

GIORGIO DE CHIRICO PITTORE MATERIA, GESTO E CASO¹

Lycia Giola Pavia

Pittura è corpo di forma e immagine. *Dipingere* è l'umana abilità mediante la quale un artista pone in essere al di fuori di sé le suggestioni della propria psiche: nasce dall'esigenza di palesare, raffigurandolo, un pensiero; offre la possibilità di concretizzare visioni generatesi intellettualmente come puro atto creativo; soddisfa l'impulso e l'aspirazione a sublimare, modificare o solo rappresentare l'aspetto della realtà circostante; finanche esprime l'abilità di raffigurare e divulgare "su commissione" (abitudine che non di rado, nella storia, ha determinato e talora influenzato la nascita di inestimabili capolavori). Qualunque sia stata, dalle origini, la motivazione per la quale sia stato impugnato un pennello o uno strumento, ogniqualevolta sia stato fatto, dalle primitive e tuttavia incantevoli tracce di pittura rupestre alle raffinatezze fiamminghe, dai monumentali cantieri rinascimentali e barocchi all'Action Painting del secolo appena trascorso, il venire alla luce della pittura passa incondizionatamente attraverso gesti di mani che plasmano la materia, forgiandola secondo la propria volontà in una sfera che dobbiamo definire artigianale e che di fatto, a prescindere da quale sia l'esito formale della sintesi creativa, costituiscono l'attuazione di una tecnica.

Ancora ai tempi in cui Giotto coordinò il cantiere per la decorazione della Cappella degli Scrovegni, gettando le basi per quell'opificio di meraviglie che tutta la successiva Storia dell'Arte ha generato, il pittore era socialmente inquadrato come un mero artigiano, equiparato a vasai e conciatori, nelle cui corporazioni veniva incluso. La strada percorsa dalla figura dell'artista dal medioevo alla modernità è passata attraverso un radicale ribaltamento nel rapporto fra artista e opera: il primo fu allora abilitato, e ne venne riconosciuto il valore, in funzione di ciò che aveva creato. Fu dunque l'opera a promuovere il pittore allo *status* sociale che avrebbe ricoperto nei tempi a venire, a mostrare la maggior portata culturale insita nel mestiere dell'artista; un'inversione di tendenza sopraggiunse tuttavia nella storia più recente, dal momento in cui, viceversa, fu l'opera a essere percepita come tale, anche in assenza di ulteriori qualità intrinseche, in quanto frutto di un atto creativo dell'artista. Acquisendo, come esempi estremi di questo fenomeno, opere quali *Merda d'artista* di Manzoni o *Fontaine* (l'orinatoio) di Duchamp, assistiamo a una riqualificazione di "prodotti" solitamente avulsi dal mondo dell'arte i quali, caricati dai propri autori di significati ulteriori, compiono una missione concettuale a dispetto del proprio scarso valore oggettivo.

¹ Si ringraziano Davide Bussolari per le radiografie e Stefano Ridolfi per le misurazioni EDXRF.

Nel muovere tali osservazioni abbiamo tuttavia trascorso il significato stesso di pittura, affacciandoci sul più vasto e variegato universo nel quale orbitano la moltitudine di frutti dell'umano ingegno per il quale, pensando alla geniale definizione che ne diede Cesare Brandi, è avvenuto il sostanziale momento di riconoscimento dell'opera d'arte.

Ma Giorgio de Chirico fu pittore, e benché abbia a pieno titolo calzato il lauro di artista poliedrico e completo, con numerose incursioni anche oltre i confini delle arti figurative, aborrì tale macroscopica estensione di ciò che si può definire Arte e dipinse infaticabilmente tutta la vita, garantendosi un'autorità bastevole a scagliarsi contro quella che definì "Arte Moderna".

La paternità della pittura metafisica, che tanto contribuì a traghettare l'iconografia europea verso l'era contemporanea e che nondimeno gli valse i favori di pubblico e di critica già negli anni della gioventù, non gli procurò tuttavia sollievo da quella urgenza artistica che aveva sentito fin da bambino. Durante tutta la sua lunga carriera ha perpetrato, moderno alchimista, un'incessante ricerca volta a ritrovare quell'aulica sinfonia di materia e gesti che avrebbe potuto sancire una rinnovata alleanza fra arte *cogita* e arte *facta*, le quali risultavano, alla sensibilità del Maestro, ormai separate da un abisso di ignoranza e pigrizia.

Ciò che mai perdonò ai critici e agli artisti propri contemporanei fu il trincerarsi dietro supposti ideali di intellettualismo e spiritualità, a scapito del "saper fare". Viceversa costoro gli volsero l'accusa di aver tradito tali valori, percepiti come moderni, per rifugiarsi in un universo di retorica e formalismo.

I suoi più maligni detrattori arrivarono a sostenere che la sua pittura fosse morta alla fine degli anni Dieci. Semplicemente, invece, il *pictor optimus* ritenne proprio dovere di artista commisurare la propria abilità tecnica alla portata del proprio pensiero, in quanto l'una misura dell'altro, e allenare la propria mano affinché, nell'assumere forma concreta attraverso il gesto pittorico, le multiformi visioni che popolarono il suo variegato repertorio iconografico fossero quanto più simili al modello interiore e fantastico donde traevano origine. Per de Chirico, dunque, il profilo artigianale del proprio mestiere, nel senso più alto del termine, non si sostituì, né sottrasse vigore, a quella tensione intellettuale che ne fu fondamento. Il morbo della perfezione materica acui, piuttosto che placare, quella che egli stesso definì "l'avventura ed il dramma della qualità pittorica".

Il nostro interesse per la materia pittorica, fin nei suoi aspetti chimico-fisici, deriva dalla nostra istanza professionale di restauratori; l'addentrarsi con mentalità scientifica e spirito avulso da criticismi di sorta negli ambiti più strettamente tecnici del *corpus* pittorico del Maestro ci ha tuttavia consentito di cogliere la complessità della figura artistica che egli ha voluto incarnare. L'esigenza di indagare e comprendere il *modus operandi* di de Chirico a fini conservativi ci induce a una profonda analisi dei procedimenti esecutivi e ci abitua a una osservazione fortemente ravvicinata del tessuto pittorico.

Da tale prospettiva sono scaturite una serie di riflessioni, anche di carattere stilistico, nel verificare l'esistenza di un nesso cosciente fra scelte tecniche e volontà descrittiva e constatando quanto tale sillogismo risulti determinante e fortemente costitutivo della suggestione iconografica di ogni singola opera e influenzi, in modo che potremmo definire subliminale, il messaggio che l'osservatore ne mutua.

Rispetto alla profusione di impegno che negli anni è stato rivolto allo studio della poetica artistica di de Chirico, assai meno nutrita risulta invece la trattazione dei quesiti legati alla tecnica di produzione delle sue opere, benché non di rado si siano osservate (per motivazioni che, come vedremo, sono

direttamente connesse allo stato di ricerca perenne caratterizzante il suo lavoro) problematiche conservative relative alla coesione reciproca fra gli strati pittorici costituenti la sezione di alcuni dipinti.

Non intendiamo, né potremmo, colmare questa lacuna informativa, anche perché i dati scientifici disponibili sono tuttora insufficienti a tracciare un quadro analitico esaustivo e perché vedremo come, nella vastità dell'opera omnia di Giorgio de Chirico, sia di fatto impossibile, malgrado l'aiuto della scienza, formulare sentenze che abbiano valore assoluto. Ci limitiamo dunque a condividere talune considerazioni maturate nel corso di anni di "frequentazione" ravvicinata della sua pittura e a divulgare gli esiti di alcune ricerche effettuate con finalità conservative o identificative della sua tecnica. Utilizzando tali cognizioni, a implemento delle nozioni già contenute negli scritti tecnici del Maestro (in primis il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, ma non solo), speriamo di contribuire a tracciare un ritratto verosimile e profondamente umano del de Chirico pittore e artigiano il quale, al termine di una giornata di lavoro, ritornando dal viaggio fantastico durante il quale visitava piazze e interni metafisici o animava disumani archetipi, vagheggiava spiagge solitarie attraversate da dioscuri e arene infuocate di gladiatori o lambiva radure allietate dai canti delle menadi, portava sulle mani e sulle vesti le tracce dei materiali che gli avevano consentito di tramutare questi sogni in realtà e dei quali, dunque, ebbe sempre il massimo rispetto.

Materia

Prima di addentrarci nel labirinto della tecnica pittorica dechirichiana, riteniamo necessaria una breve digressione di carattere generale sulle caratteristiche dei materiali che, di norma, costituiscono la stratigrafia di un dipinto, sulle possibilità fra le quali il pittore opera le sue scelte tecniche e sulle leggi che determinano l'esistenza fisica della pittura. Tali argomenti sono strettamente connessi alla ricerca che de Chirico condusse, in ambito tecnico, attraverso la consultazione delle fonti bibliografiche e la lettura dei testi tecnici, studiando i dipinti che ritenne mirabili lungo i secoli di pittura che lo precedettero, interrogando figure, come i restauratori, che potessero fornirgli specifiche tecniche e infondergli quella sapienza artigianale della quale subì inesorabilmente il fascino, infine sperimentando durante il proprio lavoro, dando vita a un proprio personale "ricettario".

