

DE CHIRICO E L'INVITO DISATTESO PER L'E42 UN ITINERARIO ATTRAVERSO CARTE EDITE E INEDITE

Elisabetta Cristallini

È il 1 agosto 1940 quando Oppo, vicepresidente dell'Ente Esposizione Universale di Roma, invia a de Chirico una lettera per invitarlo a un concorso "limitato alla partecipazione di soli dieci artisti" per "una decorazione musiva nel Palazzo dei Ricevimenti e Congressi"¹. Oppo, grande regista di tutte le decorazioni che si sarebbero dovute realizzare per l'E42 (un progetto a cui lavorava fin dal 1936), presiedeva anche la commissione per la decorazione del Palazzo dei Congressi, formata da Piacentini, Severini, Amato, Carena, Ferrazzi, Vagnetti e Adalberto Libera.² Questo del 1940 era in realtà il secondo concorso che veniva bandito per la decorazione del grande salone centrale, poiché il primo, diffuso a tutti gli artisti iscritti al Sindacato fascista attraverso le sedi interprovinciali, si era risolto in un nulla di fatto: "non avendo ottenuto tale prova – specifica Oppo nella lettera a de Chirico – quei risultati quali erano nell'aspettativa dell'Ente". In effetti al primo concorso, bandito il 10 dicembre 1939, sebbene fossero stati presentati una cinquantina di bozzetti, era apparso subito chiaro a Oppo che i veri artisti non avessero affatto aderito, nonostante in quell'occasione avesse inviato personalmente l'invito a grandi nomi. Questa mancata adesione gli era apparsa ancor più grave perché si trattava della decorazione del palazzo simbolo di tutta l'E42, la grande esposizione universale che si sarebbe dovuta tenere a Roma nel nuovo quartiere limitrofo alle Tre Fontane per celebrare, quale nuovo giubileo laico, il ventennale della marcia su Roma. Inoltre si trattava del cuore di quel palazzo, per la sua funzione di ricevimento: il grande salone centrale a pianta quadrata. Il mosaico (3200 mq!) secondo Libera avrebbe avuto il compito di potenziare la solidità del "quadrangolare anello" e di offrire "con una realtà materiale e psicologica, un valore di limite assoluto e insuperabile"³. Come sospeso nel vuoto (fino a 9 metri d'altezza non esistono pareti, ma solo una trama di pilastri, logge, rampe di scale), il mosaico sarebbe dovuto apparire come un diaframma dorato illuminato dalle ampie finestre

¹ La lettera è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, Esposizione Universale di Roma 1942, b. 924, fasc. 8346; come gli altri documenti dell'Archivio riprodotti in questo saggio, è pubblicata su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, autorizzazione ACS, n. 1151/2013. La lettera, mai pubblicata e rinvenuta da E. Cristallini e S. Lux durante le ricerche condotte sul Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, è citata da: S. Lux, *Il concorso per "la decorazione in mosaico nel Salone del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi"*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42 Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987; E. Cristallini, *Il concorso per il mosaico*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *Palazzo dei Congressi*, Editalia, Roma 1990; L. Montevicchi, *Fonti documentarie inedite, relative a Giorgio De Chirico, conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in C. Crescentini (a cura di), *G. de Chirico Nulla sine tragoedia gloria*, Atti del convegno europeo di studi, Artout-Maschietto, Firenze 2002.

² Piacentini, soprintendente all'architettura dell'E42; Severini, rappresentante del Ministero dell'Educazione Nazionale; Amato, rappresentante del Sindacato nazionale fascista delle Belle Arti; Carena e Ferrazzi, rappresentanti della R. Accademia d'Italia; Vagnetti come pittore; Libera come architetto progettista del palazzo.

³ A. Libera, *I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all'Esposizione Universale*, «Civiltà», n. 5, aprile 1941, p. 11.

aperte alla base della cupola a crociera ribassata, con suggestivi effetti di dilatazione spaziale. Di qui quindi la centralità della decorazione e l'assoluta necessità per Oppo che al concorso partecipassero dei veri artisti, contrastando la spinta populista del sindacato e del suo commissario nazionale, nonché segretario generale della Biennale di Venezia, il potente e autoritario Antonio Maraini. Al secondo concorso, questa volta unicamente a inviti, Oppo, oltre a de Chirico, convoca per chiamata diretta Alberto Salietti, Massimo Campigli, Achille Funi, Felice Casorati, Aldo Salvadori e Fausto Pirandello, l'unico "romano"⁴. Certamente la presenza di de Chirico e Campigli avrebbe garantito il respiro internazionale della competizione. Entrambi più di dieci anni prima avevano fatto parte del gruppo degli "italiens de Paris", aperti alle ricerche d'avanguardia e lontani da qualunque sentimento autarchico, a dispetto del loro critico di riferimento Waldemar George che invece voleva distinguere l'identità dell'arte italiana da quella francese, in nome di un non meglio precisato carattere di mediterraneità, non lontano da quello ribadito dalla Sarfatti per i suoi artisti di Novecento.⁵ Non solo, la presenza di de Chirico avrebbe dato una risonanza oltreoceano all'E42, perché a quella data era l'artista italiano più conosciuto in America, sia per la sua presenza in numerose mostre, che per avervi soggiornato per ben sedici mesi, a partire dall'agosto 1936.⁶ Lì, sebbene fino a quel momento la critica americana si fosse dimostrata in sintonia con la censura imposta da Breton sulla sua produzione post metafisica⁷, de Chirico aveva trovato due ottimi mecenati: il miliardario Albert C. Barnes e Julien Lévy, con la sua galleria in Madison Avenue (mecenate a sua volta anche di Campigli). Nel dicembre di quell'anno aveva poi esposto nella collettiva di arte italiana che aveva inaugurato la sede della Cometa Art Gallery della contessa Mimì Pecci Blunt, caldeggiata da Oppo perché proponeva una linea espositiva a lui congeniale, con proposte di qualità, libere da ogni condizionamento, *in primis* quello dei sindacati.⁸

Prima del fatidico 10 giugno 1940, quando l'Italia dichiara guerra a Francia e Gran Bretagna (la "pugnalata alle spalle" del vicino, la definì Roosevelt), opere di de Chirico erano state scelte anche per altre esposizioni di arte italiana in America, come quella itinerante curata da Dario Sabatello (e da un comitato presieduto da Galeazzo Ciano), *Exhibition of Contemporary Italian Paintings*.⁹ Una ini-

⁴ L'invito al secondo concorso era esteso anche ai cinque artisti o gruppi di artisti che si erano "distinti" al primo concorso: Capizzano-Gentilini-Guerrini-Quaroni, Fiorese, Predonzani, Fornasetti-Maiocchi-Ponti e Cascella. Il primo gruppo si aggiudicherà la realizzazione del mosaico, che non verrà mai eseguito per il precipitare degli eventi storici.

