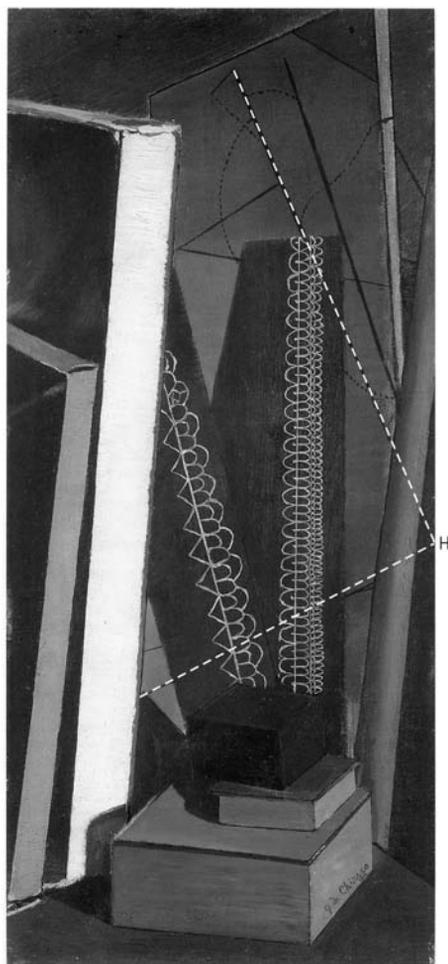


fig. 11

ta: lo sfasamento della cima è puntato verso il basso ed è causato dal modo in cui sul libro viene proiettata un'ombra assolutamente improbabile dalla scatola blu che gli sta accanto.

Il fatto di vedere la sagoma di un'ombra in un quadro per poi ritrovare la stessa forma in un altro come elemento "positivo", cioè a comporre una figura (il dorso del libro bianco), è un meccanismo messo in atto da de Chirico per renderci partecipi di una logica diversa. Che la forma di quest'ombra riecheggi altrove, dove il suo colore e la sua posizione si rovesciano: da nero a bianco, da ombra a luce, sdraiato diagonalmente e poi in piedi con la punta in basso, costituisce un'azione che alleggerisce la figura da una serie di funzioni rappresentative e carica la nostra mente di una logica in cui bianco-nero, destra-sinistra, sopra-sotto creano una geografia relativa.

Sullo stesso schema geometrico sul quale abbiamo ricavato le due linee per l'identificazione del punto H, troviamo un altro paio di linee che prolungate, s'incontrano al di fuori del margine destro della tela (fig. 12). È interessante notare che questo punto di incontro forma un angolo di  $86^\circ$ . Se

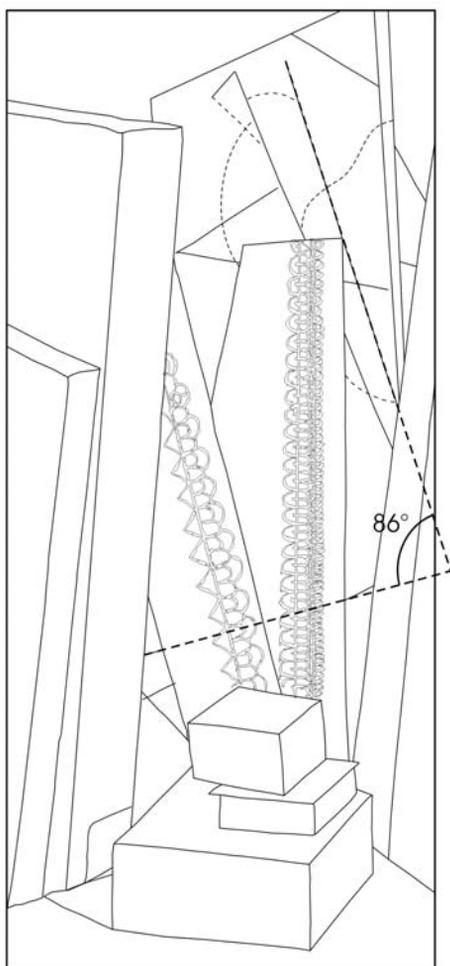


fig. 12

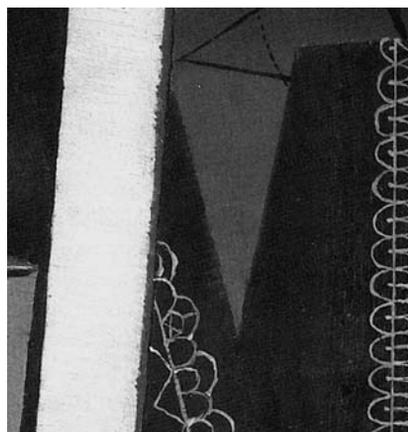


fig. 13

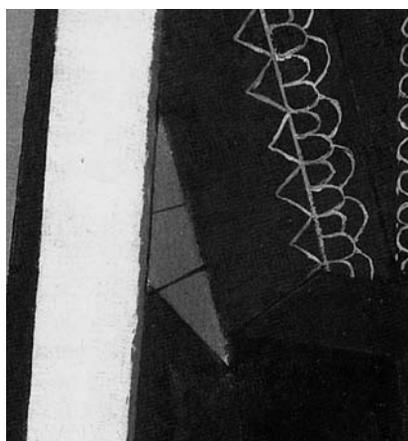


fig. 14

riguardiamo la figura 7, che mostra l'inclinazione del piano centrale de *Les jouets du prince*, vediamo che questo piano è impostato proprio con due angoli di  $86^\circ$ . A questo punto possiamo affermare che lo schema geometrico scritto sul pannello colore marrone scuro nel retroscena di *Les jouets défendus* è in effetti una codificazione della costruzione spaziale dell'altra opera e agisce come registro delle sue formule costruttive.

Sempre su questo piano, oltre alle linee tracciate, sono identificabili due triangoli che si stagliano dalla sagoma della forma a "V" nella zona blu scura al centro del quadro. Il triangolo più in alto è dato proprio dal vuoto della forma a "V" (fig. 13). L'altro invece, è più in basso verso sinistra e deriva dai contorni delle forme che lo circondano (fig. 14). Seguendoli con gli occhi dall'alto verso il basso si ha una leggera sensazione di un cadere lento, come se tutto il piano del retroscena cadesse, ruotando lentamente in senso antiorario dall'alto verso il basso.

Di fatto, i vertici di questi due triangoli seguono la curvatura di una Spirale di Archimede che trova

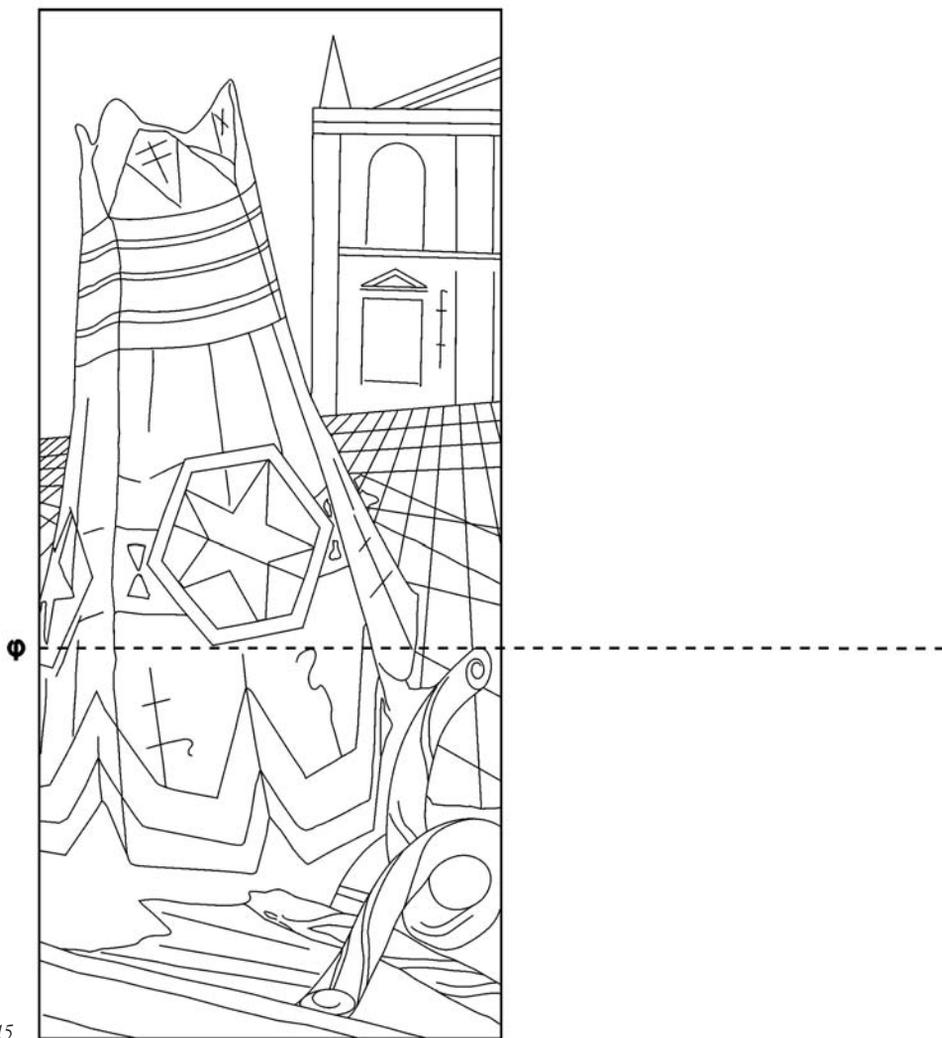


fig. 15

il suo centro al di fuori del margine destro della tela. La curvatura della spirale transita per altri punti di intersezione delle linee della composizione (fig. 16).

A questo punto si evidenzia una corrispondenza affascinante con l'altra opera. Il segmento curvo suggerito sul fondo de *Les jouets défendus* ci direziona verso una forma significativa in *Les jouets du prince*.