La sezione di un dipinto può essere schematizzata come sovrapposizione di tre strati fondamentali: supporto – preparazione – pellicola pittorica (pigmenti + legante). A questi non di rado si vedono sommati alcuni strati di colla, dati a imbibizione del supporto con finalità adesive, una ulteriore "imprimatura", sovrastante la preparazione, e uno strato di vernice finale sovrastante il film pittorico. Ciascuna di tali componenti possiede caratteristiche chimico fisiche che la rendono consona a svolgere la propria funzione in relazione alle altre e all'ambiente, costituendo un sistema complesso e dinamico, retto da equilibri tanto interni quanto esterni. L'opera d'arte appare dunque soggetta all'influenza di una moltitudine di variabili, spesso non completamente controllabili, che intervengono in fase di manifattura, durante il suo venire alla luce, e lungo tutto il corso della sua successiva esistenza. Prima della rivoluzione industriale e dell'epoca moderna, la ricerca empirica degli artisti lungo i secoli aveva condotto a una selezione di materiali, ovviamente di origine naturale, che soddisfacevano tanto le istanze liriche e stilistiche quanto le necessità fisiche richieste per poter essere utilizzati

nella produzione artistica e che, laddove non siano stati commessi errori durante la fattura o siano intervenute condizioni ambientali sfavorevoli, hanno egregiamente ripagato le aspettative.

Per supporto si intende ciò che fornisce sostegno al dipinto, dunque superfici cartacee, lignee, tessili, metalliche (limitandoci a quelli mobili) che tuttavia da sole non sempre possiedono i requisiti di assorbenza, consistenza, levigatezza e uniformità, oltre che di inerzia rispetto alla pellicola pittorica, tali che vi si possa dipingere direttamente (anche se non mancano episodi di opere realizzate sul supporto nudo, come scelta consapevole e con le relative conseguenze anche estetiche). Questi requisiti vengono dunque apportati dalla preparazione, ossia una stesura liscia, omogenea e monocroma, che ha appunto il compito e la capacità di “accettare” gli strati pittorici policromi, fungendone da substrato e influenzando implicitamente la loro resa finale. La mistica è costituita, di base, da una miscela di una sostanza inerte (gesso e/o pigmenti) e una colla legante (storicamente le colle animali) che può essere addizionata, soprattutto in presenza di supporti tessili, con sostanze grasse (oli siccativi o resine naturali) le quali ne incrementano la flessibilità ma ne diminuiscono il potere assorbente. Alcuni autori, e de Chirico fra questi, usavano inoltre apporre un ulteriore, sottilissimo strato di imprimitura, anch'essa monocroma, ma realizzata miscelando un inerte con la stessa tipologia di legante utilizzato negli strati superiori. Questi ultimi vanno infine a costituire la pellicola pittorica vera e propria, realizzata attraverso un impasto di pigmenti minerali prevalentemente inorganici, sotto forma di polveri incoerenti colorate, aggregati, e fatti aderire al substrato tramite una sostanza legante. Tale impasto costituisce appunto il colore che dunque, dal punto di vista chimico, si configura come un sistema colloidale di due fasi, immiscibili fra loro, in cui la fase solida (pigmento) è dispersa in quella liquida (legante). Alle sostanze che fungono da medium sono richieste contemporaneamente differenti caratteristiche: che abbiano proprietà filmogene (adesive+coesive), che formino allo stato fluido un impasto stabile, omogeneo e opportunamente viscoso con i pigmenti, che non reagiscano chimicamente con essi, che per essiccamento o polimerizzazione formino una pellicola semi solida, resistente, elastica e fotostabile, che siano quanto più possibile trasparenti e incolori. Le proprietà chimiche e fisiche del medium concorrono alla stabilità della materia pittorica, mentre quelle ottiche, interagendo con l'indice di rifrazione dei pigmenti, ne determinano l'aspetto. È dunque la scelta del legante a determinare la tecnica pittorica con cui è eseguito un dipinto. È uso comune indicare, semplificando, alcune macrocategorie alle quali poter ricondurre la tecnica esecutiva di un dipinto.

Sebbene con il verbo temperare, in origine, si intendessero letteralmente le azioni di macinatura e impasto dei pigmenti (dacché ogni tecnica pittorica potrebbe essere, di fatto, denominata una tempera), la pittura a tempera propriamente detta prevede l'utilizzo, come legante, di sostanze idrofile a base proteica (uovo, colle animali, caseina) o polisaccaride (gomme vegetali e amidi) in dispersione acquosa. Fra le prime, mentre le colle animali venivano impiegate principalmente negli strati preparatori, l'uovo è storicamente considerato la tempera per eccellenza, in particolare nell'ambito della pittura su tavola, grazie alla propria capacità di formare una pellicola dalle eccellenti proprietà ottiche e meccaniche, come avremo modo di approfondire in seguito. Le gomme vegetali, utilizzate da sole come leganti, danno invece origine a tecniche pittoriche destinate prevalentemente a supporti cartacei, come l'acquarello, la miniatura o l'inchiostro; venivano tuttavia impiegate, in miscela con altre sostanze, anche nelle cosiddette tecniche miste.

La pittura a olio prevede l'utilizzo di oli siccativi, sostanze lipidiche chimicamente identificabili come lunghe catene di trigliceridi insaturi di origine vegetale. Proprio la caratteristica di insaturazione degli acidi grassi (acido oleico, acido linoleico, acido linolenico) contenuti nelle macromolecole degli oli siccativi ne determina la tendenza a ossidarsi e a polimerizzare, ovvero la facoltà di passare dallo stato liquido allo stato solido a contatto con l'ossigeno, che li rende idonei all'utilizzo come leganti in campo artistico. La capacità di polimerizzare, e quindi di essiccarsi, è prerogativa di un gruppo ristrettissimo di oli: l'olio di lino, l'olio di papavero, l'olio di noce, ciascuno dei quali con caratteristiche peculiari, determinate dalle differenti catene di acidi grassi insaturi di cui sono composti. Il primo genera un film resistente, elastico e con un ottimo grado di coesione. Tende tuttavia a ingiallire più facilmente degli altri due, i quali d'altra parte originano pellicole più morbide e sensibili, con la tendenza a screpolarsi (il secondo) e a degradarsi (il terzo), e sono dunque meno utilizzati, o utilizzati in miscela con l'olio di lino.

Esiste poi la cosiddetta tecnica mista. Questo termine, che in ambito contemporaneo è utile a denominare gli accostamenti di tecniche fra le più variegate, tradizionalmente indicava invece le tinte realizzate con un legante ottenuto miscelando i materiali propri di entrambe le tecniche sopra descritte (da cui il nome di tempera grassa), che dunque si configura chimicamente come una emulsione idro-oleica (dispersione di due liquidi immiscibili in presenza di un agente emulsionante) di sostanze lipidiche e proteiche fra cui, principalmente, uovo e olio siccativo in proporzioni variabili, con l'aggiunta di ulteriori ingredienti, quali resine vegetali, gomme, antifermentativi e plastificanti naturali, secondo ricette e prassi provenienti da tradizioni differenti e spesso modificate dagli artisti stessi secondo le proprie abitudini e preferenze. Nell'identificazione dei singoli composti delle cosiddette tempere grasse ci troviamo dunque di fronte a un vero mare magno poiché, contrariamente a quanto si è portati a pensare, esse costituiscono una percentuale molto rilevante della produzione pittorica internazionale, che non si limita cronologicamente a una fase interinale fra la diffusione della tempera d'uovo e l'introduzione degli oli siccativi, ma costituisce una scelta che molti pittori, dalla fine del Quattrocento e trasversalmente lungo i secoli, ha consapevolmente operato nella convinzione, per certi versi fondata, che la commistione di tempera e olio conducesse alla somma delle relative proprietà e dunque costituisse il miglior compromesso fra pregi e difetti delle due differenti tipologie di leganti.

Con l'avvento della ricerca e dell'industria chimica sono state inoltre introdotte in campo artistico, per essere utilizzate come leganti, sostanze commerciali (che nondimeno de Chirico conobbe e utilizzò) costituite da polimeri di sintesi, in particolare acrilici e vinilici, o smalti sintetici, i quali presentano doti di rapido essiccamento, solidità, brillantezza ed elasticità. Questi materiali sono tuttavia incompatibili, ad esempio, con le imprimiture a olio tradizionali e dovrebbero essere utilizzati solo su preparazioni appositamente formulate e comunque secondo metodologie che non di rado, in epoca contemporanea, sono state trascurate. Inoltre, per tale vastità di composizioni industriali destinate al commercio in campo artistico, benché spesso ne venga valutato il comportamento in condizioni di degrado, simulate in laboratorio, non è sempre possibile determinare l'effettiva resistenza agli agenti ambientali e all'invecchiamento il quale, come accennavamo, si esplica in una serie di variabili anche imprevedibili.

Giorgio de Chirico si mosse all'interno del panorama che abbiamo illustrato con consapevolezza e flessibilità. Se è vero infatti che la lettura degli scritti tecnici può suggerire un approccio piuttosto monolitico, da parte dell'artista, nei confronti dei materiali pittorici, tali testi vanno d'altra parte interpretati come una summa delle esperienze maturate, lungo il corso degli anni, attraverso la pratica quotidiana e l'esercizio di una professione che, come tale, ha prodotto un *corpus* di opere assai più eterogeneo di quanto non sia stato esposto in termini teorici, includendo ovviamente gli esperimenti e i tentativi che l'autore può non aver ritenuto tanto soddisfacenti da trarne una norma, ma nondimeno ne costituiscono parte integrante.