⁵ Cfr. *Les Italiens de Paris. de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1998. Dal 1927 de Chirico compare in mostre del Novecento italiano, in particolare in quelle all'estero (Lipsia, Ginevra, Zurigo, Amburgo, Amsterdam, Aia, Berlino ecc.).

⁶ Sui sedici mesi passati a New York cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico: gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 247-267; E. Braun (a cura di), *Giorgio de Chirico and America*, Allemandi, Milano 1996; K. Robinson, *Giorgio de Chirico – Julien Lévy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2008, pp. 293-325; i poetici e visionari testi di de Chirico: *J'ai été à New York, XXe Siècle*, 1 marzo 1938 e *Metafisica dell'America*, «Omnibus», 8 ottobre 1938, ora entrambi in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 853-855 e pp. 858-868.

⁷ Nel 1936 è presente con opere precedenti il 1919 alle mostre *Cubism and Abstract Art* e *Fantastic Art, Dada, Surrealism* al MoMA, curate da Alfred H. Barr jr. che, in una visione evolucionistica della storia dell'arte, colloca de Chirico come artista che supera il Cubismo e l'Astrattismo per aprire la strada al Surrealismo. Dello stesso taglio critico sono anche altre mostre di Barr jr.: *A brief Survey of Modern Painting* (MoMA, 1932) e *Art in Our Time* (MoMA, 1939), nonché la personale da Pierre Matisse nel 1935 e i testi di James T. Soby, *After Picasso* (Dodd, Mead & Co, New York 1935) e *The Early Chirico* (1941), la prima monografia su de Chirico che esce in America.

⁸ Oppo era un *habitué* del salotto romano di Mimì Pecci Blunt, assieme a Bottai e a personaggi influenti della gerarchia politica come Dino Alfieri e Galeazzo Ciano. In occasione dell'inaugurazione della sede newyorkese della Cometa, arriva dall'Italia anche Cagli (direttore con Libero de Libero della sede romana) che porta a de Chirico le bozze della traduzione italiana di *Hebdomeros*, che sarebbe dovuta uscire per le edizioni della Cometa.

⁹ La mostra, con opere recenti di de Chirico, si inaugura nel gennaio 1935 a San Francisco e prosegue a Los Angeles in primavera, poi in Oregon, a Seattle e a Washington per arrivare a New York nel marzo 1936.



fig. 1 G. de Chirico, *Autoritratto nello studio*, 1934-1935. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

ziativa che rientrava nel più vasto progetto di promozione della cultura italiana all'estero, a fini di una pragmatica propaganda politico-culturale, che sostenendo mostre prive di connotazioni retoriche intendeva suscitare un'idea positiva dell'Italia fascista nel pubblico americano.¹⁰ Intanto Oppo aveva avviato una strategia per richiamare in patria gli "esiliati" a Parigi (tra cui de Chirico che prima e dopo il soggiorno americano continuava ad alternare la sua presenza tra l'Italia e la Francia), in particolare attraverso la Quadriennale romana, la grande esposizione da lui progettata e diretta come segretario generale, e voluta da Mussolini, che metteva in ombra la Biennale veneziana. Così alla II Quadriennale del 1935 Oppo invita Campigli, Tozzi, Severini e de Chirico. Severini vince il gran premio della pittura, a Tozzi e Campigli viene assegnato il quinto premio, mentre de Chirico riceve solo aspri commenti da parte della critica, tanto che, come sappiamo, si appella con una lettera da Parigi direttamente a Mussolini "perché tale ordire a mio danno, cessi"¹¹.

Nella sua sala con ben 45 opere recenti (allestita dall'amico pittore Nino Bertolotti mentre lui era a Parigi) non poteva non spiccare, collocato com'era al centro di

una delle pareti, l'*Autoritratto nello studio* (1934-1935, fig. 1). Opera "scandalosa", "provocatoria": l'artista nel suo studio parigino circondato dalla spoglia banalità della vita quotidiana, vestito dimesso, il viso imbronciato, la lieve pinguetudine, le pantofole ai piedi offriva l'immagine di un borghese di contro allo spirito antiborghese di cui si andava nutrendo il fascismo, in nome dell'esaltazione della romanità e dell'uomo nuovo che da lì a breve diventerà centrale nella politica culturale del regime.¹²

Negli anni Trenta le polemiche nei confronti di de Chirico si inaspriscono, certo non deponeva a suo favore la difficoltà a recepire il suo linguaggio da parte degli ambienti culturali italiani, per il carattere letterario, poetico, filosofico, in una parola concettuale della sua pittura che affonda le radici nel romanticismo tedesco di Böcklin e Klinger. A questo si aggiunge l'odiosa polemica razziale

¹⁰ Cfr. S. Cortesini, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Pioda Imaging, Roma 2012.

¹¹ Lettera di de Chirico datata 18 febbraio 1935, è pubblicata da S. Salvagnini, *de Chirico a Mussolini: "Duce, il mio animo fascista..."*, «Arte», marzo 1991, pp. 65-69. La lettera, interpretata come richiesta di assegnazione di un premio alla Quadriennale, è seguita da un breve carteggio nel quale de Chirico afferma che "si tratta di un malinteso", poiché lui intendeva solo "additare i suoi denigratori" (appunto inedito dell'11 maggio 1935 della Segreteria particolare del Duce trasmesso al Ministero dell'Educazione Nazionale, Archivio Centrale dello Stato, *Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 517.168).