Tirando una linea dal centro della spirale verso questo quadro, ci troviamo alla stessa altezza di un'altra spirale, quella sulla punta del bastoncino di zucchero bianco e rosso (fig. 15). Ricordiamo che la punta di questo dolcetto segna la sezione aurea verticale dell'opera, come visto nella figura 7. Il bastoncino di zucchero porta in sé tre forme a spirale: la forma fisica del dolcetto, la spirulina disegnata in punta (e sulla punta inferiore) e le strisce rosse e bianche che l'avviluppano per tutta la lunghezza, anche esse a spirale.

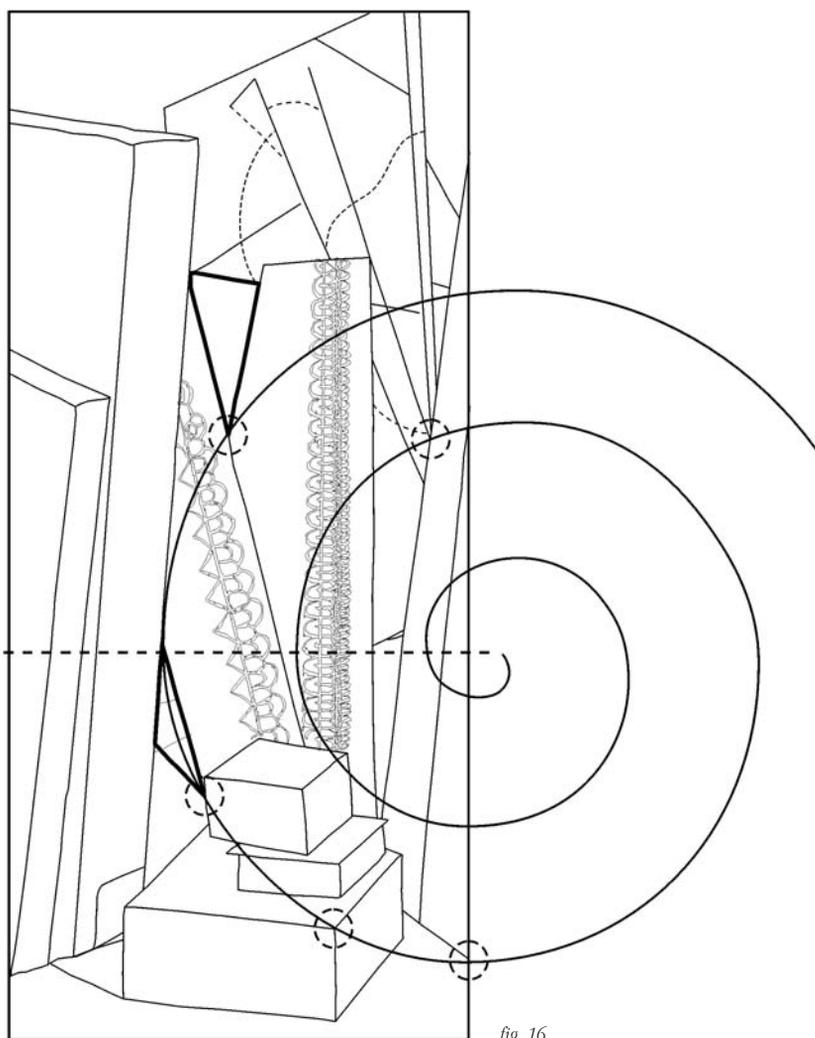


fig. 16

Questi sono i margini mobili del disegno dechirichiano: l'equivalenza tra un cenno leggero – tale è la spirale descritta dalla posizione dei due triangoli “ritagliati” sul fondo de *Les jouets défendus* – e una forma complessa, moltiplicata, come il bastoncino di zucchero costruito e avvolto da forme a spirale. Tutte e due le opere denotano la spirale ma in misura diversa e soprattutto con un diverso sistema di rappresentazione. È una questione di percezione: più siamo sintonizzati a captare le sottigliezze della forma, più abilmente transitiamo sul territorio della conoscenza visiva. Per intercettare queste differenze di “intensità” della forma, la nostra modalità di percezione è tenuta a rimanere aperta e flessibile. Può anche succedere che una forma si presenti in modo palese ma se è al di fuori della nostra gamma di attenzione, non riusciamo a captarla.

Siamo partiti dal fondo, adesso possiamo risalire in superficie per saldare inestricabilmente la costru-

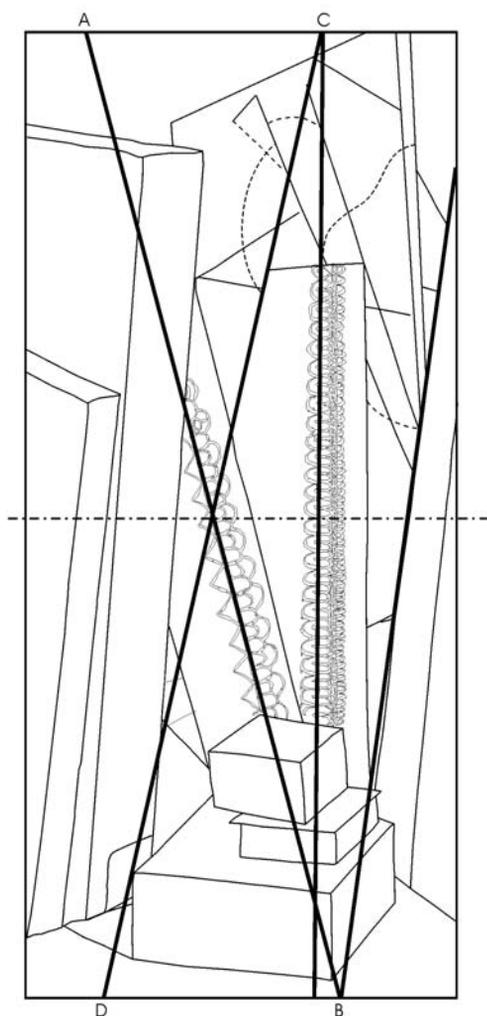


fig. 17

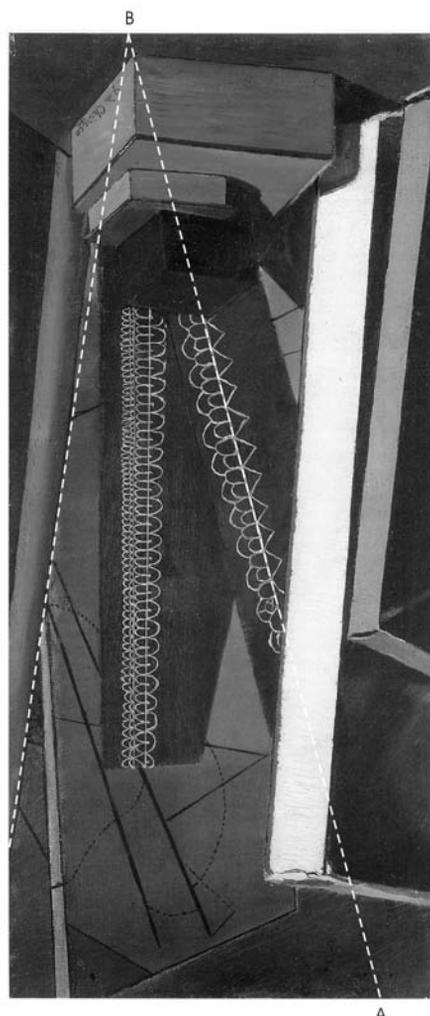


fig. 18

zione geometrica dell'insieme dei due quadri in un'immagine compiuta. Ritorniamo alla zona blu centrale dove sono disegnate le due bande di motivi bianchi a spirale. Una linea tracciata sul filo bianco centrale della fascia merlettata sinistra (AB) incontra, sul margine inferiore del quadro, la linea che costruisce il bastone rosso sulla destra (fig. 17). Il filo centrale dell'altra fascia merlettata si congiunge sul margine superiore del quadro con la diagonale che descrive il lato sinistro di questa fascia (CD). Le due linee (AB e CD) si incrociano sulla linea mediana orizzontale del quadro, formando una grande "X".

Capovolgendo questa costruzione, e confrontandola con *Les jouets du prince*, si trova una simmetria precisa: la linea AB corrisponde esattamente all'ultima delle linee nere sulla parte in luce della superficie della tenda indiana (figg. 18-19). La linea, che capovolta si chiamerà BA, funziona come "asse di sovrapposizione" delle due opere.

Eseguito questa sovrapposizione delle due opere con un programma di elaborazione grafica al computer, si evidenzia un'immagine composita abbastanza spettacolare: i due filari di "pizzo" de

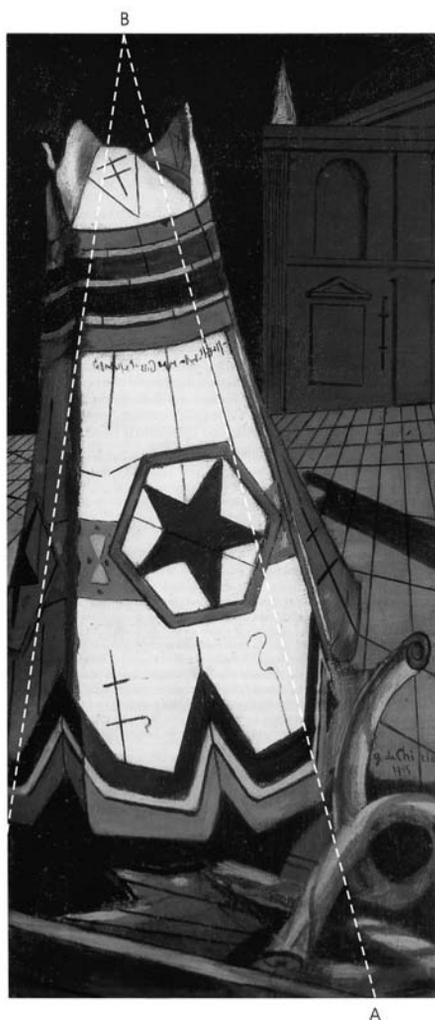


fig. 19

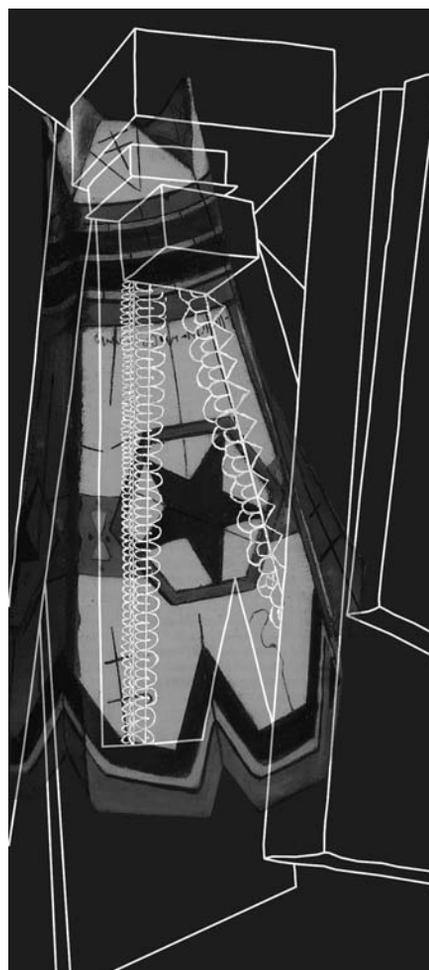


fig. 20

*Les jouets défendus* si adagiano sulla superficie in luce della tenda indiana come se fatti su misura (fig. 20). L'angolazione di questa aggiunta decorativa è perfetta.