Dopo un giovanile, apparente disinteresse alle questioni inerenti la materia (benché provenisse da ambienti formativi fortemente legati alle tradizioni tecniche, che non mancarono di influenzare le sue successive ricerche), Giorgio de Chirico parve accorgersi che la propria evoluzione artistica sarebbe stata orfana di un elemento fondamentale fintanto che non fosse giunto a padroneggiare i materiali pittorici per assoggettarli alla propria volontà creativa. Che le prime riflessioni e un primo impegno sistematico in merito corrispondano al suo cosiddetto periodo classico, che egli definì di ritorno al mestiere e che lo vide impegnato, fra l'altro, nella copia di capolavori del passato, appare ragionevole, dal momento in cui fu appunto l'approccio ai soggetti in cui si cimentò a mostrargli i limiti che i materiali commerciali ponevano al raggiungimento dell'effetto desiderato. Fu l'autore stesso, nel suo più tardo *Discorso sulla materia pittorica*, a spiegare quali caratteristiche richiedesse a un materiale pittorico (nella fattispecie ai leganti) per rispondere alle sue esigenze, e in che cosa mancassero invece i colori in tubetto: egli desiderava poter lavorare sulla materia fresca, sovrapponendo le pennellate in modo che quelle superiori non muovessero il colore sottostante, pur non ancora asciutto, né si mischiassero a esso. Solo formulando un legante che consentisse questo procedimento, simile a quello che egli ritenne d'uso presso gli antichi maestri e che denominò "sostanza emplastica", avrebbe potuto "modellare, disegnare, fondere, sfumare, insomma lavorare al quadro con facilità, senza che la natura fisica del corpo con cui si lavora si opponga agli sforzi del pittore". Chi dipinge conosce infatti le difficoltà nel manipolare strati successivi di colore a olio consecutivamente, senza attendere che quello sottostante abbia cominciato a tirare, difetto cui spesso si è posto rimedio utilizzando preparazioni assorbenti o ricorrendo agli essicanti per velocizzare il lavoro.

L'infatuazione per la pittura rinascimentale, che la frequentazione dei musei provocò in de Chirico all'alba degli anni Venti, risiedeva nella constatazione della potenza plastica, della luminosità e della solidità posseduta dalla materia pittorica delle opere dipinte in quel periodo: ne ammirava, oltre alla straordinaria purezza delle cromie e dei dettagli a dispetto dei secoli, il gioco di sottili velature che generavano una materia corposa, profonda e tuttavia leggera e raffinata, ottenuta grazie alla fusione di pennellate trasparenti, come egli ritenne possibile fare solo ricorrendo all'uso della tempera, nell'elogio delle cui potenzialità si profuse, difatti, scrivendo la *Pro tempera oratio* del 1920 e la *Pro tecnica oratio* del 1923. Dobbiamo tuttavia attendere il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928 per focalizzare cosa il Maestro intendesse per tempera e in che modo la utilizzò.

La tempera magra del de Chirico copista, usata su tele e su tavole preparate a gesso (preparazione assorbente), è una tempera proteica a base di una colla animale (colla di Carnicci) particolarmente pregiata e povera di impurità, perché realizzata mediante bollitura degli scarti di pergamena, dilui-

ta e umettata però in una emulsione costituita di tuorlo d'uovo, olio di lino crudo, aceto e acqua, che dunque, come avverte l'autore, la "ingrassa" minimamente. Con la stessa emulsione stendeva inoltre una sottile imprimitura sulla preparazione a gesso, affinché risultasse più scorrevole al pennello; per la stessa ragione, oltre che per agevolare la fusione di strati pittorici successivi, inumidiva con l'emulsione le zone dipinte e già asciutte, prima di ritornarvi sopra nelle fasi avanzate del lavoro. La tempera, com'è noto, reca lo svantaggio di mutare la propria tonalità asciugandosi: generalmente si schiarisce e opacizza, per riacquisire profondità e brillantezza con la verniciatura che ne ripristina e conserva, per così dire, un aspetto "bagnato", ma ne scurisce i colori chiari. È palese, dunque, quanto sia in tal caso difficoltoso tenere sotto controllo il risultato del proprio lavoro. Inoltre la tempera a colla impone una pittura fatta di brevi, numerosissimi colpi di pennello, adatta al gusto del dettaglio ma meno fruibile su campiture ampie mentre, come vedremo in seguito, de Chirico possedeva una gestualità pittorica continua e sinuosa, che viene agevolata da materiali leganti più fluidi ed elastici: si orientò quindi sulle emulsioni, finora utilizzate solo come diluenti, che divennero per il Maestro una sorta di "pietra filosofale" attraverso la quale ritenne di poter svelare "il mistero degli antichi", ovvero quello della loro materia pittorica, alla cui perfezione egli aspirò lungamente, cimentandosi nella preparazione di miscele idro-oleiche, variamente composte e altrettanto variamente sovrapposte, che vedevano il proprio minimo comun denominatore nell'utilizzo dell'uovo, frammisto agli oli, come legante ed emulsionante.

Le doti di maggior chiarezza e solidità, che de Chirico riconobbe in talune opere antiche, e che intuì essere prerogativa delle tempere, possono difatti essere ricondotte alla presenza dell'uovo, del quale la chimica moderna ha svelato le composizione biologica, cui deve la propria ottima predisposizione a fungere da legante: mentre l'albumine è una soluzione colloidale di proteine (soprattutto albumina) per cui, utilizzato da solo, origina un film fragile e sensibile all'acqua, il tuorlo costituisce già di per sé una emulsione di proteine e lipidi (prevalentemente saturi), in fase acquosa, stabilizzata dalla lecitina che funge da agente emulsionante. La componente proteica, costituita da proteine globulari idrosolubili, fosfoproteine e lipoproteine, determina la scarsa tendenza all'ingiallimento e la fotostabilità che caratterizzano la tecnica a tempera d'uovo; il contenuto lipidico di acidi grassi saturi svolge una funzione plastificante e di protezione verso l'umidità, la piccola percentuale di grassi insaturi, soggetti ad autossidazione, produce radicali reattivi che interagiscono col materiale proteico, favorendone l'ossidazione e il crosslinking (determinanti in fase di essiccamento); inoltre l'evaporazione dell'acqua innesca il processo di denaturazione delle proteine, che perdono così la propria struttura complessa (secondaria, terziaria e quaternaria) e con essa l'idrofilia, dispiegandosi nella struttura primaria, che espone i gruppi funzionali reattivi consentendone, fra l'altro, l'interazione con gli ioni metallici dei pigmenti inorganici. L'effetto globale di tali meccanismi consiste nella formazione di un film irreversibile, insolubile ed elastico, la cui stabilità migliora con l'invecchiamento.

Il tuorlo d'uovo, grazie alla presenza della lecitina, che già mantiene in emulsione le proprie componenti, ben tollera la miscela con sostanze oleose e resinose, con le quali forma un'emulsione stabile, comunque diluibile in acqua. I pigmenti concorrono a stabilizzare ulteriormente il sistema, già dotato di ottima flessibilità e ridotta fragilità rispetto all'uso del solo uovo. Come vedremo, anche altri ingredienti, a seconda degli intenti, vengono aggiunti nella preparazione della tempera grassa.

La pittura per strati sovrapposti diventa in questo caso più difficoltosa, avvicinando la prassi pittorica a quella dell'olio e consentendo tuttavia un'ottima fusione delle tinte.

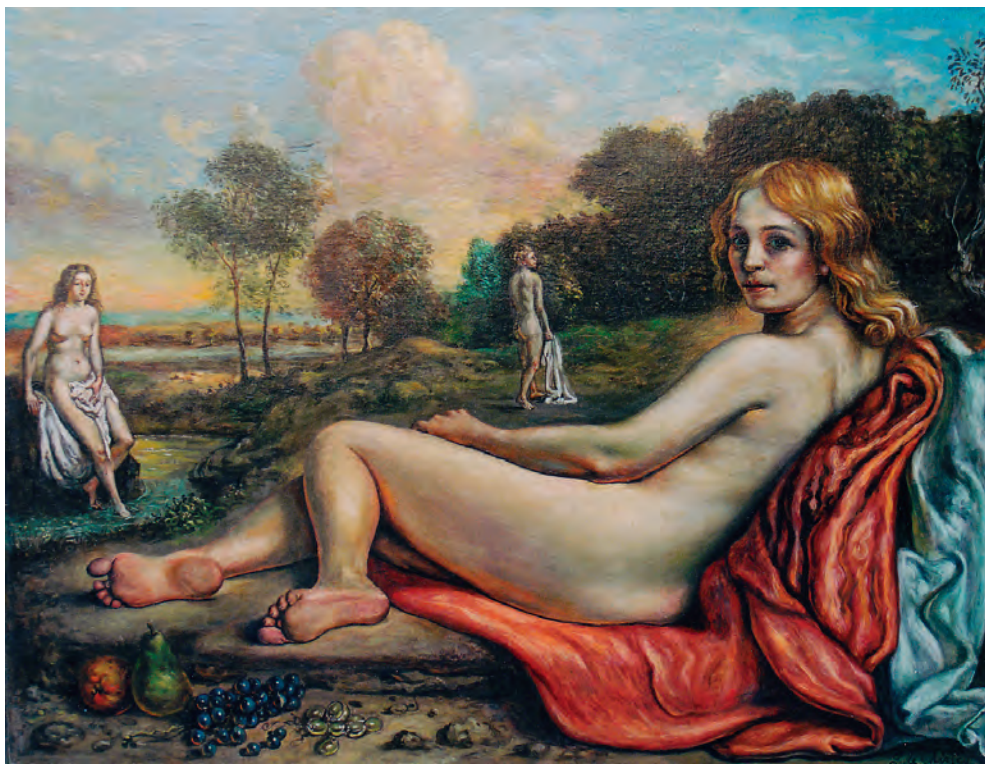
Nella pratica, a de Chirico questo dovette sembrare un ottimo compromesso, quando necessitava di eseguire una pittura particolarmente modellata, come i ritratti o la figura umana (e dunque gli incarnati), le nature morte, i paesaggi e le vedute, dedicandosi, in tali occasioni, a quella che alcuni definirono, non senza un pizzico di diniego, "cucina".