¹² Per una lettura dei valori semantici dell'opera cfr. G. Roos, *Come San Luca, come Zeusi*, in *de Chirico. Gli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milano 1998, pp. 213-220. Nello stesso volume Fagiolo giudica l'opera un "oggetto d'affezione" (p. 39) per averla sempre conservata con sé, persino quando, arrotolata, de Chirico la imbarca sul transatlantico portandosela a New York ed esponendola in alcune mostre.

nella quale è coinvolto mentre si trovava a New York: contro le accuse di israelita lanciate da Anton Giulio Bragaglia su «Il Meridiano di Roma», diretto da Pier Maria Bardi, Savinio, in difesa, è costretto a sciorinare tutto il *pedigree* di famiglia “cattolica”, una polemica pretestuosa, secondo lui, perché “oggi dicono ‘ebreo’, come ieri dicevano ‘gettatore’”¹³. Insomma l'aria stava diventando sempre più pesante, tanto che, ritornato in Italia da New York, mentre si trovava di passaggio a Roma, prima di tornare a Parigi, il 18 gennaio 1938 de Chirico scriveva nuovamente al Duce per “portare alla conoscenza dell'Eccellenza Vostra, alcuni fatti che mi stanno sommamente a cuore. Scopi di invidia e d'acidia hanno a me creata iniqua fama d'antifascista e d'antitaliano”. Invece “[...] affermo d'essere fascista, e da anni iscritto al partito, e d'avere sempre portato con la mia opera e la mia rinomanza nel mondo onore alla patria italiana”, una lettera di chiarimento, conclude, “dovuta dalla ammirazione grande e dalla fedeltà che porto al Vostro Nome ed alla Vostra Causa”¹⁴. La Segreteria particolare del Duce la ritenne tanto importante da trasmettere l'originale manoscritto al Ministero dell'Interno, presieduto dallo stesso Mussolini, proprio per i suoi compiti primari di sicurezza e di ordine pubblico. Certo pesava ancora su di lui l'unanime scomunica ricevuta dalla critica (compreso Oppo) e dalle istituzioni a seguito di un'intervista rilasciata nel 1927 sulla rivista «Comoedia» in cui aveva lanciato un violento *j'accuse*: “la peinture italienne moderne n'existe pas”¹⁵.

Tra i suoi tentativi di ottenere una “riabilitazione” da parte dello stesso mondo culturale italiano c'è anche quello di procurarsi tramite Bottai (allora Ministro dell'Educazione Nazionale) un posto d'insegnante all'accademia di Roma o di Milano. Invece, come ricorda nella sue *Memorie*, Bottai “mi ricevè freddamente... senza rispondermi nulla di chiaro e di preciso, mi fece però capire che la cosa non era possibile e che dovevo abbandonare ogni speranza d'insegnare pittura in un'Accademia d'Italia”¹⁶.

Da settembre intanto cominciavano a essere promulgate le leggi razziali: “ricordo come negli ambienti artistici e letterari si voleva ad ogni costo vedere ebrei dappertutto [...]. Per non continuare a vivere in un Paese ove ogni sentimento d'umanità, di dignità, di civiltà, di coscienza e di pudore sembravano completamente banditi, decidemmo di tornare a Parigi”¹⁷, scrive de Chirico. In realtà si trattò di una fuga, precipitosa e rocambolesca; la svolta filotedesca del fascismo si faceva evidente e de Chirico era sempre più preoccupato per la sua cara compagna Isabella Pakszwer, di origini ebraiche.

Nonostante le polemiche, Oppo invita de Chirico anche alla III Quadriennale del 1939, sebbene solo con tre opere perché nel frattempo il suo margine di manovra in quella manifestazione si era

¹³ A. Savinio, *Lettere. De Chirico non è ebreo*, «Il Meridiano di Roma», 28.11.1937. Bragaglia dal canto suo, tra il faceto e il malizioso, a seguire gli risponde: “Io che ho esposto, per il primo, la pittura metafisica di G. de Chirico, non avevo certo intenzione di fregarlo, come dice Savinio, nel dirlo ebreo. Siccome l'unico punto debole della pittura d'avanguardia italiana – se giudicata non per se stessa, ma per l'origine razziale – poteva essere il caso de Chirico (già considerato ebreo e greco...) io ho toccato questo tasto soltanto per mettere le mani avanti [...]. Mentre non vengono più considerati come valori nazionali gli apporti artistici degli ebrei [...] oggi, con festoso compiacimento apprendo che anche l'arte metafisica di de Chirico è nata da schietta sensibilità italiana, senza partecipazione di sangue alieno.” L'anno seguente la campagna antirazziale prosegue con un articolo di Interlandi che attacca de Chirico, Birolli, Fontana, Reggiani, cfr. *Straniera bolscevizzante e giudaica*, «Il Tevere», 24-25 novembre 1938.

¹⁴ La lettera, mai pubblicata, è firmata “Giorgio de Chirico Tribuna Tor de' Specchi 18 Galleria della Cometa Roma”. L'originale e la copia dattiloscritta sono conservate nell'Archivio Centrale dello Stato (*Ministero dell'Interno, Pubblica Sicurezza, A 1, 1938, b. 26; Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 517.168).

¹⁵ Si tratta dell'intervista rilasciata da de Chirico a Pierre Lagarde, «Comoedia», 12 dicembre 1927. Oppo gli risponde con *Fuoriuscitismo artistico*, «La Tribuna», 20 dicembre 1927.

¹⁶ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 2008, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 176-177 e segg.

ridotto moltissimo. La Quadriennale era infatti diventata Ente statale alle dipendenze del Ministero dell'Educazione Nazionale (cioè di Bottai) e la sua gestione era ormai compromessa per ingerenze del Sindacato e della Biennale.¹⁸ Intanto a fine agosto i de Chirico, forse anche confortati dalla legge emanata a luglio sugli "ebrei arianizzati" che consentiva deroghe e limitazioni, rientrano in Italia. "[...] la prospettiva di aspettare lo svolgersi degli avvenimenti in piena guerra, in un Paese straniero, senza poter lavorare, senza poter guadagnare, non mi sorrideva e pensai che sarebbe stato molto più prudente tornare a Milano", ricorda de Chirico.¹⁹

Se in Italia la presenza di de Chirico nelle esposizioni nazionali veniva contestata e attaccata, continuava a mantenere un ruolo preminente all'estero, in particolare in America, nelle iniziative dedicate a far luce sull'arte italiana contemporanea.²⁰ È in questo contesto che giunge a de Chirico l'invito di Oppo a partecipare al concorso a inviti per la decorazione del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi dell'E42, con la citata lettera del 1 agosto 1940, quasi due mesi dopo l'entrata dell'Italia in guerra. Dei dodici artisti (o gruppi di artisti) invitati solo due disertano e uno addirittura non risponde. Quest'ultimo è de Chirico. I due che si defilano sono Massimo Campigli, che fa sapere di preferire la decorazione ad affresco per il *foyer* del teatro, e Achille Funi, che aveva mostrato il suo interesse per realizzare l'affresco per l'Atrio anteriore del Palazzo inviando già un bozzetto.²¹ In un appunto del Servizio Artistico (3 settembre 1940) sotto il nome di de Chirico è scritto: "non ha fatto pervenire alcuna risposta", vicenda che viene ribadita anche nel verbale conclusivo del concorso (15 gennaio 1941).²²