La forma positiva e definita della tenda indiana riempie il “vuoto” della forma blu scura a “V” rovesciata, e viceversa, questa forma si stende perfettamente sulla superficie del poligono bianco della tenda indiana. Il risultato è un'immagine composita della facciata della tenda con le linee a doppia spirale in trasparenza sulla sua superficie. Anche altre coincidenze sono riscontrabili nella sovrapposizione delle due opere, come la confluenza, oppure l'angolazione di molte linee. La figura 20 è suggestiva, si ha l'impressione di guardare qualcosa attraverso una luce insolita, una luce che raddoppia d'intensità laddove i bianchi corrispondono mentre le zone scure si sovrappongono fondendosi in un'atmosfera buia, morbida e diffusa. Le due opere “si contengono” e si stringono in un rapporto di interdipendenza creando un'immagine cumulativa che va oltre il piano bidimensionale delle due tele ed anche oltre le tre dimensioni illusorie della rappresentazione. De Chirico innalza

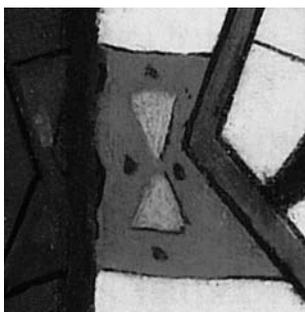


fig. 21

l'impalcatura a un nuovo piano di visione, prodotto dalle corrispondenze geometriche delle due opere. Questa combinazione può essere paragonata a due elementi chimici tenuti separati che mescolandosi "nell'ambiente giusto" causano la reazione desiderata.

Ne *Les jouets du prince*, la striscia decorativa rossa e gialla ai lati della grande stella blu sulla tenda indiana offre un motivo chiave che conferma il capovolgimento sopra descritto: i due triangolini gialli segnano una configurazione a "X" (fig. 21). È un piccolo motivo geometrico che rimanda alla struttura composta delle due tele laddove il capovolgimento di una delle opere è necessario per svelare la loro relazione reciproca.

In questo dipinto, la decorazione ha una funzione attiva che non è quella di abbellire. L'artista l'adopera come registro nel quale segnare la struttura della composizione nella sua totalità. Oppure in un rapporto spaziale, come si è visto nella figura 3 con il motivo a zig-zag alla base della tenda che costruisce una serie di corrispondenze geometriche in relazione al riquadro della tela. Il motivo decorativo assume la funzione di "formula spaziale" dell'intricata costruzione che l'artista propone all'osservatore attento.

Guardando le due opere una a fianco dell'altra senza l'aiuto degli schemi di verifica geometrica, la loro parentela diretta si manifesta su un piano visivo e intuitivo. Quello che il "principe" sprigiona attraverso la sua luce e bravura segnaletica *Les jouets défendus* assorbe, riprende, tira dentro. Cogliere questa associazione è come riunire due estremi: l'infinito (lo spazio ambiguo a forma di "V" con le sue spirali bianche) al definito (la precisa costruzione poligonale della tenda indiana), il singolo (la tenda) al molteplice (le spirali), e anche il nero al bianco, e il rovescio al diritto. L'architettura intricata e sofisticata che sostiene l'unione delle due opere porta a riflettere sul filosofo dell'antichità che più affascina l'artista: Eraclito e la sua legge dell'unità e complementarità degli opposti nella quale la continua tensione dei contrari costituisce "l'armonia nascosta" delle cose: "(Il dio) è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame, e muta come il fuoco, quando vi si mescolano aromi, prende nome secondo il gusto di ciascuno."<sup>13</sup> Eraclito visse tra il VI e il V secolo a.C. ad Efeso ed era discendente da famiglia reale. Ecco il principe "dei giocattoli" che de Chirico celebra e la linea di pensiero filosofico che esemplifica.<sup>14</sup>

Oltre alla simmetria degli opposti evidenziata dalle reciproche corrispondenze nelle due opere, de Chirico riesce a "raffigurare" anche l'idea di "armonia nascosta" in una delle due opere. L'espressione "armonia nascosta" è interpretata letteralmente, con l'aiuto di un impianto spaziale. La chiave per attingere a questo concetto è la presenza della sezione aurea che, come si sa, segna una proporzione armonica. In molte opere del periodo parigino la sezione aurea è segnata da una divisione dello spazio che risulta in modo apparente da una chiara separazione lineare dello spazio pittorico, per esempio dall'orizzonte.<sup>15</sup> Ne *Les jouets du prince*, la punta del bastoncino di zucchero è in

<sup>13</sup> Eraclito, frammento Diels-Kranz 22 B 67.

<sup>14</sup> "L'eternità è un fanciullo che gioca, muovendo i pezzi sulla scacchiera: per un fanciullo è il regno." Eraclito, frammento Diels-Kranz 22 B 52.

<sup>15</sup> V. J. de Sanna, *Matematiche metafisiche*, cit., pp. 44 e 103. Nell'opera *La récompense du dévin* del 1913 la sezione aurea segna il margine superiore del muretto in fondo alla piazza, mentre in *Le revenant I* del 1914 è la tenda a creare la divisione armonica.

sezione aurea con l'altezza dell'opera. È notevole il fatto che la divisione armonica venga indicata soltanto da un punto, e non da una linea tracciata per intero. Questo punto corrisponde a un "asse invisibile" definito dalla posizione speculare di due linee importanti della composizione come si vede nella figura 7. Un'altra considerazione è che sull'estremità del bastoncino di zucchero è disegnata una spirale: altro elemento armonico. Qui, la sezione aurea non esercita una funzione attiva di dividere lo spazio, ma è inserita in modo celato come citazione del termine "armonia nascosta" di Eraclito.

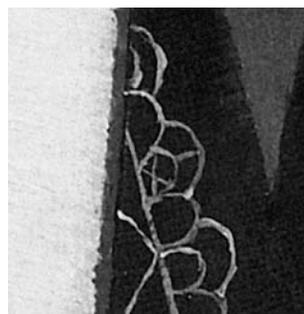


fig. 22

Anche *Les jouets défendus* partecipa a questa ricerca di "armonia nascosta": sono due piccoli triangoli a suggerire il percorso, come si può vedere nella figura 16.

Il movimento circolare della tenda indiana è calcato nei ritmi della sua geometria in uno spazio che leggiamo facilmente come molto più vasto della rappresentazione stessa. Cadiamo invece, altrettanto facilmente nell'intimità apparente de *Les jouets défendus* tra le linee che delimitano lo spazio blu centrale nel quale scorrono le linee serpentine. Dopo un'analisi geometrica approfondita appare evidente che questi fili bianchi a doppia spirale non sono da considerare soltanto come elemento decorativo. Scrutando tra queste linee troviamo una piccola "X" nascosta in alto sulla linea AB (fig. 22). Nella sovrapposizione diretta (non capovolta) delle due opere, la posizione di questa "X" corrisponde a un punto sulla linea nera centrale sulla facciata della tenda indiana ne *Les jouets du prince*. Questa linea è l'asse principale attorno alla quale la tenda compie il movimento ciclico descritto nell'analisi geometrica e illustrato nella figura 2.

È interessante ricordare le dimensioni fisiche di queste due opere: 55,5 x 25,9 cm. Sono larghe poco più di una spanna, mentre l'intricata costruzione della loro composizione tende ad allargarle incommensurabilmente nella visione che ci suscitano. Il punto preciso che segna la "X" sembra essere in riferimento non tanto allo spazio tecnico della rappresentazione, cioè ai margini della tela, bensì a un punto in uno spazio ancor più vasto. In una geografia astronomica resa modello dall'artista, l'"X" nascosta tra le linee della doppia spirale bianca corrisponde alla posizione della stella-tenda sul percorso ciclico dei suoi moti celesti. L'area blu scura centrale ne *Les jouets défendus* è un ritaglio di universo nel quale questi "fili" a doppia spirale tracciano i percorsi ciclici e infiniti della geometria celeste: scie di stelle dipinte con un pennello n. 1. Il pensiero di de Chirico ci arriva anche dalla punta della sua penna: "E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali; ove passato e futuro si confondono, ove gli enigmi dell'esistenza, santificati dal soffio dell'arte, svestono l'aspetto ingrovigliato e pauroso che fuori dell'arte l'uomo s'immagina, per rivestire l'apparenza eterna, tranquilla e consolante, della costruzione geniale."<sup>16</sup>

<sup>16</sup> V. *Il senso architettonico nella pittura antica*, apparso in *Valori Plastici*, Roma, a. III, nn. 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 59-61; ristampato in *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 100-103; ristampato successivamente in *Commedia dell'arte moderna*, cit., pp. 39-42.