Poiché, per dirla con le sue parole, "le esperienze in questo campo possono protrarsi all'infinito", dalla cucina del Maestro uscirono una moltitudine di differenti miscele e procedure, che videro l'impiego di materiali artistici tradizionali in emulsione e che possiamo dunque annoverare come tempere grasse, contemporaneamente egli si volse anche all'impiego di prodotti industriali, quando questi fossero funzionali all'istanza iconografica contingente. Non esiste dunque un limite cronologico all'interno del quale circoscrivere l'utilizzo di ciascuna tecnica, che veniva scelta piuttosto affinché concordasse con l'effetto estetico desiderato, con il soggetto da raffigurare e soprattutto, agevolasse il gesto pittorico idoneo alla sua esecuzione.

Ecco dunque perché nel trattato tecnico del 1928 troviamo numerose ricette di tempera grassa, così come riscontriamo, dalle indagini chimiche effettuate in occasione del restauro, la presenza di tale medium nell'opera *Bagnanti con drappo rosso* del 1945 e ancora in seguito – gli appunti manoscritti rinvenuti nel suo studio ce ne testimoniano l'utilizzo lungo gli anni Cinquanta e Sessanta.

Sull'opera *Bagnanti con drappo rosso*, in occasione dell'intervento di restauro resosi necessario a seguito di un accidentale percolamento di acqua sulla superficie pittorica, è stata eseguita una campagna diagnostica, comprensiva di analisi stratigrafiche, finalizzate a determinare lo stato complessivo di un'opera la cui pellicola pittorica, in apparente buono stato di conservazione, aveva tuttavia mostrato una reazione anomala al contatto con acqua: in corrispondenza del passaggio del liquido, risultavano rimossi gli strati relativi a colore, velature e vernice, che lasciavano scoperta l'imprimitura sottostante. I margini delle percolature risultavano tuttavia frastagliati e non vi erano segni di solubilizzazione, la materia mancante non si era dunque sciolta a contatto con acqua e la causa del danno era da identificarsi piuttosto nell'azione fisico-meccanica di quest'ultima. L'analisi chimico stratigrafica che, nel caso in oggetto, non vedeva nell'identificazione dei pigmenti inorganici il dato fondamentale per la conduzione dell'intervento di restauro, è stata invece fondamentale nel determinare il numero, le caratteristiche e il rapporto reciproco degli strati costituenti come dati propedeutici alla comprensione della causa di distacco e alla valutazione di una eventuale necessità di consolidamento dell'intera superficie.

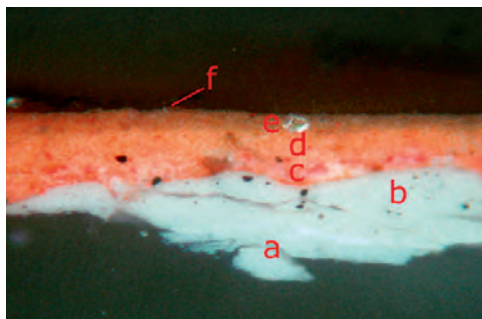
È stata verificata la sussistenza di quattro stesure fondamentali: la prima, sovrastante il supporto tessile che definiamo preparazione, ha uno spessore medio pari a 200 micron, applicata (come rileva l'indagine radiografica) con pennellate larghe circa 2-2,5 cm ad andamento inclinato di circa 15° rispetto all'asse orizzontale e incrociate a circa 45° soprattutto in corrispondenza dei margini, composta da una miscela di bianco di piombo, bianco di bario e quarzo in colla o gelatina animale (presenza di proteine e completa assenza di lipidi), al cui tetto è identificabile una sottilissimo strato, a chiusura della preparazione, di colore bianco intenso e particolarmente ricco di legante proteico; su questa insiste una cosiddetta imprimitura grigia, di spessore medio pari a 60 micron, costituita da bianco di piombo, bianco di zinco e nero vegetale (che conferisce la colorazione grigio chiara) in un medium



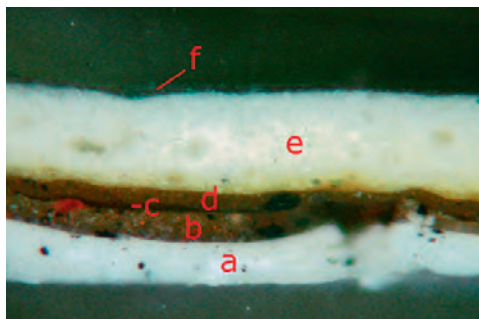
Bagnanti con drappo rosso, 1945, tempera grassa e olio su tela

di natura lipidico-proteica, con predominanza di proteine, identificabile come una emulsione di colle animali e oli siccativi; troviamo poi le stesure pittoriche propriamente dette, di spessore, colore e numero variabile in funzione delle differenti aree cromatiche del dipinto, realizzate macinando i relativi pigmenti con un medium contenente proporzioni variabili di lipidi e proteine, ascrivibile a una emulsione di uovo, colla animale e olio siccativo; rileviamo infine la presenza di uno strato più superficiale, identificabile come velature e vernice, pervaso di materia organica e contenente proporzioni variabili di sostanze lipidiche, resine naturali (probabilmente dammar) e oli essenziali (trementina).

Quanto esposto ha condotto a una serie di riflessioni di natura conservativa: l'imprimatura e le stesure pittoriche constano tutte di medium riconducibili alla tempera grassa, caratterizzati però da percentuali di componenti proteiche e oleiche peculiari per ogni singolo strato; laddove si configurasse una situazione in cui stesure successive siano più ricche di componenti oleose, e siano dunque soggette a fenomeni più vistosi di contrazione, non condivisi con lo strato di imprimatura sottostante (più "magro" e tuttavia poco assorbente e volutamente scivoloso), esse risultano non propriamente coese, ma piuttosto appoggiate, al substrato, in una condizione di delicato equilibrio. Nel caso in analisi, la percolazione dell'acqua ha provocato una perturbazione di tale equilibrio e il liquido, infiltrandosi nelle microfessurazioni di velature e vernice, ha rimosso la pellicola pittorica sotto forma di minuscole scaglie, portandola con sé lungo il proprio percorso. Avendo comunque valutato che, al di fuori delle aree interessate dal passaggio dell'acqua, il dipinto presentava condi-



Sezione stratigrafica del campione prelevato in corrispondenza del pannello rosso. Microfotografia in luce bianca



Sezione stratigrafica del campione prelevato in corrispondenza del pannello bianco. Microfotografia in luce bianca

zioni stabili, non sono stati ritenuti necessari interventi di consolidamento degli strati pittorici e si è proceduto al solo ripristino della continuità estetica dell'opera.

Sull'opera *Bagnanti con drappo rosso* le tecniche diagnostiche applicate con la finalità di identificarne i leganti sono state analisi istochimiche e microchimiche in sezione lucida e test di riscaldamento, funzionali nel riconoscimento generico del gruppo di appartenenza dei composti presenti (lipidi, proteine ecc.) ma non nell'identificazione effettiva dei materiali (tipo di olio siccativo, tipo di colla ecc.). La caratterizzazione delle componenti, principali e additive, delle miscele leganti, e in particolare l'identificazione delle loro proporzioni, risulta infatti difficoltoso, malgrado il ricorso a indagini stratigrafiche: i limiti diagnostici su tale complessa miscellanea di molecole organiche deriva dalla limitata quantità di materia prelevabile, di cui i leganti costituiscono meno del 10% del peso complessivo, dai processi alterativi subiti a seguito dell'invecchiamento, dalla complessità delle analisi di laboratorio necessarie a rilevare e riconoscere i gruppi funzionali caratterizzanti diverse sostanze che, a livello chimico, appartengono alla stessa famiglia (proteine, lipidi, polisaccaridi) e presentano dunque risultanze simili, nonché dall'esiguità di dati di riferimento cui confrontare gli esiti quantitativi dei test e consentirne dunque la lettura.

Il riconoscimento dei leganti su opere policrome necessita la determinazione puntuale degli acidi grassi (che formano i lipidi), degli aminoacidi (che formano le proteine), dei monosaccaridi (che formano i polisaccaridi) e dei costituenti terpenici (che caratterizzano le resine naturali). Allo stato attuale, le migliori prestazioni, anche in termini di precisione e sensibilità, si ottengono mediante la gas cromatografia, che permette la separazione analitica di molecole organiche, accoppiata alla spettrometria di massa che ne fornisce informazioni strutturali anche partendo da campioni molto piccoli. I risultati di tali analisi vengono visualizzati mediante un cosiddetto cromatogramma il quale evidenzia, per ogni campione analizzato, la presenza e l'abbondanza dei singoli monomeri: è però il confronto di tali dati con i valori scaturiti dall'analisi di campioni certi (spesso appositamente creati) a permettere, per similitudine, il riconoscimento dei differenti polimeri complessi che costituiscono i vari materiali. I costi di esecuzione, piuttosto elevati, hanno finora influenzato la diffusione di questa tecnica analitica nelle campagne diagnostiche, ritardando quella raccolta sistematica di dati che risulterà fondamentale, in termini di possibilità di confronto, ad ampliare la comprensione dell'intimità dei dipinti. Inoltre, nonostante le potenzialità delle tecniche analiti-

che, nel caso delle cosiddette tempere grasse, molte componenti presenti in percentuali minori risultano comunque difficilmente identificabili.