Ma come mai de Chirico nemmeno risponde? La lettera è indirizzata all'artista presso la Galleria Il Milione in via Brera 21 a Milano. Possibile che Ghiringhelli, direttore di quella galleria, non gliel'abbia fatta recapitare? Nonostante de Chirico a più riprese si lamentasse di essere "boicottato" da Ghiringhelli, che secondo lui preferiva la sua prima stagione metafisica, gli interessi della galleria per la sua produzione anche recente sono testimoniati proprio dalle mostre inaugurate tra il 1939 e il 1940.²³ È più probabile che invece de Chirico temesse un ulteriore "agguato" da parte di artisti e critici "malevoli". Certamente gli sarà apparso strano un invito per una decorazione a mosaico, tecnica della quale non si era mai interessato, impegnato com'era ormai da molti anni su altre tecniche pittoriche, e nella quale invece eccelleva il suo collega Severini.²⁴ Tuttavia quest'ultimo, che Oppo aveva già chiamato a realizzare i mosaici per le fontane del Palazzo degli Uffici, era nella commissione giudicatrice

¹⁸ Tutti gli artisti invitati dovevano compilare la scheda per l'accertamento della razza. Nonostante la richiesta di Oppo di valutare caso per caso, Bottai esclude ogni eccezione. Secondo Argan la posizione antiebraica di Bottai si deve al fatto che fosse "ricattabile" per questioni famigliari (cfr. E. R. Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso?*, Electa, Milano 1994, p. 73, n. 67).

¹⁹ G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 181. La legge sugli "ebrei arianizzati" viene promulgata nel luglio 1939. A settembre, appena de Chirico rientra in Italia, Francia e Inghilterra dichiarano guerra alla Germania, dopo l'invasione della Polonia.

²⁰ Nel 1939 ad aprile espone a New York nel Padiglione italiano dell'Esposizione Universale, è invitato dal Ministero della Cultura Popolare al *Golden Gate International Exposition Contemporary Art* a San Francisco ed è nella mostra *Art in Our Time*, curata da A. H. Barr jr. per celebrare i dieci anni del MoMA. Nonostante la guerra, anche negli anni a seguire è costante la presenza di de Chirico in collettive organizzate in Europa e Stati Uniti.

²¹ Sul rapporto tra Funi e l'E42 si veda il saggio di S. Lux, *Tutti gli artisti del Palazzo*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *Palazzo...*, cit., pp. 134-150.

²² I documenti sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, *Esposizione Universale di Roma 1942*, b. 957, fasc. 9468.2. I documenti, mai pubblicati e rinvenuti da E. Cristallini e S. Lux durante le ricerche condotte sul Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, sono citati da S. Lux, *Il concorso per la decorazione...*, cit., pp. 338-340; E. Cristallini, *Il concorso per il mosaico...*, cit., pp. 151-166.

²³ Nelle sue *Memorie* de Chirico scrive di una "campagna di boicottaggio" intentata dai fratelli Ghiringhelli, di contro a quanto andava facendo l'amico Barbaroux con la sua Galleria Milano. G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 182.

²⁴ Sulle ricerche tecniche di de Chirico in quegli anni, cfr. S. Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta*, *Metafisica*. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 9/10, 2011.

del concorso e quindi, con suo grande rammarico, impossibilitato a partecipare a quella che considerava "un'occasione unica che mai più si presenterà, nella quale io avrei potuto finalmente concentrare quel che ho imparato in tanti anni..."²⁵.

Il confronto tra i due artisti sul tema della pittura murale era già avvenuto molti anni prima quando, alla V Triennale del 1933, de Chirico aveva dipinto con tempera all'uovo su una grande parete del Palazzo dell'Arte *La Cultura italiana*, un lavoro riuscito "benissimo", "malgrado – si lamenterà più tardi – il pittore Sironi... mi avesse messo in mezzo al mio affresco un mosaico di Severini che ci stava come i cavoli a merenda"²⁶. Questo di de Chirico rimarrà un esperimento isolato: a lui che si trovava tanto distante dalla linea sironiana di un'arte sociale, nazionale e fascista quanto da quella severiniana tesa a un ideale etico-religioso di ritorno umile alla qualità delle antiche tecniche artistiche, non era infatti congeniale intervenire con la sua pittura cerebrale negli edifici pubblici di grandi cantieri del regime. Dalla sua posizione di artista indipendente e scettico nei confronti di raggruppamenti e imprese nate sotto etichette di nazionalità, mediterraneità, romanità, de Chirico sceglie oculatamente le circostanze in cui intervenire e le manifestazioni a cui aderire. Questo forse il vero motivo della mancata risposta all'invito di Oppo per l'edificio simbolo dell'E42. Tant'è che sembra piuttosto preferire il Premio Bergamo, nato per volere di Bottai non a fini politici, ma per incoraggiare la libera espressione artistica e sostenere la qualità della pittura, in aperta polemica con il Premio Cremona di Farinacci. In quella seconda edizione del Premio, che si inaugura a settembre, solo un mese dopo l'invito disatteso di Oppo, si presentava "fuori concorso" insieme ad altri artisti che "da anni maggiormente onorano l'arte nell'Italia fascista", come Funi, Severini, Campigli, De Pisis, Casorati.²⁷ Da questa data si assiste a una crescente benevolenza nei confronti di de Chirico, ormai stabilmente residente in Italia, tanto che, dopo una lunga gestazione che vede coinvolte le più alte sfere del regime, riceve anche la nomina di Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia (23 ottobre 1941)²⁸ ed è in questo contesto che spunta la commissione per i ritratti di Galeazzo ed Edda Ciano (figg. 2-4), da sempre suoi grandi estimatori.

Siamo all'inizio del periodo neobarocco, uno stile "antimoderno" impossibile da connotare politicamente come "antitaliano", che piace alle alte sfere della gerarchia e dell'aristocrazia fascista perché sembra essere più "comprensibile"²⁹. Tant'è che de Chirico espone il *Ritratto di Edda Ciano Mussolini* alla Biennale del 1942, dove è invitato dopo ben dieci anni di assenza da Antonio Maraini, che gli

²⁵ Lettera di Severini a Oppo del 19 gennaio 1940, cit. in S. Lux, *Tutti gli artisti del Palazzo*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *Palazzo...*, cit., p. 127 e segg. Già nel 1933 Severini ammoniva: "bisogna che l'artista conosca a fondo il mestiere del mosaico, anche se per diverse ragioni non può eseguirlo interamente, e ciò gli permetterà in primo luogo di pensare il suo cartone *come mosaico* e non come pittura in genere, e quindi creare fra se stesso e i suoi 'collaboratori' un affiatamento il più possibile perfetto..." Cfr. G. Severini, *Lettere a "Quadrante"*, "Quadrante", giugno 1933, p. 31.