Paul Guillaume, 1916. Parigi, Musée de l'Orangerie

Tornando a cose più “mondane”, si suppone che questi due quadri siano fra le prime opere che de Chirico inviò da Ferrara al suo mercante Paul Guillaume a Parigi nel 1916. Nell'autunno del 1915, de Chirico aveva un accordo già da due anni col giovane mercante.<sup>17</sup> In una lettera datata 1° novembre, de Chirico gli scrive da Ferrara: “Altri quadri stanno formandosi; abbiate un po' di pazienza e vedrete; e credeteci anche senza vedere.”<sup>18</sup> Esistono due fotografie d'epoca che dimostrano che Paul Guillaume ha infatti trattato tutte e due le opere. In una fotografia del mercante datata 1916, si vede *Les jouets défendus* appoggiata sul caminetto del suo appartamento di Avenue de Villiers. Un'altra

---

<sup>17</sup> De Chirico scrive una lettera a Paul Guillaume il 9 ottobre del 1915 nel quale parla della proposta del mercante “di continuare gli affari secondo gli accordi che avevamo preso per il secondo anno.” La lettera è riprodotta nel catalogo della mostra *La pittura metafisica*, cit., p. 115.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 117.



Guillaume Apollinaire, 1916. Parigi, Musée de l'Orangerie

fotografia scattata sempre a casa di Paul Guillaume è datata dalla cronaca degli eventi della guerra. Il poeta Guillaume Apollinaire, ferito in testa durante un combattimento di fanteria nel 1916, rientra a Parigi. La fotografia ritrae il poeta insieme al critico d'arte Adolphe Basler nell'appartamento di Avenue de Villiers.<sup>19</sup> Apollinaire, con la testa fasciata, è in piedi in mezzo al salotto stracolmo di quadri appesi ai muri e anche appoggiati a terra. Un'indicazione per trovare l'opera di de Chirico nella foto potrebbe ironicamente essere "au pied du poète" dove la tenda indiana de *Les jouets du prince* si scorge nell'ombra tra la sua gamba destra e il bastone che ha in mano.<sup>20</sup> La fotografia è

<sup>19</sup> V. Pierre Georget, *La Collection Jean Walter et Paul Guillaume*, Gallimard, Parigi, 2006.

<sup>20</sup> In questa fotografia l'opera *Le vaticinateur* (inverno 1914-1915) è appesa al muro in alto a destra; per trovarla, basta seguire lo sguardo del critico d'arte A. Basler. V. *De Chirico*, a cura di W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York, 1982, p. 21.

datata agosto 1916, cosa che dimostra come l'opera fosse già in possesso di Paul Guillaume entro lo stesso anno della sua realizzazione.

Le due opere furono esposte nella prima mostra personale di de Chirico che ebbe luogo nella galleria di Paul Guillaume in Rue de La Boétie nel 1922.<sup>21</sup> Seguono diverse mostre in cui le opere sono esposte, ma mai più insieme. *Les jouets du prince* ha seguito il suo destino ed è sbarcata in America dove oggi fa parte della significativa collezione delle opere di de Chirico del Museum of Modern Art di New York, donata da Pierre Matisse nel 1978. *Les jouets défendus*, invece, rimane nel cuore dell'Europa, collocata alla Galleria Nazionale Národní di Praga in prestito permanente da una collezione privata che lo ha acquistato nel 1933.<sup>22</sup> È passato molto tempo, quindi, da quando le due opere sono state esposte nella stessa mostra. Anche se questi due quadri sono stati e sono tuttora separati fisicamente, il legame tra di loro è fortissimo e imprescindibile. Questa relazione è sostenuta dalle molteplici corrispondenze geometriche, filosofiche e spirituali esemplificate in questa analisi.

Solo adesso, dopo quasi un secolo, le linee nascoste nella pittura di Chirico cominciano a comparire, grazie all'intuizione che Jole de Sanna<sup>23</sup> ha avuto nell'individuare un metodo di ricerca che usa la geometria e altri sistemi spaziali per avvicinarsi a quello che possiamo chiamare, prendendo a prestito un termine dell'artista, "la costruzione geniale" nell'opera di Giorgio de Chirico. Oltre alle corrispondenze geometriche individuabili nei dipinti, che confermano l'impostazione matematica del suo lavoro, in molti testi critici dell'artista affiora il suo interesse per la geometria che viene proposta in chiave spirituale. In un testo nel quale loda Giorgio Morandi per l'attenzione che porge verso "la metafisica degli oggetti più comuni", de Chirico descrive la sua situazione lavorativa dicendo "di sera, [...], egli insegna ai giovanetti le eterne leggi del disegno geometrico, base d'ogni grande bellezza e d'ogni profonda malinconia."<sup>24</sup> Invece, in un testo dal titolo *La mania del seicento*, de Chirico critica i pittori di quell'epoca in quanto non si preoccupano più del "problema della composizione nel suo senso spirituale, il problema del modo con cui deve figurare l'apparizione dipinta nel quadrato o nel rettangolo della tela."<sup>25</sup> Da queste e numerose altre citazioni, si comprende chiaramente il modo in cui la geometria disegna la qualità dello spirituale, di come la linea tracciata sulla tela abbia una forma che equivale in modo misterioso a un aspetto del nostro sentire più profondo, un sentire che viene risvegliato. Parlando dell'atto di concepire un quadro per rendere il fenomeno della rivelazione, de Chirico precisa: "Ed in tutto questo, la tecnica non ha nessun ruolo; la sensazione della sua interezza sarà prodotta dalla composizione lineare del quadro, che in questo caso darà sempre l'impressione d'essere qualcosa d'immutabile, in cui il caso non è *mai entrato*."<sup>26</sup> Dato un presupposto del genere, le linee e le strutture che sono venute alla luce attraverso quest'analisi diventano di primissima importanza. Queste strutture costituisco-

<sup>21</sup> Un insieme di 55 opere dell'artista fanno parte della *Exposition de G. de Chirico, chez Paul Guillaume*, 59, Rue de La Boétie, Paris, 21 Marzo-1 Aprile 1922. Per l'elenco completo delle opere esposte, v. *Giorgio de Chirico - André Breton: Duel a mort*, in «Metafisica» n. 1-2, 2002, p. 28.

<sup>22</sup> Alla Galleria Nazionale Národní l'opera è nota con il titolo *Natura morta nello studio dell'artista (interno metafisico)*.

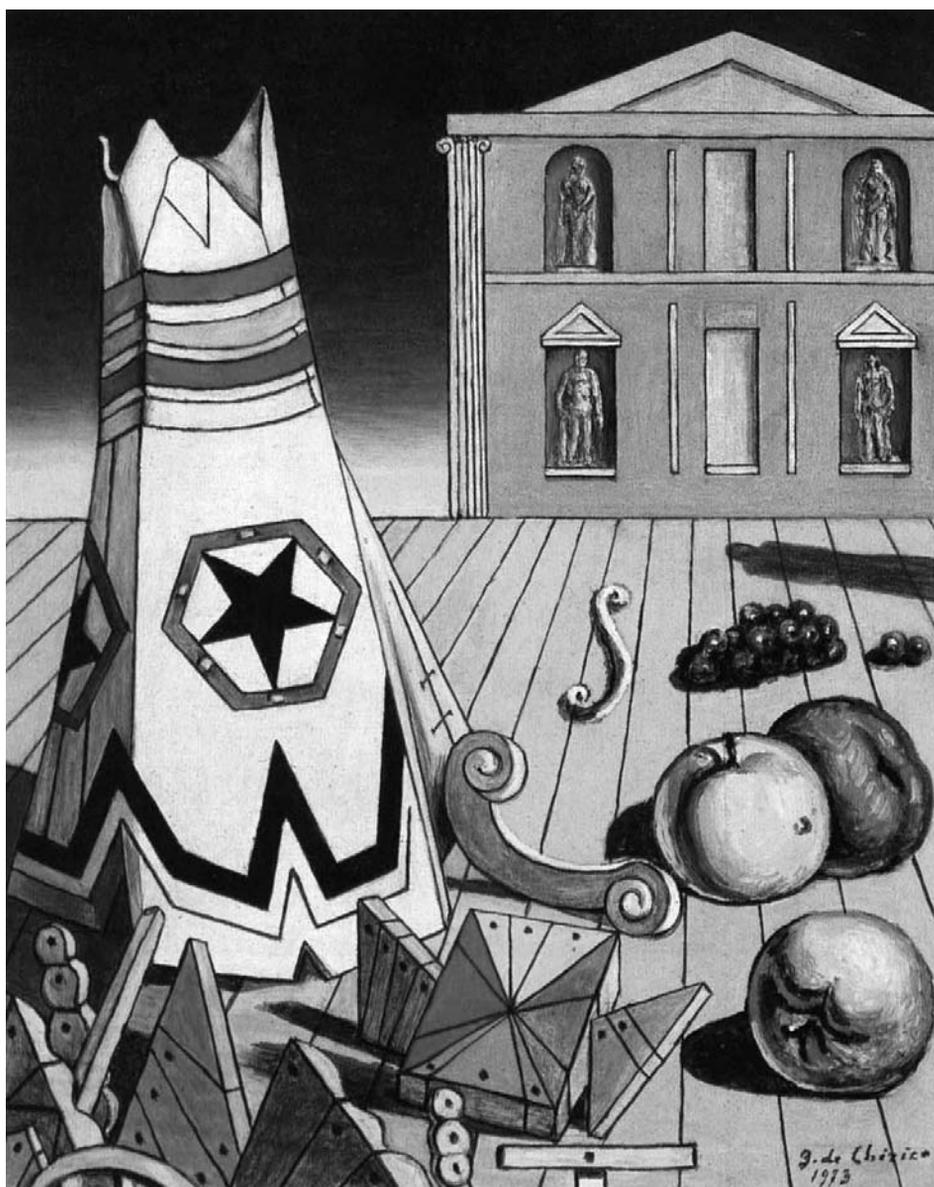
<sup>23</sup> V. J. de Sanna, *Matematiche metafisiche*, cit., p. 23.

<sup>24</sup> V. De Chirico, presentazione di Giorgio Morandi per la mostra "Fiorentina Primavera", 8 aprile-31 luglio 1922. Il testo è riprodotto nel catalogo della mostra *La pittura metafisica*, cit., p. 187.

<sup>25</sup> V. *Commedia dell'arte moderna*, cit., p. 67.