Dunque, talvolta la scienza non basta a carpire fino in fondo i “segreti” di una ricetta pittorica. Si comprenderà allora quanto preziosa risulti una testimonianza, come quella resaci da de Chirico, non solo attraverso il suo *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, ma anche grazie alla nutrita raccolta di ricette, spesso lasciate a guisa di semplice appunto, mai divulgate finora e, per così dire, destinate a un uso personale, ritrovate nello studio del Maestro. Questi scritti ci descrivono puntualmente i materiali, le dosi e le procedure utilizzati in una buona selezione di occasioni, anche se spesso non viene riportato il titolo dell'opera cui l'appunto si riferisce. Pure le abitudini operative vengono delineate con notevole precisione e possiamo immaginare che le procedure più soddisfacenti siano state più volte ripetute.

Utilizzeremo dunque tutta la documentazione disponibile per redigere, intanto, una lista di ingredienti, dalla conoscenza delle caratteristiche e delle funzionalità individuali di ciascuna delle quali sia intanto possibile avvicinarsi a comprendere il comportamento del sistema dipinto.

Fra gli oli siccativi, de Chirico utilizzò olio di lino e olio di papavero (che apprezzava particolarmente per la sua luminosità), crudi o previa cottura. La precottura, pratica in uso fin dall'antichità, da effettuarsi a temperature superiori a 100 °C, accelera i tempi di polimerizzazione, il che si traduce in una più rapida essiccazione del film pittorico, senza necessità di ricorrere a massicce dosi di essiccanti (anticamente costituiti da sostanze contenenti piombo o manganese, e solo recentemente sostituiti, perché riconosciuti tossici, da linoleati di metalli o altri prodotti di sintesi). De Chirico conosceva bene i rischi legati a un uso immoderato di questi ultimi i quali, catalizzando le reazioni ossidative, riducono notevolmente i tempi di attesa ma, proprio per questo, possono causare una repentina ed eccessiva contrazione della pellicola pittorica, che di conseguenza tende a cretarsi e a deformarsi molto precocemente, già in fase di asciugatura (*drying crack*). Ciononostante non ne rinnegò completamente l'utilizzo: compaiono a tale scopo fra i suoi ingredienti il siccativo di Courtrai (essiccante potentissimo, composto di ossido di manganese e ossido di piombo, piuttosto famigerato perché diminuisce la fluidità dell'olio e ne provoca la screpolatura, se non puro risulta inoltre piuttosto cupo) e il Litargirio (pigmento giallo arancio, scarsamente coprente, a base di monossido di piombo, da cui il potere siccativo).

Altro materiale ampiamente utilizzato dal Maestro fu lo stand oil, ovvero olio di lino riscaldato industrialmente a temperature superiori a 250 °C in assenza di ossigeno, che si presenta come un materiale prepolymerizzato ma che, al contrario degli oli cotti in presenza d'aria, secca più lentamente originando però un film più duraturo, resistente e meno incline a ingiallimento. Anticamente un prodotto simile veniva realizzato esponendo lungamente l'olio di lino al sole, in contenitori di vetro trasparente. Per questo de Chirico apprezzò particolarmente un prodotto della Windsor & Newton, commercializzato col nome di Fat Oil (attualmente fuori produzione), ottenuto secondo l'antico criterio dell'esposizione ai raggi solari, cui conseguivano doti di scarso ingiallimento e tuttavia di veloce essiccazione.

Utilizzò pressoché tutte le sostanze classificate come leganti proteici: fece abbondantemente ricorso all'uovo, delle cui caratteristiche e proprietà abbiamo precedentemente trattato, ma anche a colle animali, caseina e latte, nelle preparazioni e come additivi nei medium pittorici. Le colle animali sono

costituite principalmente da collagene (proteina fibrosa), in dispersione colloidale acquosa con piccole percentuali di sostanze inorganiche e sali. Sono ottenute da lunga bollitura in acqua di scarti di pelli animali e di altre parti cartilaginee (colla di pelli, colla forte o colla di pesce), di ossa di mammiferi (colla d'ossa) o degli scarti della lavorazione della pergamena (la pregiata colla di carnicci). Ciascuna di queste colle possiede proprietà chimiche e fisiche peculiari, in funzione della provenienza e delle tipologie di lavorazione e purificazione subite, ma hanno tutte la prerogativa di formare un film reversibile poiché, anche a seguito dell'essiccamento per evaporazione dell'acqua, rimangono idrofile e possono essere ridisciolte. Proprio questa caratteristica ne determina la tendenza a degradarsi in ambienti dove l'umidità relativa sia elevata o soggetta a notevoli variazioni, o per contatto diretto con acqua; sono inoltre facilmente aggredibili da funghi e batteri. La caseina è una fosfoproteina contenuta nel latte, dal quale viene estratta mediante flocculazione e fatta seccare; per poter essere utilizzata deve essere solubilizzata nuovamente con ammoniaca o carbonato d'ammonio (caseinato d'ammonio) oppure con calce spenta (caseinato di calcio o colla di calce e formaggio); entrambe le versioni presentano buone proprietà adesive, ma formano pellicole sottili, scarsamente elastiche e fragili, che tendono a screpolarsi anche in seguito a un breve invecchiamento. Migliori proprietà dimostra invece il latte che, similmente all'uovo, si configura come un'emulsione in fase acquosa, naturalmente stabile, di proteine (la caseina, appunto) e lipidi. Come l'uovo, è dunque in grado di formare pellicole elastiche e stabili, dotate di buona coesione. Lo stato liquido in cui si trova il latte lo rende inoltre idoneo a essere usato anche come fissativo.

Ingrediente irrinunciabile, in molte delle sue ricette di tempere ed emulsioni, è poi costituito dalle gomme vegetali, ovvero polisaccaridi complessi costituiti da lunghe sequenze di monomeri di zuccheri semplici. Tali sostanze amorfe, appiccicose e trasparenti, sono essudati di piante latifoglie, che le secernono con funzione protettiva, e si distinguono dalle resine naturali – che vedremo in seguito – perché, al contrario di queste ultime, sono solubili o rigonfiabili in acqua ma non nei solventi organici e negli alcoli. De Chirico aggiunse alle proprie miscele la gomma arabica, estratta dall'albero di acacia, dal quale essuda sotto forma di lacrime biondo-rossastre ma, se purificata, forma con l'acqua soluzioni gelatinose incolori di ottima consistenza e stabilità, e la gomma di ciliegio, nome con il quale vengono generalmente indicati gli essudati di diversi alberi da frutto, caratterizzata da una notevole trasparenza, che la rende accattivante a chi cerca una pittura chiara e luminosa; risulta d'altra parte piuttosto fragile.

Nondimeno, possiamo riferire un uso massiccio delle resine naturali, secrezioni di piante conifere, solubili in solventi organici, dalla struttura polimerica molto complessa, i cui componenti, solo in parte identificati, possono tuttavia essere ricondotti alla classe degli idrocarburi terpenici, fra i quali gli acidi aromatici, gli oli essenziali (ad esempio l'essenza di trementina), gli acidi resinosi e i reseni. Possiamo distinguere fra resine, di consistenza solida, e oleoresine, caratterizzate da componenti a minor peso molecolare e da un elevato contenuto di oli essenziali allo stato liquido, cui devono una consistenza morbida e appiccicosa. Queste sostanze hanno caratteristiche filmogene, adesive e idrorepellenti, che ne hanno determinato l'uso come leganti e vernici protettive. Fra queste figurano maggiormente, nello studio di de Chirico: la Dammar, estratta da piante tropicali asiatiche e riconosciuta fin dall'antichità come miglior resina per le vernici pittoriche, grazie allo spiccato potere protettivo

nei confronti dell'umidità, utilizzabile anche come medium e in emulsione con le tempere; la Mastice, estratta dal lentisco, ha consistenza molto solida, adatta come base per vernici in addizione a oleoresine, forma un film molto elastico brillante, ma che con l'invecchiamento diventa fragile, ingiallisce e screpola; la Trementina Veneta, oleoresina essudata dal larice, dalla quale si estrae l'essenza di trementina, vischiosa e appiccicosa, di colore giallognolo, ha scarsa tendenza a essiccarsi e a ingiallire ulteriormente, oltre che come ingrediente per vernice è usata come legante, mischiata alle cere; la Colofonia (o pece greca), residuo resinoso secco ottenuto dalla distillazione della trementina veneta, non ha buone caratteristiche come vernice perché forma un film fragile, friabile e poco durevole a causa dell'eccessiva acidità e del basso punto di fusione, è tuttavia molto diffusa perché economica, viene commercializzata, a seconda della qualità, con un aspetto che varia da chiaro a molto scuro.