²⁶ G. de Chirico, *Memorie...*, cit., p. 154.

²⁷ Il primo premio venne assegnato a Mafai e il terzo a Guttuso con *Fuga dall'Etna*, votato all'unanimità da una giuria composta da G.C. Argan (come rappresentante del Ministero dell'Educazione Nazionale) e dal critico Leonardo Borge, affiancati da alcuni artisti, come Funi, Carrà, Rosai, Paolucci, Saetti. Intanto dalla terza pagina del «Tevere» Pensabene continuava ad attaccare l'arte "d'influenza francese e giudaica" di de Chirico, de Pisis, Campigli.

²⁸ La proposta di una "onorificenza cavalleresca" parte dal senatore Morelli, presidente della Banca Nazionale del Lavoro, con una lettera indirizzata a Osvaldo Sebastiani, della segreteria particolare del Duce (17 aprile 1941) che riceve il beneplacito del Duce. Il carteggio, mai pubblicato, è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, *Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 517.168.

²⁹ Per contro la pittura di questi anni, con i suoi toni teatrali, appare piuttosto, come afferma la Braun, "un'aperta parodia della retorica dell'imperialismo e della virilità promossa dal regime". Cfr. E. Braun, *De Chirico, Giorgio*, in V. De Grazia, S. Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002, p. 401.



fig. 2 G. de Chirico, *Ritratto della contessa Edda Ciano*, 1942. Collezione privata



fig. 3 G. de Chirico, *Ritratto di Galeazzo Ciano*, 1942. Collezione privata



fig. 4 G. de Chirico, *Bozzetto del ritratto di Ciano*, 1942. Collezione privata

mette a disposizione una grande sala.³⁰ Ma de Chirico tentenna, in una lettera del marzo 1942 dice di non avere disponibili abbastanza opere. Forse non voleva compromettersi con una esposizione ormai così connotata politicamente, una Biennale di guerra, alla quale molti grandi artisti (come Martini, Morandi, Sironi) avevano rifiutato di aderire e che era apparsa da subito di scarsa qualità, tanto da indurre Bottai a esplicitare il suo disaccordo per l'assenza di validi artisti suggerendo dei nomi. Sappiamo che Maraini gli risponderà furioso: "Come vuoi che si possa così all'ultimo rimpiazzarti trattandosi di una delle sale più grandi e precisamente quella che l'anno scorso ebbe Carena? E come vuoi che la Presidenza possa rinnovarti l'invito per la ventura Biennale quando per la seconda volta viene a mancarle la tua parola? No, bisogna assolutamente vincere gli impedimenti che porti a tua scusa..."³¹ Alla fine riempirà la sala soprattutto con opere recenti, tra cui appunto il *Ritratto di Edda Ciano Mussolini*, un quadro apparentemente convenzionale, in realtà disseminato di elementi enigmatici e inquietanti.³² La stessa genesi dei ritratti di Edda e di Galeazzo Ciano, che non dovevano avere un carattere ufficiale, fa luce sull'atteggiamento di de Chirico nei riguardi delle più alte sfere del potere politico. Orio Vergani ci racconta che de Chirico rispose a quell'invito "con tutta calma" e che "di tutto si sarebbe parlato a voce, in occasione di un suo viaggio a Roma. La risposta del pittore metafisico, stupì un poco il ministro, che forse si aspettava una pronta ed entusiastica adesione"³³.

³⁰ Nel 1934 aveva rifiutato di esporre preferendo la II Quadriennale che si sarebbe aperta poco dopo. Nel 1936 aveva invece scritto una lettera di protesta che l'amico Giovan Battista Angioletti pubblica il 7 giugno sul suo giornale romano «L'Italia letteraria».

³¹ E concludeva perentorio: "Indicaci i collezionisti da cui ottenere i quadri e scriveremo o manderemo per richiederli noi a firma del Presidente. Credo che potremo ottenere quanto per il passato mai ci fu rifiutato, se metterai anche tu ogni impegno nell'appoggiarci. Ma occorre far molto molto presto. Ti prego perciò rispondermi a giro di posta, in modo netto e definitivo." Si tratta della minuta di una lettera inviata da Maraini, assieme ad altre minute inviate ad altri artisti (Biolli, Messina), contenuta nella corrispondenza con il segretario della Biennale Mario Novello, datata 19 marzo 1942. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico, scatole nere, b. 135, fasc. *Corrispondenza di Novello col Prof. Maraini*, pubblicata da J. Nigro Covre, *La XXIII Biennale (1942)*, in G. Tomasella, *Biennali di guerra*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 87.

³² Il ritratto è il risultato di una delle più tipiche operazioni di de Chirico: il montaggio di elementi già presenti in altre opere, come il drappo a sinistra, a destra la finestra aperta su un paesaggio (forse villa Torlonia, come si può presupporre dall'edificio sullo sfondo), il cavaliere (statua) rampante, copia de *Il cavaliere dal berretto rosso* (1939, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma). La statua del cavaliere potrebbe alludere alla sua recente attività come scultore (dal 1940).

³³ O. Vergani, *Ciano. Una lunga confessione*, Longanesi, Milano 1994, p. 122 e segg.

Passeranno “due o tre mesi” prima che si decida a scendere da Milano a Roma, ma “non aveva molto tempo disponibile” e comunicò che bastavano un paio di pose per il primo bozzetto e che il quadro l'avrebbe dipinto a Milano. Nonostante ormai era iniziata la stagione delle sconfitte, Ciano vuole essere ritratto in divisa ufficiale di Ministro degli Esteri, e con spirito premonitore confessava “se la guerra continua così, sarò impiccato prima che il quadro sia finito...”, tanto l'elaborazione di quel quadro (e quello raffigurante la moglie) era lenta.³⁴ Pare che il ritratto non piacesse neanche tanto a Ciano, forse per questo alla Biennale verrà esposto solo quello di Edda, scelto poi l'anno seguente dallo stesso de Chirico per illustrare un suo articolo dedicato al ritratto. “Il ritratto, quand'è ben disegnato, deve essere l'immagine esatta della persona che ha posato come modello e, nel tempo stesso, il ritratto



fig. 5 G. de Chirico, *Gladiatore nell'arena*, 1975. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