<sup>26</sup> Traduzione di un manoscritto di de Chirico già nella collezione di Paul Éluard, scritto durante gli anni parigini 1911-1915, pubblicato in J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1955, p. 244. Il testo è riprodotto nel catalogo della mostra *La pittura metafisica*, cit., p. 96.

no dei veri e propri punti cardinali, facendo sì che il quadro diventi navigabile come fosse una carta topografica, e allo stesso tempo tracciano i percorsi interni dell'atto stesso del percepire. Impegnando queste linee in una riflessione intuitiva diventa possibile risalire alle origini, verso un ordine interno al pensiero dell'artista. Quando de Chirico dice che la tecnica non ha nessun ruolo, lo dice in relazione alla profondità dell'immagine che ci propone nella quale le dimensioni e le linee portano in sé le forme dell'eternità e dell'infinito. Le linee fisse dell'opera lo sono in due modi: il primo in quanto si legano all'entità fisica del riquadro della tela (gli angoli, i margini, l'asse mediano orizzontale e verticale) e il secondo – come scrive de Chirico – in quanto prescindibile dal caso e quindi fisse all'interno dello spazio/tempo, chiamato *esistenza* in generale, e *destino* nello specifico. E in questo caso, il destino specifico dell'artista Giorgio de Chirico.



*L'anniversario del principe*, 1973 (55,5 x 46 cm)

## Ripresa del tema

Nel corso della sua lunghissima produzione artistica de Chirico riprende alcuni temi rielaborandoli e così facendo, introduce degli elementi diversi che variano sia attraverso lo scorrere degli anni, sia all'interno del suo pensiero artistico. *Le Piazze d'Italia*, i *Manichini*, gli *Interni ferraresi*, sono temi che contengono delle immagini e delle forme che continuano a fluire dalla sorgente della sua creatività. La ripetizione di questi temi crea una sorta di geografia temporale, nella quale si evidenziano delle relazioni importanti per ognuno dei temi specifici e anche riguardo al suo modo personale di intendere l'arte.<sup>27</sup>

È ancora da intraprendere uno studio sistematico e approfondito della ripetizione dei temi svolti da de Chirico nell'arco della sua carriera. Il lavoro di uno studioso americano, Paul Winthrop Lauf, ha tracciato una prima "mappa" in questo senso.<sup>28</sup> Lauf osserva che di certe opere del primo periodo metafisico dal 1911 al 1918, de Chirico farà molte ripetizioni, alcune in modo uguale e altre con variazioni iconografiche e stilistiche. Ci sono dei quadri, invece, che non rifarà mai e altri che ripeterà soltanto poche volte dopo tantissimi anni. *Les jouets du prince*, eseguita la prima volta nel 1915, è un'opera che de Chirico riprenderà in tarda età. Si conosce l'esistenza di altre quattro versioni del tema datate rispettivamente: 1950; 1960; 1972; 1973.<sup>29</sup> *Les jouets défendus*, l'altra opera esaminata in questa analisi, sembra essere invece tra le opere che l'artista non ripeterà mai.

È noto che de Chirico, in alcuni casi, abbia pre-datato qualche sua opera. Conseguentemente, non possiamo avere per certa la data che appare sull'opera dopo la sua firma. È probabile che il tema de *Les jouets du prince* sia stato ripreso all'inizio degli anni Settanta e che i quadri realizzati all'epoca siano poi stati datati secondo altri criteri che non la data effettiva di esecuzione. Questo ragionamento è sicuramente vero per il quadro datato 1950, ed è un'ipotesi sul quadro datato 1960. La misura dei diversi quadri, invece, è un aspetto sul quale è più facile stabilire delle ipotesi sul suo *modus operandi*.

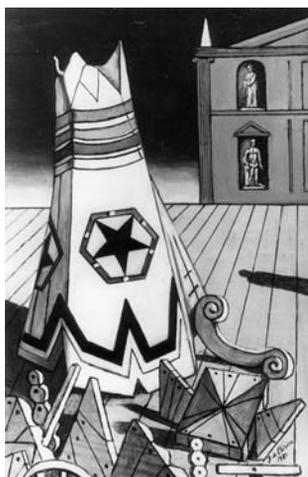
Tutti i quattro rifacimenti hanno la stessa altezza della versione originale del 1915: 55,5 cm. La conformazione dell'altezza delle versioni successive è un'ulteriore prova dell'importanza che de Chirico conferisce al formato e al riquadro nel quale l'immagine deve stare. L'artista si è basato peraltro su un'opera che ha ceduto al suo mercante Paul Guillaume appena terminata, riprendendo lo stesso tema ed eseguendolo su tele della stessa altezza dopo tanti anni. Dalla misura del quadro originario, 55,5 x 25,9 cm, la larghezza cresce di circa 10 cm nella seconda, terza e quarta versione che misurano tutte e tre 55,5 x 35,5 cm, e di 20 cm nella quinta versione: 55,5 x 46 cm.<sup>30</sup> Quasi tutti i titoli di queste opere fanno riferimento al titolo *Les jouets du prince* dell'opera originale: *I giocattoli del principe* (1960); *I*

<sup>27</sup> V. J. de Sanna riguardo la ripresa dei temi in *Misteri sulla firma di de Chirico*, pubblicato nel numero 3-4 di questa Rivista, p. 359.

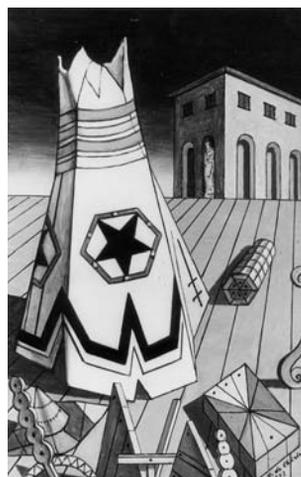
<sup>28</sup> V. Paul Winthrop Lauf, *Giorgio de Chirico: The Father of Metaphysical Art*, in cui uno schema sistematico dei temi e delle date delle ripetizioni tratte dall'artista, costituisce un riferimento prezioso. La seconda parte di questa pubblicazione presenta una bibliografia estesa delle fonti in lingua inglese attinente a de Chirico che elenca più di 575 articoli tra libri, monografie, cataloghi di mostre e moltissime riviste dal 1924 al 1990, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1990.

<sup>29</sup> I quadri del 1960 e 1973 fanno parte della collezione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Due altre versioni del tema, datate 1950 e 1972, sono documentate negli archivi della Fondazione.

<sup>30</sup> Esaminando *L'anniversario del principe* del 1973, che è il quinto e il più largo quadro della serie (46 cm), è stato scoperto un dettaglio interessante: una linea verticale è visibile sotto la pittura. Questa linea è tracciata a una distanza esatta di 35,5 cm dal margine sinistro della tela. La linea scorre dalla base e attraversa la mela gialla e il grappolo d'uva, salendo verso le aperture rettangolari della facciata e arriva in corrispondenza all'apice del timpano dell'edificio. Questa sembra essere una referenza tecnica ai tre quadri datati 1950, 1960 e 1972, che misurano tutti 35,5 cm di larghezza.



*La capanna del re, 1950*

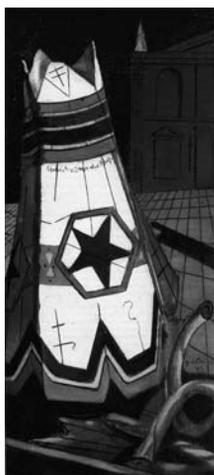


*I giocattoli del piccolo principe, 1972*

*giocattoli del piccolo principe* (1972); *L'anniversario del principe* (1973). La versione del 1950, invece, porta un titolo curioso: *La capanna del re*. Il metodo di ricerca che si è adoperato in quest'analisi si basa su delle attente osservazioni, delle verifiche geometriche, delle ricerche biografico/storiche sull'artista e anche su delle riflessioni di tipo deduttivo. Con queste versioni successive, ci troviamo con qualche dato nuovo e qualche nuovo enigma.

La tenda indiana, l'edificio rinascimentale e il piano d'appoggio sono gli elementi principali di tutte e cinque le versioni. Nelle rielaborazioni, un insieme di strani oggetti colorati, forme geometriche rigate e bastoni, sono appoggiati attorno alla tenda. Sono gli strumenti da disegno, le squadre e le righe, degli *Interni ferraresi*. Tra questi, ci sono variazioni minime tra gli elementi presenti, e la loro disposizione cambia di quadro in quadro. Tuttavia, si può notare che gli oggetti nel quadro del 1950 sono collocati in modo uguale a quelli nel quadro del 1973. In queste quattro opere, la tenda perde la fascia decorativa rossa attorno alla stella blu centrale, come pure le linee nere sulla facciata, ma ritiene l'enigmatico "lato destro" della tenda con il segno a doppia croce, e il lato sinistro in ombra. Manca il colore rosso alla base della tenda, pur essendo tracciata la medesima fascia a zig-zag. Sono assenti anche i segni grafici della frase di scrittura che nel primo quadro sono segnati sopra la stella. Il cielo ha preso le sembianze dell'atmosfera terrena con una sfumatura del colore verso l'orizzonte. Il bastoncino di zucchero a forma di spirale del 1915 è diventato un oggetto curvo che termina a spirale e sembra fatto di gesso oppure di legno dipinto di bianco. In tutte le versioni successive, l'edificio ospita delle statue all'interno delle nicchie.