De Chirico subì inesorabilmente anche il fascino delle cere, mischiate a oli e resine per ottenerne un aspetto "morbido e misterioso", che ricordasse quello degli antichi encausti. Benché il termine cera sia impropriamente usato per indicare un vasto gruppo di sostanze (anche sintetiche) solide malleabili, caratterizzate da bassa temperatura di fusione, bassa viscosità allo stato liquido, insolubilità in acqua e idrofilia, le cere sono, più correttamente, una famiglia ben determinata di sostanze protettive naturali, di origine animale o vegetale, composte prevalentemente da esteri di acidi grassi saturi, alcoli monovalenti saturi e idrocarburi a lunga catena. Pur essendo sostanze lipidiche, le componenti sature non polimerizzano, dunque le cere non sono filmogene e, anzi, mostrano una notevole inerzia a qualunque reazione chimica che le caratterizza come materiali pressoché inalterabili. De Chirico utilizzò la cera d'api grezza, della qualità migliore che potesse trovare in commercio, o una sua variante nota come cera francese, anch'essa di alta qualità, rossastra, elastica ma non appiccicosa, normalmente utilizzata per modellare o per la cosiddetta tecnica della "cera perduta", nel processo di fusione del bronzo.

Fra le sostanze di origine naturale indichiamo infine una serie di ingredienti, per così dire additivi, tradizionalmente usati dagli artisti di ogni epoca e che non mancarono di figurare tra i materiali pittorici del Maestro, che ne fece largo e appropriato impiego: l'aceto, dalle proprietà antifermenative, anticoagulanti e fluidificanti, veniva miscelato alle tempere e alle emulsioni per impedirne l'imputridimento; il miele, che ha funzione umettante e plastificante; la glicerina, sostanza oleosa, chimicamente appartenente alla famiglia dei polialcali, estratta per saponificazione dai materiali grassi e tuttavia miscibile in acqua, oltre che con finalità elasticizzanti nella preparazione di vernici, imprimiture e tempere, è utilizzata per emulsionare la cera in acqua.

Esiste poi una gamma di materiali industriali e commerciali, che il Maestro non mancò di utilizzare: fra questi troviamo, annoverato nelle sue ricette, il Duco, appartenente alla categoria degli smalti sintetici nitrocellulosici, prodotto come smalto per interni dalla Dupont Coatings a partire dalla metà degli anni Trenta, nella cui formulazione l'olio era sostituito, con funzione plasticizzante, dalla canfora. De Chirico ne fece uso come fondo, apponendolo fra i primi strati, quasi sempre sotto l'imprimatura. Utilizzò inoltre comunemente, come utilizzò i materiali con i quali produceva le proprie ricette, i colori a olio "in tubo" commercializzati nelle colorerie.

Accennavamo all'uso frequente, da parte del Maestro, della cosiddetta imprimitura, ovvero di un sottile strato, trasparente o colorato, che fungesse da interfaccia tra la preparazione e la pellicola pittorica propriamente detta, allo scopo di predisporre una superficie scorrevole al pennello, consona

al proprio *modus pingendi*, nonché di ottenere, all'occorrenza, una tonalità di fondo che agevolasse i successivi passaggi cromatici o potesse essere sfruttata, perché lasciata trasparire, mediante la tecnica cosiddetta "a risparmio". Le colorazioni di tale strato venivano ottenute unendo alle miscele di propria fabbricazione colori in polvere finemente macinati, in particolare pigmenti bianchi come biacca (bianco di piombo), bianco di Spagna (carbonato di calce) o bianco di zinco, spesso uniti con Nero Carbone per ottenere fondi grigi chiari, quasi argentei (molto ricorrenti), oppure Terra di Siena Naturale per i fondi più caldi e tendenti all'ocra. L'imprimatura veniva applicata, mediante una o più mani, sia sulle preparazioni assorbenti (tipo gesso e colla) che su quelle oleose, e persino al di sopra di precedenti stesure pittoriche a olio, sulle quali il Maestro desiderasse ridipingere; veniva utilizzata tanto su mestiche autoprodotte quanto su tele acquistate già pronte; spesso la medesima miscela, o una sua variante, era utilizzata anche come legante per la pittura sovrastante, ma l'imprimatura veniva applicata, oltre che come base per le emulsioni idro-oleiche, anche quando fosse sua intenzione usare colori a olio in tubetto, per la cui diluizione preparava altresì miscele di propria ricetta. I suoi appunti ci testimoniano come capitasse che anche uno strato di vernice venisse ulteriormente steso sopra l'imprimatura, prima di cominciare a dipingere.

Per la preparazione di tempere venivano miscelati il rosso d'uovo e/o il latte, le gomme e gli additivi plasticizzanti e antifermentativi, con i quali, nel caso di tempere grasse, venivano emulsionati oli, vernici (resine e oleoresine) e oli essenziali (essenza di trementina), ottenendo leganti idro-oleici.

Per i leganti oleosi venivano miscelati, a freddo o mediante somministrazione di calore (cottura), oli siccativi o prepolimerizzati con cera e resine naturali, in diluizione con oli essenziali. Le resine, con o senza cera, diluite in essenza di trementina, venivano usate anche per ottenere leganti a base di vernice, con i quali venivano eseguite le velature, ma con i quali sono state realizzate anche opere intere. Un'oleoresina come la trementina veneta era inoltre usata, insieme alla sua frazione volatile (essenza di trementina), come diluente per i colori in tubo.

Risalta tuttavia, dalla consultazione di questi appunti i quali, a differenza delle informazioni contenute nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, non sono mai stati ordinati, selezionati o razionalizzati dall'autore con finalità divulgative, e che dunque possiedono, per dote intrinseca, una maggiore spontaneità e aderenza alla quotidianità, l'assenza di canoni fissi nella metodologia operativa e nell'utilizzo della materia, totalmente e pragmaticamente asservita, piuttosto, al raggiungimento di finalità estetiche. Vediamo quindi un de Chirico intento alla preparazione di miscele e ricette per dipingere, che variano non solo in termini di ingredienti e proporzioni, ma anche per sistemi operativi, inerenti soprattutto la sovrapposizione consecutiva degli strati pittorici, che non di rado vedevano accostarsi sostanze di differente natura, con gli esiti estremamente variegati che, difatti, riscontriamo nel *corpus* delle sue opere. Lo vediamo inoltre mischiare, non solo all'interno delle suo studio, ma all'interno della medesima opera, materiali artistici di origine naturale con prodotti industriali, configurandosi perciò, a dispetto dell'immagine tradizionalista costruitasi intorno al suo nome, come un vero e proprio sperimentatore il quale, pur cavalcando con enfasi la pittura classica, non mancò talora di sovvertirne le regole.

Appare chiaro come sia proprio la conoscenza approfondita della "mente pittorica" di Giorgio de Chirico a impedire qualsivoglia etichettatura della sua tecnica e anzi a imporre, nell'approccio a ciascuna delle sue creazioni, un impegno critico e indagativo che non può cessare di rinnovarsi.

Gesto

Ciò che traduce la materia in arte è il gesto pittorico; è il movimento di una mano che sancisce, colpo su colpo, l'apparire di una forma. Come la calligrafia, la pennellata non può che essere considerata un'abitudine gestuale profondamente personale e distintiva, che malgrado venga influenzata, lungo il corso dell'esistenza, da molteplici fattori come la maturazione, l'esercizio, la condizione psichica, conserva dei tratti caratteristici e identificativi che possono sempre ricondurre al proprio esecutore.

La scrittura consiste nella ripetizione eterogenea di simboli grafici appartenenti a un codice alfabetico costituito da un numero limitato di caratteri, la pittura si esplica invece nella rappresentazione di una quantità illimitata di forme policrome. Appare quindi evidente come, mentre per la prima sia stato possibile sviluppare una metodologia di studio (la grafologia) che consenta, mediante la valutazione di molteplici parametri, la tipizzazione psicologica del soggetto scrivente e la determinazione della genuinità di un testo scritto, attraverso lo smascheramento di eventuali intenti fraudolenti a monte della sua produzione, una equivalente canonizzazione risulti per la seconda estremamente più complessa, quando non impossibile. La difficoltà nell'applicare puntualmente un metodo scientifico allo studio dell'andamento delle pennellate che costituiscono un'opera pittorica, ottenendone risultati inequivocabili, non esclude tuttavia la possibilità di indagare un'immagine dipinta mutuando dalla grafologia il tipo di approccio alla forma e al segno: prestare attenzione al dettaglio, oltre che all'insieme, passando attraverso una scomposizione del testo pittorico alla ricerca delle tracce rappresentative l'abitudine gestuale intrinseca dell'autore. Svincolandosi dalla visione di un'opera nella sua interezza, rinunciando dunque ad apprezzarne la moltitudine di informazioni che concorrono a suggestionare l'osservatore, è possibile accedere al dato più strettamente calligrafico di cui l'immagine consta. Rispetto alla scrittura, durante la quale l'attenzione dello scrivente è maggiormente focalizzata sul significato del testo piuttosto che sui segni simbolici che lo rappresentano, i quali dunque si originano a livello subconscio, la pittura è da considerarsi un'attività grafica più consapevole e controllata, dato che in questo caso significato e significante sono intimamente connessi e ugualmente ragionati (l'immagine rappresentata coincide con il messaggio trasmesso). È tuttavia possibile rintracciare, trasversalmente al passare degli anni e alle scelte iconografiche fra le più variegate, tratti calligrafici estremamente istintivi, che la mano genera, perfino inconsapevolmente e indipendentemente dal contesto formale, con una morfologia sempre simile a se stessa. Inoltre, in termini meno ampi, a parità di segmento temporale e di soggetto raffigurato, sono riconoscibili delle modalità esecutive omogenee che costituiscono il minimo comune denominatore di tutte le opere autografe.