dev'essere un'opera d'arte, cioè avere un'alta qualità pittorica, come in genere hanno tutti i buoni quadri.” E aggiungeva: “Il ritratto ufficiale deve di nuovo riprendere il posto, artisticamente importante, che gli spetta e che ha avuto nei secoli passati.”³⁵ Insomma, ancora in questa occasione, ribadiva il primato della qualità della pittura, quel primato al quale forse avrebbe dovuto rinunciare se avesse accettato di partecipare al concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi i cui temi erano: *Le origini di Roma; Impero; Rinascenza e Universalità della Chiesa; Roma di Mussolini*. Anche lui si sarebbe potuto sentire legato a quelle “catene che tenevano schiavi i poveri pittori e scultori costretti ad eseguire a catena opere di stile accademico e convenzionale e di soggetto fascista tendente ad esaltare le opere e gli avvenimenti del periodo mussoliniano”³⁶. Sorta di nemesi, curiosamente molti anni dopo ritornerà in un suo dipinto (*Gladiatore nell'arena*, 1975, fig. 5) il segno principale dell'E42, il Palazzo della Civiltà Italiana, moderno Colosseo quadrato, al quale è idealmente connesso dal punto di vista scenografico e urbanistico proprio il Palazzo dei Congressi.³⁷

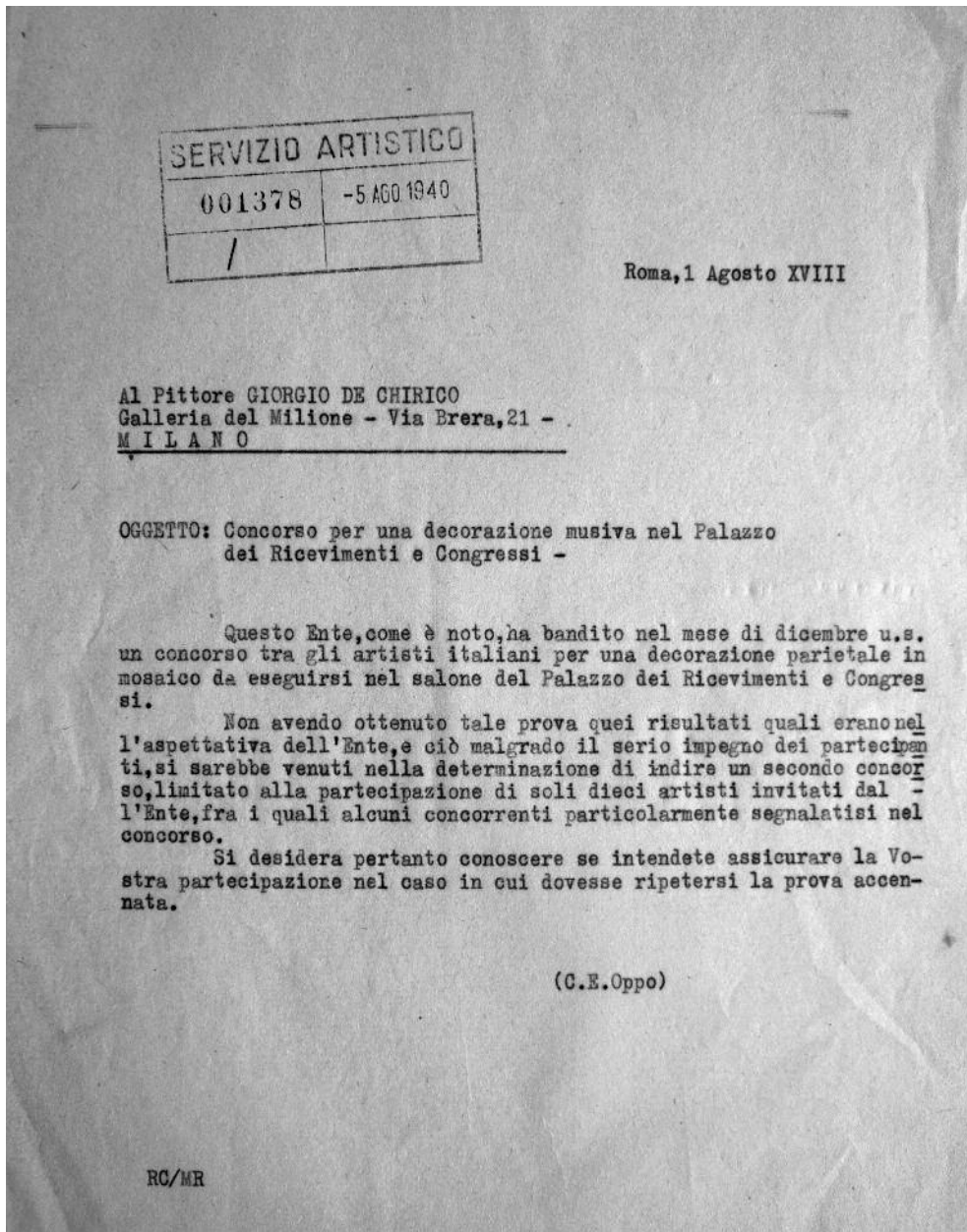
³⁴ Anche l'impostazione del ritratto di Ciano è analoga a quella di altri ritratti e autoritratti, in particolare per la presenza della testa antica dipinta accanto al volto.

³⁵ G. de Chirico, *I ritratti*, «L'illustrazione italiana», 10 maggio 1943, p. 500, ora in *Giorgio de Chirico. Scritti...*, cit., pp. 468-475.

³⁶ G. de Chirico, *Memorie...*, cit., pp. 218-219.