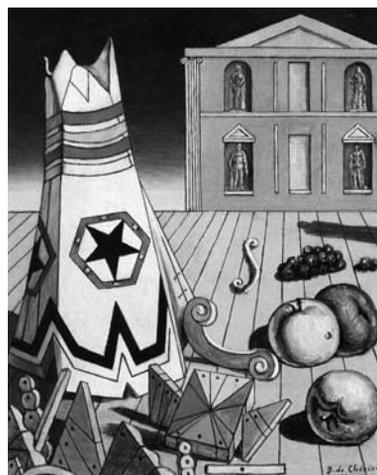
Dividiamo il lavoro di analisi in due parti. Per cominciare, prenderemo in considerazione la seconda versione (1950) insieme alla quarta (1972) in quanto le due opere sono molto simili. Si differenziano per la disposizione dell'edificio in fondo e la posizione degli oggetti in primo piano. La tenda indiana è pressoché identica, anzi, sovrapponendo le due opere, le linee che costruiscono la sua forma poligonale combaciano con precisione. De Chirico ha presumibilmente ricalcato la forma per eseguire il rifacimento. Nel quadro datato 1950 l'edificio rinascimentale assomiglia a quello dell'opera



*Les jouets du prince*, 1915



*I giocattoli del principe*, 1960



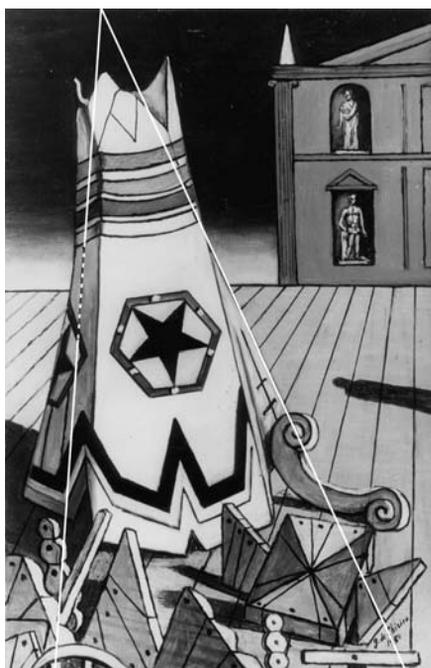
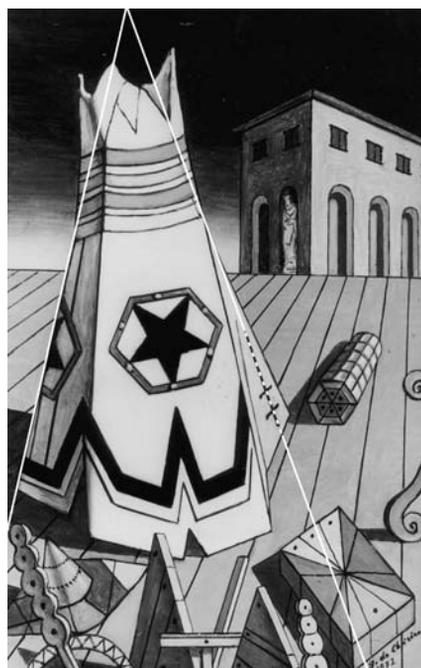
*L'anniversario del principe*, 1973

originale del 1915, mentre nella versione del 1972 l'edificio non si presenta frontalmente, ma è girato seguendo una prospettiva che fugge verso destra. Questa posizione crea maggior profondità nella spazialità dell'immagine, incrementando la sensazione di tensione tra l'edificio e la tenda. In questa versione del 1972, si nota uno spazio pittorico chiaro e ben definito. Gli oggetti in primo piano nella versione datata 1950 sono eseguiti con meno precisione. In questo quadro un'ombra entra in scena da destra, come nell'opera finale del 1973.

Prendiamo ora in considerazione le altre tre opere, la prima (1915), la terza (1960) e l'ultima (1973). La versione del 1960 è dipinta a olio su cartone con una fattura fluida e sommaria. Il colore è trasparente e le pennellate ben visibili, i toni più terreni e spenti. Sembra un'esecuzione realizzata in poco tempo, come uno schizzo preparatorio. È l'unico quadro in cui la tenda indiana si presenta con una forma diversa. Qui la tenda è piccola, arretrata verso destra, e non occupa più una posizione dominante. Un grande triangolo è posizionato accanto ad essa e divide lo spazio della composizione in due. Su questo triangolo è inscritto un simbolo ricorrente nel lavoro dell'artista. *L'anniversario del principe* del 1973, l'ultima delle versioni, è dipinta con linee chiare e zone di colore ben definite con mele e uva come richiamo alla natura. Il quadro manifesta uno spazio solido e luminoso. La definizione delle sue linee è alta e i colori gai e luminosi. Il quadro del 1915, *Les jouets du prince*, come abbiamo visto all'inizio di quest'analisi, sembra ambientato nella notte del cosmo. *L'anniversario del principe* (1973), invece, si presenta nella luce del meriggio. Se non fosse per il lasso di tredici anni che apparentemente separa il quadro del 1960 da quello del 1973, sarebbe facile supporre che questo dipinto fosse uno studio preliminare al gran finale de *L'anniversario del principe* del 1973.

Le date di queste tre opere sono rilevanti. De Chirico ha 27 anni quando dipinge *Les jouets du prince* nel 1915 a Ferrara. La terza versione, datata 1960, corrisponde ai suoi 72 anni. Intraprende l'ultima versione nel 1973, quando compie 85 anni.<sup>31</sup> Da *Les jouets du prince* del 1915 alla versione finale

<sup>31</sup> Lo stesso anno in cui creò *La Fontana dei Bagni Misteriosi* nel parco Sempione di Milano.

fig. 23 *La capanna del re*, 1950fig. 24 *I giocattoli del piccolo principe*, 1972

del 1973 passano 58 anni. I numeri appena indicati contengono al loro interno delle simmetrie precise. De Chirico dipinge il primo quadro a 27 anni e il terzo quadro (1960) quando ha 72 anni: 27 – 72. Passano 58 anni dal primo quadro alla versione finale che realizza a 85 anni: 58 – 85. La relazione temporale di queste opere è strettamente collegata alla vita stessa di de Chirico.

Il metodo di ricerca basato sulla geometria avviato da Jole de Sanna ha svelato dei sistemi spaziali importanti nelle opere eseguite tra il 1911 e il 1915. Avvalersi di questo metodo su altre opere, anche del periodo ferrarese immediatamente successivo, ha già generato risultati rilevanti. Porre lo stesso quesito su dei temi ripresi dall'artista dopo tanti anni è un ampliamento ulteriore del campo di ricerca e può servire per comprendere se l'impostazione geometrica di un'opera originaria rimane fondamentale alla ricreazione della stessa immagine dopo tanti anni. L'analisi delle quattro versioni successive de *Les jouets du prince* ha rilevato delle similitudini nella loro struttura con l'opera del 1915. In tutte e quattro le opere, la tenda indiana risulta essere composta con linee che convergono sul margine superiore del quadro (figg. 23-26). L'unica opera in cui l'impostazione è diversa è *I giocattoli del principe* del 1960 dove il grande triangolo al centro è posizionato in modo convergente con l'enigmatico "lato destro" della tenda. Questa è l'unica delle quattro opere in cui il punto mediano del quadro è centrato su un elemento specifico: il bastone a spirale collocato tra la tenda e il grande triangolo (fig. 26).

Nelle ultime due opere della serie tematica – *I giocattoli del piccolo principe*, 1972, e *L'anniversario del principe*, 1973 – sono gli stessi attrezzi del pittore a tenere impostata l'immagine. Gli oggetti in



fig. 25 *L'anniversario del principe*, 1973

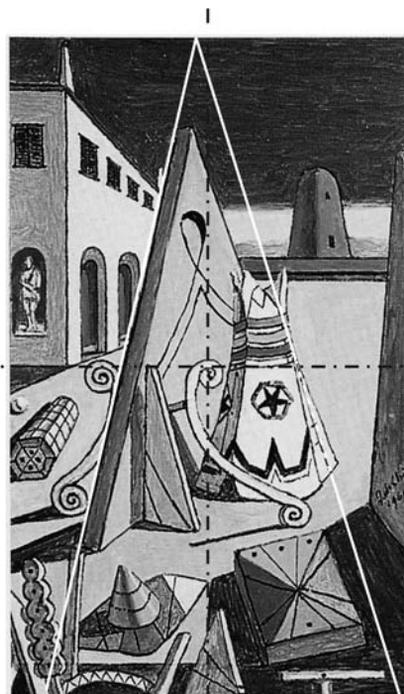


fig. 26 *I giocattoli del principe*, 1960

primo piano che sono gli strumenti da disegno, le squadre e le righe degli *Interni ferraresi*, sono posizionati in modo da collegarsi con diversi punti cardinali del riquadro della tela come gli angoli superiori e altri punti importanti della composizione (figg. 27-28). Nell'opera originaria del 1915 l'area nel primo piano è la zona in cui risiede l'ignoto, il non ancora rilevato. Qui, al compimento della sua carriera artistica, in due opere chiare e ben definite, de Chirico sostituisce la zona buia e indefinita con i mezzi precisi e colorati propri del suo mestiere.

L'occhio e la mente sostano sempre sull'elemento più strano. Il quadro del 1960, *I giocattoli del principe* con la sua fattura fluida, sembra sia stato dipinto nell'arco di qualche ora. Nella scaletta delle cinque versioni, questo assume la posizione centrale nel quale si specchiano i due quadri quasi identici (quello del 1950 e del 1972) e gli altri due, l'opera originale del 1915 e quella finale del 1973, che sono posti in opposizione nell'arco temporale totale determinato dal tema. L'opera originale, *Les jouets du prince*, è stata dipinta in giovane età ed è ambientata nella notte, mentre l'ultima delle versioni, *L'anniversario del principe*, è realizzata quando l'artista ha 85 anni, ed è ambientata nella luce del meriggio. Quello che è di grande rilevanza nel quadro del 1960, non è la sua fattura, e neanche la sua iconografia – benché questa sia, in effetti, molto interessante per la diversità della disposizione della tenda e degli altri oggetti, insieme alla presenza del grande triangolo al centro – ma la sua datazione. È vero che, a causa della nostra conoscenza dell'impiego che de Chirico fa della datazione dei suoi quadri, è impossibile stabilire con certezza se l'opera è stata fisicamente eseguita nel 1960. Ritengo che questa data abbia un'altra importanza. Questa data ci manda nel passato – di 2500