Giorgio de Chirico, oltre a una ricercata filosofia della forma, a una geniale, fervida, sofferta creatività, a una coltissima eppur intima sensibilità descrittiva, dimostrò di possedere, forse ancor prima di esse, una naturale attitudine alla gestualità pittorica, che non mancò di coltivare arrivando, talvolta, a esasperarla. Senza approfondire i mutamenti che, anno dopo anno, fisiologicamente coinvolsero la sua arte dagli anni dell'accademia a quelli della senilità, ci limitiamo piuttosto a sottolineare quelli che, a dispetto del trascorrere del tempo, ne furono i tratti distintivi. Se fosse necessario arrivare a contrarre in un solo vocabolo una definizione idonea a descrivere il segno dechirichiano, il termine più calzante sarebbe senz'altro fluidità. Non solo e non tanto fluidità della materia, nell'uso della quale,

*Dioscuro con cavallo, particolare, 1954*

anzi, il Maestro non conobbe vincoli, e dal liquore rarefatto di tante opere degli anni Dieci arrivò fino agli spessori e alla massiccia corposità dei lavori tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta, per poi volgersi invece alla ricerca di un medium morbido e duttile, quanto soprattutto fluidità del movimento della sua mano che impugna il pennello: non soltanto nelle opere caratterizzate da una consapevole e ricercata plasticità, ma persino nei dipinti per i quali, a un incremento del corpo pittorico, fa riscontro una maggior durezza dei tratti e del segno, non potremo far a meno di trovare, asservite alle più disparate funzioni iconografiche, come firme celate nel testo pittorico, le stesse pennellate sinuose e tornite, dall'andamento vagamente o nettamente ricciuto, che si estendono a tracciare un contorno, a definire un'ombra, a descrivere un dettaglio, ad accennare una forma, a rivelare una lumeggiatura. A ben guardare, simili tracce calligrafiche attraversano, indenni ai tumulti e alle suggestioni dell'animo, ai corsi e ricorsi, tutte le fasi artistiche del Maestro e possono pertanto concorrere a fornire, nel puzzle di informazioni necessarie all'analisi di un'opera d'arte, un utile contributo alla valutazione dell'autografia di un dipinto.

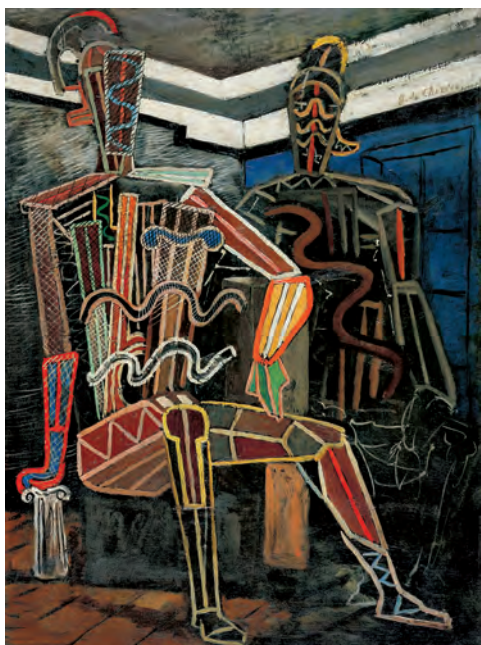
Così è avvenuto per l'opera raffigurante una coppia di Manichini guerrieri, databile alla seconda metà degli anni Venti, recante degli esiti iconografici nettamente atipici, che hanno indotto una campagna di ricerche approfondite, finalizzata a confermarne l'autenticità. L'opera è stata sottoposta a indagini non distruttive fra le quali: la fluorescenza X (EDXRF), volta a identificare, pur con i limiti connaturati a una tecnica che non prevede prelievo di materia, gli elementi inorganici (pigmenti) presenti negli strati pittorici, le cui misurazioni hanno rilevato, nel caso in oggetto, la presenza di elementi che testimoniano una tavolozza di pigmenti globalmente confacenti alle abitudini pittoriche del Maestro e tale da non suscitare dubbi sulla congruenza cronologica dell'opera con l'epoca ipotizzabile per la sua esecuzione; la radiografia X, con la finalità di indagare quanto celato al di sotto degli strati pittorici superficiali i quali, già alla sola osservazione obbiettiva, lasciano parzialmente trasparire alcuni elementi compositivi, sottostanti la raffigurazione visibile, ma avulsi da essa.

Effettivamente, le riprese ai raggi X hanno svelato un vero e proprio dipinto dalle fattezze insolitamente compiute, che non poteva essere interpretato semplicemente come un bozzetto, un'impostazione o un pentimento, ma appariva piuttosto come un lavoro travagliato, ripetutamente modifi-

cato e infine, per motivazioni ignote, abbandonato e ricoperto, oltretutto con una delle raffigurazioni più atipiche dell'intero *corpus* pittorico del Maestro, configurandosi dunque, all'unisono con quest'ultima, come un enigma affascinante e di ardua soluzione.

Per confermare l'autografia di quest'opera, che dal punto di vista dei materiali costituenti è risultata assolutamente congrua e priva di elementi di dubbio, ma che nondimeno poneva degli interrogativi a proposito della peculiare struttura iconografica, non rimaneva che valutare le caratteristiche calligrafiche delle pennellate con cui furono realizzati tanto il dipinto visibile quanto la raffigurazione nascosta, resa accessibile, seppure come immagine in scala di grigi e dunque al netto del dato cromatico, dalla tecnica radiografica.

L'analisi degli esiti radiografici permette di identificare la presenza di due figure antropomorfe, due Manichini archeologi, di cui riusciamo a cogliere, oltre alle generiche fattezze e alla posizione, numerosi dettagli, di più o meno facile interpretazione; rileviamo inoltre che entrambe sembrano aver subito delle variazioni significative in corso d'opera, in particolare per quanto riguarda la posizione delle teste (a un primo colpo d'occhio sembra di poterne distinguere almeno quattro): il capo del manichino di sinistra potrebbe essere stato concepito in due versioni differenti (eretta/frontale dalla forma allungata oppure inclinata/a tre quarti più ovaleggiante); anche per quello di destra, con il capo leggermente chino verso il compagno, è possibile ravvisare tracce che indicano pentimenti a proposito di proporzione e forma. Entrambe le figure recano una morfologia (in particolare, la forma allungata delle teste, ma anche la trattazione dei profili, delle gambe e dei basamenti) che si avvicina a quella proposta dal Maestro, ad esempio, nell'opera *Il giorno e la notte* del 1926. È possibile infine identificare, al margine superiore destro, gli accenni di una quarta testa, che potrebbe costituire un'ulteriore revisione



Manichini guerrieri, fotografia in luce visibile



Manichini guerrieri, ricomposizione delle lastre radiografiche



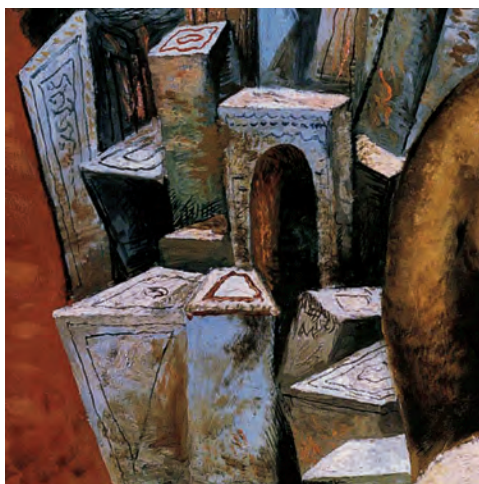
Manichini guerrieri, particolare, radiografia a colori invertiti



Manichino triste, particolare, 1926, fotografia b/n



Manichini guerrieri, particolare, radiografia a colori invertiti



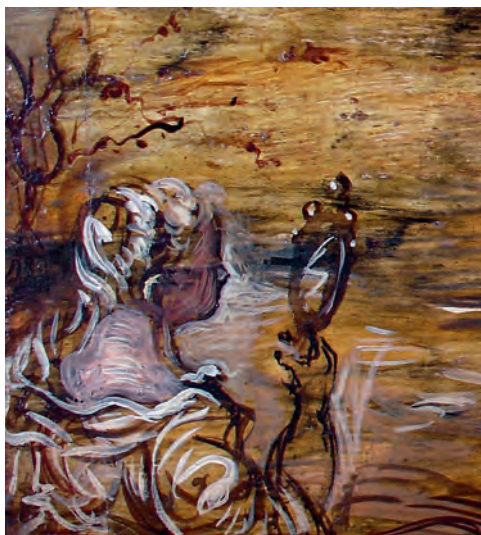
La famiglia del pittore, particolare, 1926, fotografia a colori



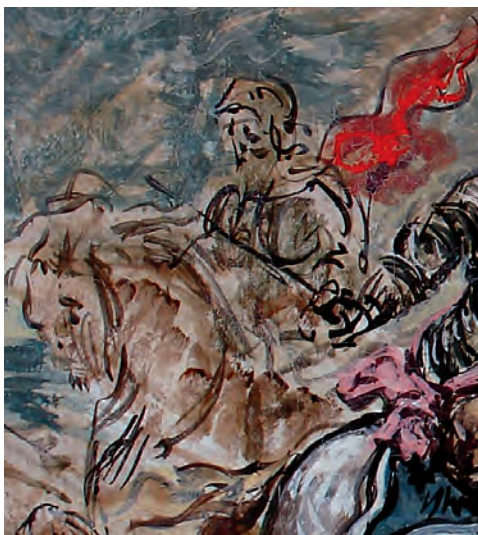
Manichini guerrieri, particolare, immagine radiografica



La moglie del filosofo, particolare, 1925, fotografia b/n



Il mattino della ninfa, particolare, 1948



Battaglia con cavalli e cavalieri, particolare, 1939



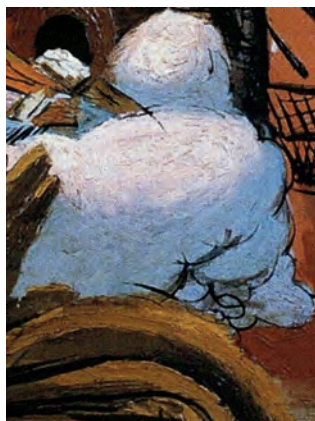
La lettura, particolare, 1926, fotografia b/n



Manichini, particolare, 1926, fotografia b/n

del personaggio di destra, volto in questo caso dalla parte opposta, per il quale è però possibile cogliere una somiglianza morfologica più stretta a opere come *La famiglia del pittore*, *Manichino triste*. Alcune ulteriori valutazioni in merito alle numerose tracce pittoriche osservabili in radiografia potrebbero tuttavia ricondurre alla presenza non di una sola opera sottostante, ma di due differenti composizioni, i cui elementi, miscelati e ricondotti a un unico piano attraverso la tecnica di osservazione ai raggi X, si sovrappongono e confondono, al punto da essere difficilmente distinguibili.