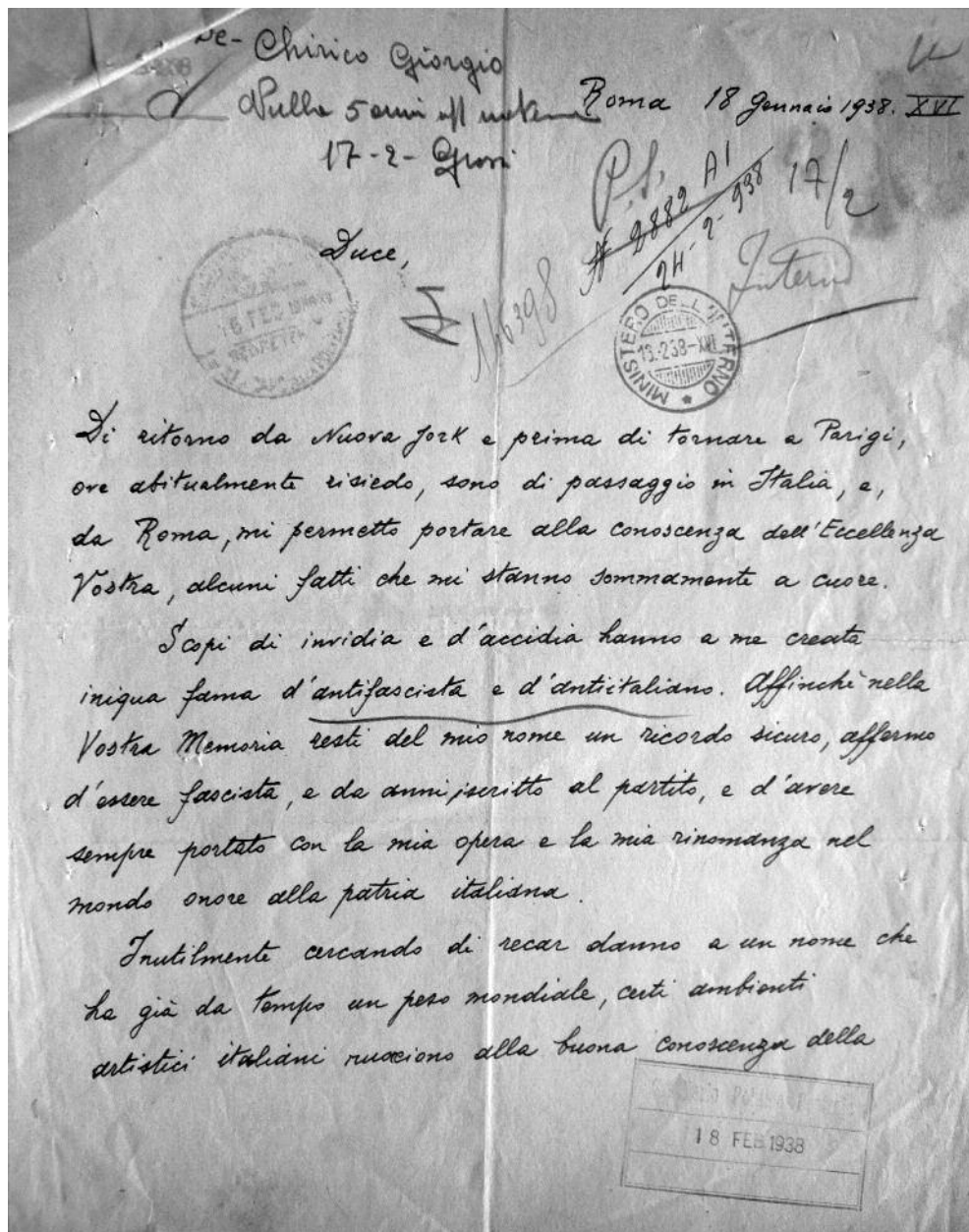
³⁷ Il presente articolo riporta sinteticamente parte degli argomenti che verranno sviluppati in un mio più ampio saggio per il prossimo numero della Rivista.

DOCUMENTO 1



Lettera di C.E. Oppo, vice presidente dell'Ente Esposizione Universale di Roma, a G. de Chirico, Roma, 1 agosto 1940. Archivio Centrale dello Stato, *Esposizione Universale di Roma 1942*, b. 924, fasc. 8346

DOCUMENTO 2



Lettera di G. de Chirico a Mussolini, Roma, 18 gennaio 1938. Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Pubblica Sicurezza, A 1, 1938, b. 26

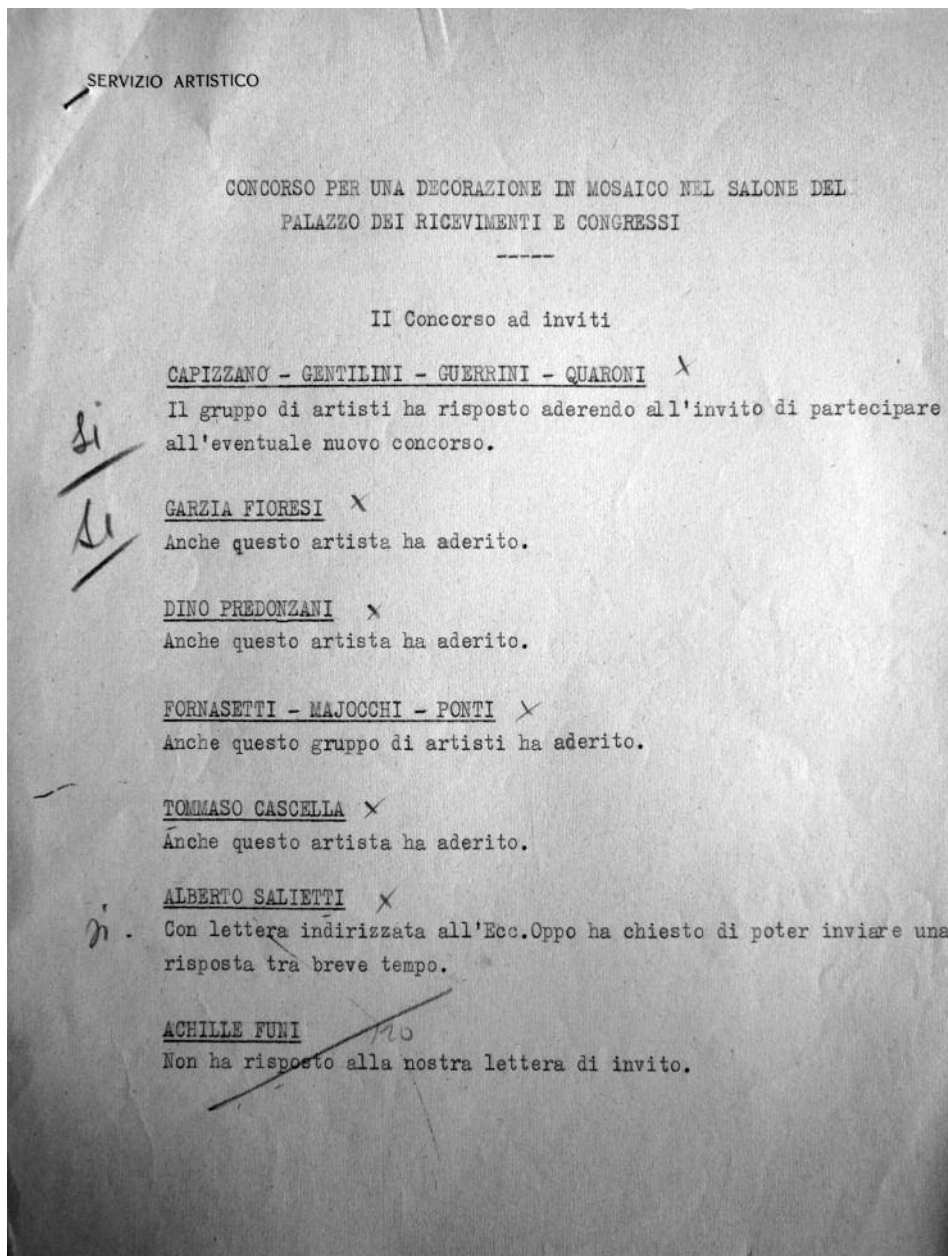
Italia negli ambienti stranieri, in luogo di quel rispetto e quegli onori che poterano pure pervenirmi come ad uno dei pittori più considerati in Europa.