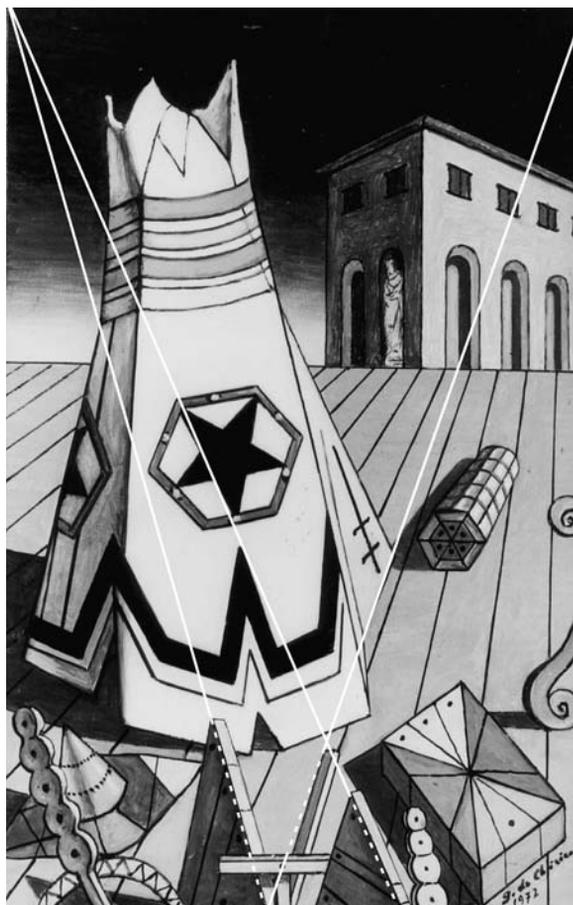


fig. 27 *I giocattoli del piccolo principe*, 1972

anni esatti – al 540 a.C., l'anno in cui è nato Eraclito: il nostro principe. E perciò, il 1960 è la duemilacinquecentesima data di anniversario di questo avvenimento. Celebriamo quindi – con il quadro finale della serie tematica: *L'anniversario del principe*. L'opera canta. I colori brillano. Lo spazio è dilatato e aperto. Gli oggetti si destano, aprendo le loro forme a ventaglio. Il banchetto è servito, è fatto di frutta, di mele e uva dipinte con un tocco più realistico: la Natura festeggia! Il misterioso "lato destro" della tenda rende finalmente chiara la sua funzione: è un metronomo, mentre le forme a spirale accanto ad esso si annunciano in quanto chiavi di violino: il concerto è in atto!<sup>32</sup> Aggiungiamoci, quindi, agli invitati già presenti: i filosofi che assistono alla celebrazione dalle nicchie dell'edificio. Ed ecco che, nel cuore dei festeggiamenti, tra i colori e gli spazi della pittura, troviamo un congegno meccanico che produce battiti alla cadenza ritmica dei vari andamenti. Presente in tutte e cinque i quadri, il metronomo ha fiancheggiato "in silenzio" la tenda indiana lungo tutto il percorso compiuto

<sup>32</sup> Si ringrazia Pierangelo Sequeri per l'identificazione di questi due elementi.

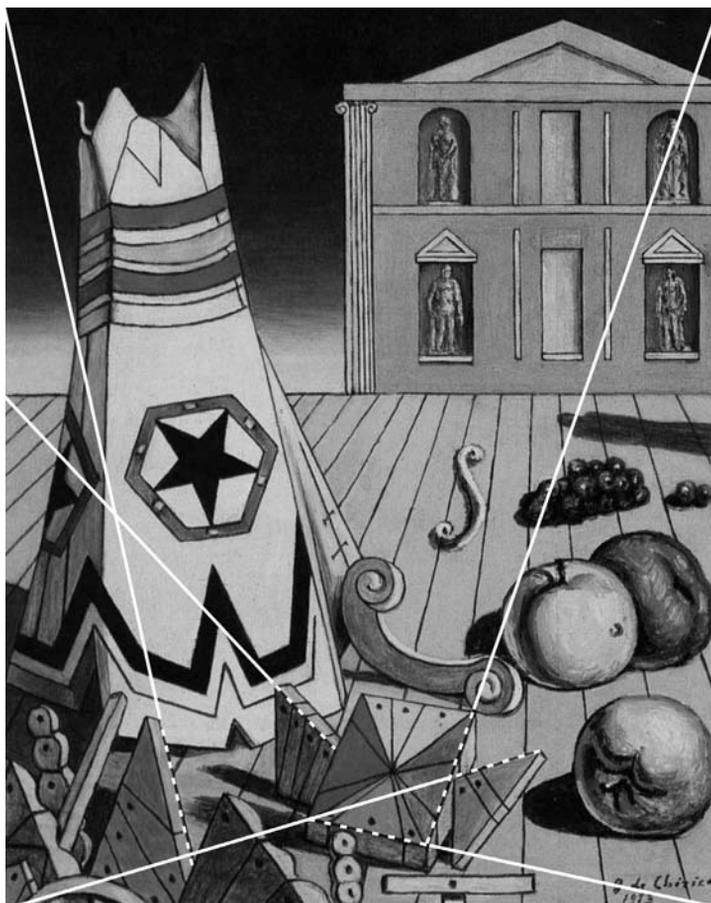


fig. 28 *L'anniversario del principe*, 1973

da queste cinque opere. Lo sentiamo adesso, dove inserisce un tempo a misura lineare attraverso un movimento destra-sinistra, destra-sinistra, regolare e continuo. Un'oscillazione di opposti, che farebbe sicuramente felice Eraclito. Il tempo viene indicato all'inizio di un brano musicale; qui, invece, lo troviamo annunciato dalle due chiavi di violino alla fine, dopo 58 anni. Ne *Les jouets du prince* del 1915, lo spazio geometrico della composizione è stato caricato come la spirale di un orologio, ed ecco adesso lo sviluppo finale del suo andamento. Il tempo si fa carico dello spazio, lo manda avanti e, a volte, anche indietro.



*Le mauvais génie d'un roi*, 1914 (61 x 50,2 cm)

## Origini del tema

Nel 1914 a Parigi de Chirico dipinge dei quadri nei quali il tema del giocattolo è trattato con la connotazione di “oggetto misterioso”. In queste opere lo spazio pittorico è diviso in due zone da un'asse verticale posizionata diagonalmente e, su un piano d'appoggio, sono collocati degli strani oggetti multicolori.<sup>33</sup> Rapportati ai grandi elementi architettonici nel retroscena, gli oggetti sembrano piccoli, alla portata di mano, dei giocattoli. *Le mauvais génie d'un roi* fa parte di questo gruppo ed è uno dei suoi giocattoli a richiamare l'attenzione.<sup>34</sup> Sdraiato sul piano, che è in posizione rialzata, c'è un oggetto colorato che ha la stessa forma della tenda indiana de *Les jouets du prince*, cioè la forma impossibile di una piramide tronca la cui base è esagonale, mentre la punta tronca si presenta come quadrata. Anche il titolo desta qualche curiosità con il riferimento al “re”. Questi due elementi meritano un'indagine accurata sulla possibilità di relazione con le opere esaminate in questo studio. Se l'analisi svolta finora è riuscita a identificare il principe in Eraclito di Efeso, adesso si svelerà anche l'identità di un re, un re direttore d'orchestra che sa contare il tempo.

Nell'opera *Le mauvais génie d'un roi*, il piano centrale si allunga verso la zona superiore destra della composizione. Prolungando i margini del piano, le linee portano a un punto di fuga fuori dall'immagine, in linea con il margine superiore del quadro. Questo slancio è accentuato dall'orientamento dei vari oggetti giocattoli, tra cui una freccia bianca, tutti direzionati verso il punto dove l'estremità del piano tocca il margine destro della tela (fig. 29). Una linea che parte dall'angolo inferiore sinistro del quadro giunge a questo punto, attraversando il centro della base del giocattolo principale che, peraltro, coincide con l'asse mediano orizzontale della composizione.

La grande asse rossa, che divide l'immagine, può essere considerata come il pendolo di un orologio il cui movimento regolare di oscillazione ad arco scandisce il tempo. Il pendolo sembra essere al punto massimo dell'arco del suo movimento spingendo o, si può anche dire, incoraggiando gli oggetti a proseguire la loro salita verso l'area superiore del piano. Proseguiamo anche noi, spinti e incoraggiati da questo meccanismo temporale impostato dall'artista, sulle linee del suo pensiero. E visto che trattasi di giocattoli, giochiamo anche noi alla costruzione.

*Le mauvais génie d'un roi* è la stesura di un programma futuro. Nella primavera del 1914, mentre si dedica alla pittura dei giocattoli, l'artista sembra aver fatto dei calcoli non soltanto sull'impostazione geometrica delle sue opere, ma anche sul tempo. Posto saldamente nelle parentesi tra il passato e il futuro, de Chirico guarda tutte e due le parti. Nel passato vede il suo filosofo prediletto Eraclito di Efeso, e nel futuro immagina la realizzazione plastica del pensiero di questo filosofo. Metterà in pratica la legge di Eraclito “dell'unità e complementarietà degli opposti”, che realizzerà nel 1915 e 1916 con le due opere: *Les jouets du prince* e *Les jouets défendus* come visto in quest'analisi. Tiene anche presente la data di nascita del principe, il 540 a.C. Dalle basi geometriche della stesura della *Metafisica*, è possibile immaginare che de Chirico si sia lanciato anche a costruire “un'impalcatura del tempo”. Calcola che, nel lontano 1960, saranno passati esattamente 2500 anni dalla nascita di

<sup>33</sup> *Composizione metafisica con giocattoli; La maladie du général; Le caserme dei marinai e Le mauvais génie d'un roi.*

<sup>34</sup> Si ringrazia Gianluca Fusco per avermi indicato quest'opera come pertinente al tema di questo studio.