Nonostante i limiti oggettivi dell'osservazione radiografica, che non consente, ad esempio, di determinare l'ordine nel quale si siano succedute le differenti versioni di quanto visualizzato (dato



La famiglia del pittore, particolare, 1926



Vita silente di frutta, particolare, 1948



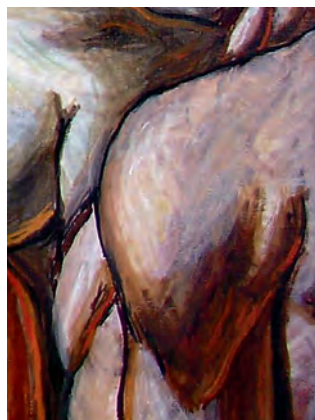
Vita Silente di frutta, particolare, 1948



Ritratto di Isa in ovale, particolare, 1950



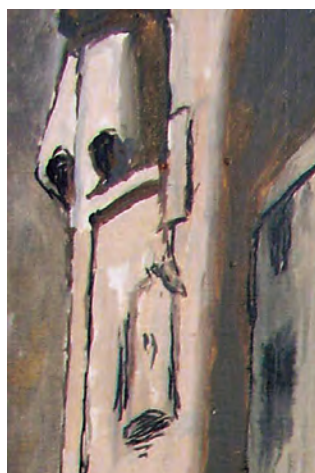
Dioscuo con cavallo, particolare, 1954



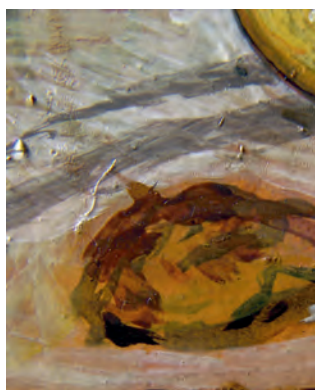
Gladiatori dopo combattimento, particolare, 1968



Bagnanti con drappo rosso, particolare, 1945



Ritorno al castello, particolare, 1969



Natura Morta, particolare, anni Cinquanta



Battaglia con cavalli e cavalieri, particolare



Natura morta, particolare, 1942

che sarebbe, d'altra parte, fondamentale per capire l'originario intento compositivo del Maestro e costituirebbe un utile indizio a svelare il mistero di quest'opera occultata), essa ha fornito dei riscontri fondamentali, al di là del dato iconografico, relativi all'andamento e al carattere delle pennellate con cui, quanto non più visibile, fu realizzato. Osserviamo, per il manichino di destra, ad esempio, la morbida linea che descrive le curve di tricipite e avambraccio: noteremo come essa consti di un'unica, lunga, fluida e sicura pennellata ininterrotta, sufficiente da sola a determinare il profilo dell'arto nel suo dispiegarsi lungo il fianco e fino alle ginocchia, in una posizione di appoggio; notiamo poi l'eleganza e la grazia con cui viene accennata la curva nucale della testa in alto a destra, bastante, insieme ad altri due lievi colpi di pennello, non solo a descriverci un volto per il resto appena percettibile, ma anche a trasmettercene l'emotività (osservando le opere più celebri, risulta palese come il Maestro caricasse di forte espressività e umanità, in una sorta di contraddizione in termini, questi suoi disumani archetipi). Altre sottili pennellate, continue e sinuose, si riscontano per il manichino di sinistra, a descriverne la linea delle ginocchia, il profilo del tronco e alcuni dettagli interni, forse interpretabili come un panneggio. All'interno dell'area corrispondente al busto troviamo poi quei torniti colpi di pennello, quei morbidi "riccioli" che, come detto, possiamo considerare un gesto stilistico abituale e fortemente caratterizzante. Sorprendentemente coerenti alla calligrafia pittorica dechirichiana risultano infine le pennellate con cui è stata eseguita l'impostazione del parallelepipedo, che distintamente fuoriesce dall'addome di questa figura, per la fluidità, tanto dell'impasto, quanto del movimento della mano che le ha generate.

Descrivere il carattere della pennellata di un autore non è impresa da affidare alle sole parole, proponiamo dunque una selezione di immagini in dettaglio, alcune delle quali in macrofotografia, tratte da opere anche molto distanti tra loro, tanto in termini cronologici quanto iconografici, che non andranno tuttavia considerate, perché del tutto insufficienti, come una antologia del gesto pittorico di Giorgio de Chirico (alla realizzazione della quale si dovrebbe dedicare un'autonoma pubblicazione che ne affronti sistematicamente l'evoluzione durante la sua lunga carriera pittorica), ma che nondimeno riusciranno a illustrare la sottesa somiglianza che le accomuna e che, sebbene estrapolate dal proprio contesto, le qualifica tutte inequivocabilmente come figlie del medesimo padre.

Osserviamo le pennellate sinuose, tornite, quasi ricciute, realizzate con un gesto controllato e continuo del polso, utilizzate in differenti contesti. Per ottenere questa fluidità pittorica de Chirico prediligeva pennelli a setole morbide, noti come piattine: “Il pennello lungo e piatto ha maggiore elasticità, può contenere una quantità più grande di colore e per conseguenza permette di lavorare più a lungo senza intingerlo di nuovo; scorre anche più facilmente ed essendo più flessibile si possono tirare pennellate più lunghe e rendere più sottile la superficie dell’impasto.”

Caso

Esiste infine una componente, che è in grado di influenzare la genesi di un’opera d’arte, ma che viene spesso trascurata, perché per propria natura non circostanziabile: il fattore casuale. Esso interviene durante la realizzazione di un manufatto sotto forma di tutte le variabili che non sono direttamente controllabili o che, meglio, non sono considerate nella fase progettuale perché non prevedibili.

Eppure, chiunque abbia avuto esperienza in ambito artistico e artigianale, ben conosce quanto le condizioni ambientali specifiche e finanche i piccoli eventi contingenti possano incidere sull’esito del proprio lavoro, talvolta interferendo sulla sua buona riuscita, a dispetto della diligenza con la quale si applichino i paradigmi della “regola dell’arte”, talvolta invece dando origine a sorprendenti varianti che conducono all’innovazione. Gli antichi maestri definivano “ora d’oro” quel momento ineffabile, ma del cui sopraggiungere avevano piena consapevolezza, durante il quale ogni cosa si dispiega al meglio fra le sapienti mani dell’artigiano il quale può disporre, in quest’ora felice, di un simposio fra condizioni atmosferiche ottimali e la massima predisposizione del proprio animo, grazie alle quali aspirare alla perfezione del proprio operato.

Cionondimeno gli artisti hanno sempre lavorato, anche ben oltre l’ora d’oro, perpetrando il mestiere a dispetto delle contingenze, in ogni condizione la società circostante si sia venuta a trovare, esercitando la propria sublime professione nel giogo di una quotidianità che non ne viene altrettanto sublimata e che obbedisce alle leggi mortali, dove una giornata eccessivamente umida diventa nemica della buona pittura, che consta di molte componenti igroscopiche, così come l’eccessiva calura, che secca rapidamente i colori, costringendo a utilizzare maggiori quantità di solventi. E vi possono essere l’impegno a soddisfare una grossa commissione, adattandosi a lavorare secondo tempi imposti dalla necessità, o una visita inaspettata allo studio, che causa un’imprevista interruzione della lavorazione, per arrivare poi a fattori macroscopici, come può esserlo una guerra, che rende improvvisamente indisponibili i beni di consumo e, fra questi, supporti, colori e articoli per belle arti: infinite sono le casualità che possiamo immaginare e altrettante le conseguenze sulle opere che giungono a noi. Nel caso sono spesso racchiuse le chiavi di volta di tanti misteri che popolano le pagine della storia dell’arte o impensieriscono i restauratori e che né la scienza, né gli studi archivistici o i trattati di pittura sono in grado di svelare.

Non può esistere uno studio sistematico della casualità come fattore incidente la nascita di un’opera, deve piuttosto accompagnarci la consapevolezza che l’Arte, così come la vita, non possa essere del tutto compresa attraverso la mera applicazione di un canone scientifico e che, in alcuni casi, solo un viaggio a ritroso nel tempo potrebbe svelare gli arcani di un dipinto.