Poco curandomi di quanto si è tentato e si tenta a mio danno, soltanto e vivamente desidero, e mi voglia essere consentito, far pervenire all' Eccellenza Vostra una mia parola di chiarimento a Voi, dovuta dalla ammirazione grande e dalla fedeltà che porto al Vostro Nome ed alla Vostra Causa.

Con fede farcisista
 Giorgio de' Chirico.

Giorgio de' Chirico
 Tribuna di Tor de' Specchi 18
 Galleria della Cometa
ROMA

DOCUMENTO 3



Appunto del Servizio Artistico dell'Ente Esposizione Universale di Roma per il secondo concorso a inviti per la decorazione in mosaico nel Salone del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, Roma, 3 settembre 1940. Archivio Centrale dello Stato, *Esposizione Universale di Roma 1942*, b. 957, fasc. 9468.2

-2-

FAUSTO PIRANDELLO X

Ha chiesto telefonicamente il bando per conoscere le condizioni del concorso. A tutt'oggi non ha fatto pervenire alcuna risposta.

MASSIMO CAMPIGLI ~~no~~

Ha risposto comunicando che preferisce eseguire l'affresco nel Foyer del Teatro.

ALDO SALVADORI X

Ha risposto aderendo all'invito dell'Ente.

GIORGIO DE CHIRICO ~~no~~

Non ha fatto pervenire alcuna risposta.

FELICE CASORATI X

Non ha fatto pervenire alcuna risposta

Roma, 3 settembre 1940 XVIII

RC/sr

DOCUMENTO 4

SECONDO CONCORSO PER LA DECORAZIONE IN MOSAICO NEL SALONE DEL
PALAZZO DEI RICEVIMENTI E CONGRESSI

- Mercoledì 15 gennaio ore 10 -

Nei giorni 15 luglio 1940. XVIII alle ore 10 e 17 luglio 1940. XVIII alle ore 9, nei locali del Palazzo della Civiltà Italiana, si è riunita la Commissione giudicatrice per l'esame dei bozzetti partecipanti al Concorso bandito in data 10 dicembre 1939. XVIII dall'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, fra gli artisti italiani iscritti al Sindacato Fascista Belle Arti, per la decorazione in mosaico delle quattro pareti del grande salone nel Palazzo dei Ricevimenti. Come da copie allegate dei verbali a suo tempo redatti, la Commissione ha deliberato di assegnare i seguenti premi:

L. 20.000	a CAPIZZANO=GENTILINI GUERRINI=QUARONI	- bozzetto n.4
" 5.000	a FIORESI GARZIA	" " 23
" 5.000	a PREDONZANI DINO	" " 11
" 5.000	a FORNASETTI=MAIOCCHI PONTI	" " 5
" 5.000	a CASCELLA TOMMASO	" " 2

Pertanto, in considerazione dell'esito conseguito dal concorso stesso di cui alle deliberazioni della Commissione Giudicatrice, l'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma ha bandito in data 19 settembre 1940. XVIII un secondo concorso ad inviti, richiedendo la partecipazione dei seguenti artisti distintisi in occasione del primo concorso:

Verbale della Commissione giudicatrice del secondo concorso a inviti per la decorazione in mosaico nel Salone del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, Roma, 15 gennaio 1941. Archivio Centrale dello Stato, *Esposizione Universale di Roma 1942*, b. 957, fasc. 9468.2

- 2 -

CAPIZZANO=GENTILINI=GUERRINI=QUARONI	- Roma
CASCELLA TOMMASO	- Pescara
FIORES GARZIA	- Bologna
PREDONZANI DINO	- Capodistria
FORNASETTI=MAIOCCHI=PONTI	- Milano

e, invitando inoltre gli artisti seguenti:

SALIETTI ALBERTO	- Milano
FUNI ACHILLE	- Milano
PIRANDELLO FAUSTO	- Roma
CAMPIGLI MASSIMO	- Padova
SALVADORI ALDO	- Milano
DE CHIRICO GIORGIO	- Milano
CASORATI FELICE	- Torino

Degli artisti invitati a partecipare, i seguenti non hanno aderito:

FUNI ACHILLE	- Milano
CAMPIGLI MASSIMO	- Padova
DE CHIRICO GIORGIO	- Milano

e, dei seguenti artisti non sono pervenuti i bozzetti:

FORNASETTI=MAIOCCHI=PONTI	- Milano
SALVADORI ALDO	- Milano
CASORATI FELICE	- Torino

In conseguenza, gli artisti partecipanti al concorso risultano i seguenti con le opere accanto specificate:

n.1	PIRANDELLO FAUSTO - Roma -	n. 4 pannelli
" 2	CASCELLA TOMMASO - Pescara -	" 6 pannelli e un particolare
" 3	SALIETTI ALBERTO - Milano -	" 4 pannelli " "
" 4	CAPIZZANO=GENTILINI=GUERRINI QUARONI - Roma -	" 4 " e una relazione
" 5	PREDONZANI DINO - Capodistr.	" 4 " e 3 particolari (disegni)
" 6	FIORES GARZIA - Bologna	" 4 " e 2 particolari

- 3 -

I bozzetti degli artisti:

DINO PREDONZANI

- Capodistria

GARZIA FIORESI

- Bologna

pur non essendo pervenuti entro i limiti prescritti dalle norme che regolano il concorso, sono stati ammessi a parteciparvi in quanto dalle allegate bollette di spedizione risulta che essi sono partiti rispettivamente in data 4 gennaio u.s. e 24 dicembre 1940.

IL PRESIDENTE DELLA COMMISSIONE

Roma, 15 gennaio 1941.XIX

CR/fm.