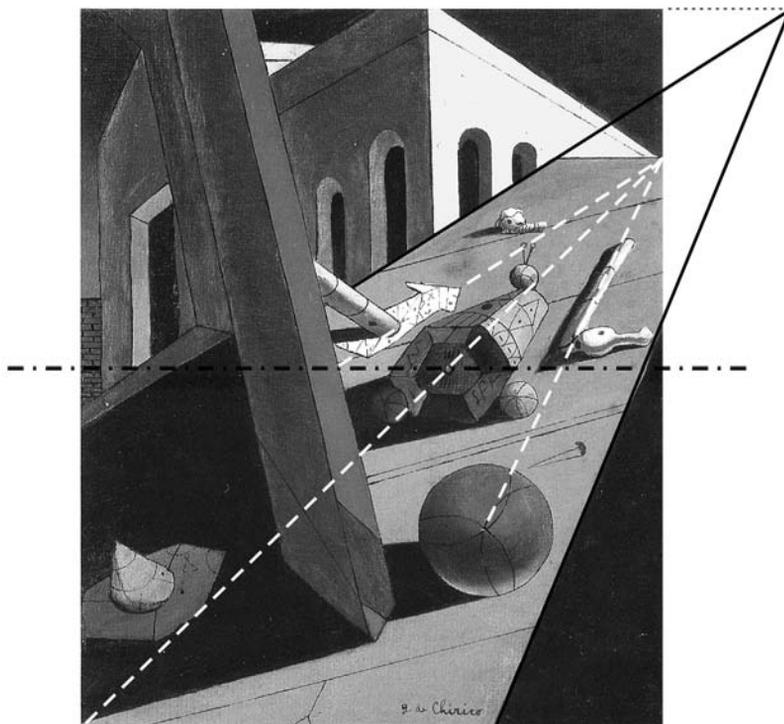


fig. 29 *Le mauvais génie d'un roi*, 1914

Eraclito ed è possibile immaginare che abbia escogitato un modo di legare l'evento alla propria opera e alla propria storia, calcolando che, nel 1960, lui stesso compierà 72 anni e comincia a costruire... L'artista fabbrica in pittura un solido geometrico come "campione di tempo", che è il giocattolo principale di questo quadro. La sua forma, la cui realizzazione in 3 dimensioni sarebbe impossibile, è costituita da una base di 6 lati, un corpo centrale diviso in 3 registri e una punta che sembra fatta di soli 4 lati. Moltiplicando questi numeri:  $6 \times 4 \times 3$  si ottiene 72. Questa forma sarà poi adoperata ne *Les jouets du prince* l'anno successivo, per costruire la tenda indiana che agisce come trottola del tempo percorrendo lo spazio con i suoi cicli regolari. Nel 1915, quando si mette all'opera del "principe", de Chirico ha 27 anni, numero "speculare" a 72.

Il giocattolo in questione è stato visto come una "torre rovesciata" che mostra la sua base.<sup>35</sup> Nelle *Piazze d'Italia*, la torre è sempre collocata in fondo alla piazza, al di là di un muretto e comunque al di là della curvatura dell'orizzonte. Non ci è mai consentito di vedere la sua base. Il motivo di questo è che la base della torre segna un istante futuro, al quale la nostra conoscenza non può accedere. Ne *Le mauvais génie d'un roi*, il basamento della torre, chiaramente visibile, è la precisazione di un momento futuro. Oltre ad avere la forma poliedrica di una torre, questo oggetto, con due palline come piedi e una pallina che fa da testa, con due antenne, ha l'apparenza di una lumaca.

<sup>35</sup> Cfr. J. de Sanna, *Matematiche Metafisiche*, pubblicato nel numero 3-4 di questa Rivista, p. 86.

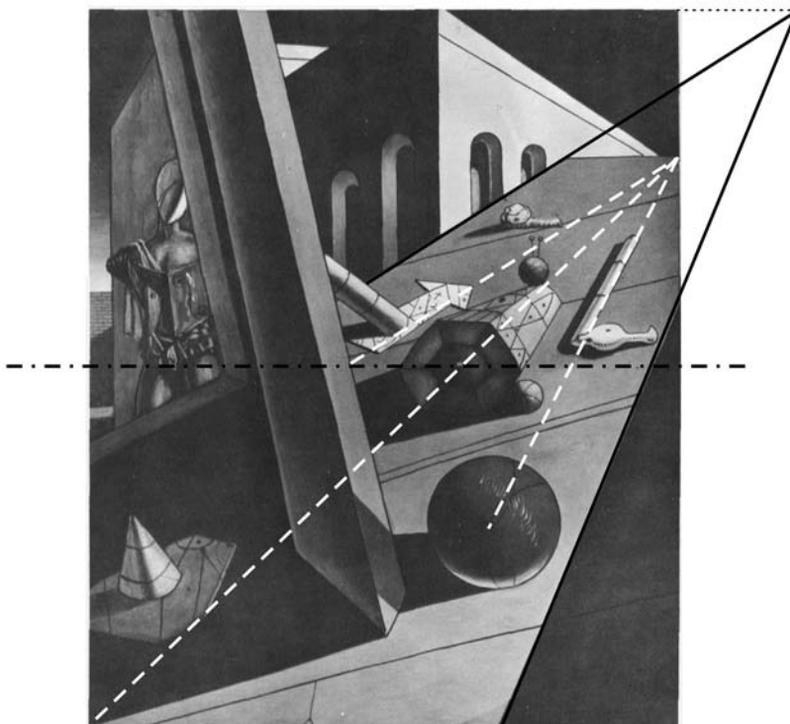


fig. 30 *L'amore del mondo*, 1960

La lumaca, creatura lenta, è metafora della quantità di tempo che dovrà trascorrere fino a che non si realizza “il cattivo genio di un re”. È un programma complesso, diabolico, che il nostro re pittore considera di impossibile decodifica. L'artista investirà 58 anni per compiere tutto il percorso dalla creazione delle due opere che esemplificano il pensiero filosofico di Eraclito, *Les jouets du prince* e *Les jouets défendus*, e le riprese del tema con i quattro quadri tardivi che stabiliscono la tenda indiana come icona del trascorrere di un tempo ciclico e misurato. Definisce la data 1960 con l'opera centrale di tutta la serie, *I giocattoli del principe*, segnando i 2500 anni esatti dalla nascita di Eraclito, e conclude il ciclo celebrando, nel 1973, *L'anniversario del principe*. Il genio del re si è finalmente rivelato, non tanto cattivo dopotutto, ma altamente ingegnoso e anche molto giocoso. Il titolo curioso dell'opera del 1950 *La capanna del re*, è la precisa appropriazione da parte dell'artista di una sua icona: la capanna del re è la tenda indiana, strumento del re pittore, capace di “portare il tempo” non solo formalmente nei quadri, ma letteralmente attraverso la vita stessa dell'artista.

Nel 1960 de Chirico riprende *Le mauvais génie d'un roi* ed esegue un'opera intitolata *L'amore del mondo*<sup>36</sup> dove un trovatore appare nella finestra a sinistra della composizione. Questo rifacimento è leggermente più grande dell'originale: *Le mauvais génie d'un roi* misura 61 x 50,2 cm e *L'amore del mondo* 73 x 60 cm. Le due opere hanno tuttavia lo stesso rapporto proporzionale (1,21) e la stessa

<sup>36</sup> *L'amore del mondo* è datato “iniziato nel 1960 è stato finito nel 1969”. V. *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, vol. IV (opere dal 1951-1971) a cura di C. Bruni Sakraichik, Electa, Milano, 1971, n. 617.

impostazione geometrica (fig. 30). Il fatto che questa nuova versione sia costruita con una struttura identica all'opera originaria del 1914, conferma la chiara volontà del pittore di adoperare lo stesso schema nei rifacimenti di un'immagine specifica. Ancora una volta, l'arco temporale tra il quadro originario e il rifacimento è di oltre mezzo secolo, come visto nelle corrispondenze geometriche identificate nei quattro rifacimenti del tema de *Les jouets du prince*. È estremamente curioso che le dimensioni stesse del quadro *L'amore del mondo* (73 x 60 cm) richiamino le date dei rifacimenti più significativi del tema: *L'anniversario del principe*, 1973 e *I giocattoli del principe*, 1960. Oltre alla costruzione geometrica interna al quadro, forse che de Chirico cerca di legare anche il *tempo* ai margini della tela? E il trovatore nella finestra a sinistra, sta ad indicare che qui è stato trovato qualcosa?

Il metodo di ricerca che si è adoperato in quest'analisi si basa su delle attente osservazioni, su delle verifiche geometriche, su delle ricerche biografico/storiche sull'artista e anche su delle riflessioni di tipo deduttivo. Nello svolgimento di questa ricerca, il filo conduttore dello studio è andato definendosi sempre più nella sua trama, evidenziando chiaramente i tre elementi della sua composizione: la visione, la geometria e la logica. La visione si attiva in un esercizio di attenta osservazione del campo totale dell'immagine, in uno spazio da percorrere. La geometria è lo strumento che manda avanti l'esplorazione, inseguendo le linee, i volumi e le relazioni interne all'immagine, segnando quindi, le linee di latitudine e longitudine del suo territorio. La logica funziona come un sistema di bilance nel quale ciò che ha peso rimane, ciò che è irrilevante, decade. In questa bilancia gli opposti si equivalgono, trovando armonia nel riconoscere il loro contrario. Sono strumenti desti, pronti a nuove partenze. La Metafisica, o quello che è "al di là" delle apparenze delle cose, è pressoché indescrivibile in quanto territorio dell'ignoto. La struttura sottostante alla pittura di de Chirico è un promontorio orientato in questa direzione. In un testo dell'artista del 1918 intitolato *Zeusi l'esploratore*<sup>37</sup>, ci si prepara a nuove partenze:

"Il mondo è pieno di demoni" diceva Eraclito l'efesio, passeggiando all'ombra dei portici, nell'ora gravida di mistero del meriggio alto, mentre nell'abbraccio asciutto del golfo asiatico, l'acqua salsa bollicava sott'il libeccio meridiano.

Bisogna scoprire il demone in ogni cosa. [...]

E sorsero i nuovi quadri annunziatori.

Come i frutti autunnali siamo ormai maturi per la nuova metafisica.

Vengano i soffi potenti di là dai mari inquietanti.

Giunga il nostro richiamo alle città popolose dei continenti lontani.

Non impinguirci dobbiamo, neppure nella felicità delle nuove nostre creazioni. Siamo esploratori pronti per altre partenze.

Sotto le tettoie echeggianti di urti metallici i quadranti sono toccati al segno del distacco.

Nelle cassette murate i campanelli squillano.

È l'ora...

"Signori, in vettura!"

<sup>37</sup> Articolo apparso in «Valori Plastici», Roma, a. I, novembre 1918, p. 10; ristampato in *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 81-82; ristampato successivamente in *Commedia dell'arte moderna*, cit., pp. 52-53.