

“NELL’IMMENSO DESERTO DI QUESTA GRAN CITTÀ” DE CHIRICO A MILANO 1919-1920

Elena Pontiggia

Agli inizi di novembre del 1919 de Chirico si trasferisce a Milano. Si ferma fino all’aprile 1920, quando si sposta a Firenze, anche se nei mesi successivi vi ritornerà altre volte, come vedremo. È un periodo breve, ma tutt’altro che irrilevante, a cui però è accaduto quello che spesso accade anche al capoluogo lombardo, cioè di rimanere avvolto in un velo di nebbia.

Il fatto è che il soggiorno milanese di de Chirico non solo ha sofferto della svalutazione di tutto il suo periodo post-metafisico (svalutazione che resta uno dei fraintendimenti più gravi della critica d’arte del ventesimo secolo), ma è stato messo in ombra anche da circostanze più contingenti. Intanto de Chirico stesso nelle *Memorie della mia vita* (per non dire di altre note biografiche più brevi) non ne fa cenno, racchiudendo gli anni 1918-1924 nel cerchio di un’unica stagione romana, che sarebbe stata interrotta solo dai soggiorni fiorentini.¹

Anche la storiografia recente, parlando, pur doverosamente, di un onnicomprensivo “tempo di Valori Plastici”, ha finito per esaminarne in modo più compendiaro i momenti extra-romani. Inoltre in tutto il vasto epistolario dechirichiano il periodo che qui consideriamo è, allo stato attuale delle ricerche, uno dei più lacunosi. Dal novembre 1919 alla fine del 1920, anzi alla metà del 1921, ci sono rimaste del Pictor Optimus soltanto dodici lettere (un’inezia, se pensiamo alle oltre cinquanta del solo 1918), di cui appena cinque scritte da Milano.² E anche questa scarsità di dati non ha aiutato.

Ma procediamo dall’inizio. “Mi sono rimesso al lavoro qui a Milano” scrive de Chirico a Rosai il 6 novembre 1919.³ L’artista è giunto in città da pochi giorni. Alloggia presso il fratello, che da alcuni mesi si è stabilito in viale (oggi Corso) Porta Romana 76, in una casa che oggi non esiste più, distrutta dai bombardamenti dell’ultima guerra. Milano è una città che conosce già. Vi era stato nel 1906, quando si era entusiasmato per Previati e Segantini alla grande Esposizione Internazionale

¹ L’unico, vago, accenno a un rapporto con Milano nel 1919-1920 si può cogliere nelle *Memorie* quando de Chirico scrive, a proposito di Castelfranco: “L’avevo conosciuto a Milano, subito dopo l’altra guerra.” Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, 1998, p. 139.

² Le lettere “milanesi” sono le seguenti: due indirizzate a Rosai, del 6 novembre e della seconda metà di novembre 1919 (L. Cavallo, *Giorgio de Chirico, Romantico e Barocco*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell’Arco [Milano, Galleria Farsetti, 2001], Firenze, 2001, p.14); due a Soffici, del 7 novembre e dell’8 dicembre 1919 (in G. de Chirico, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia*, a cura di L. Cavallo, Milano, 1987, pp. 105-106); una a Olga Signorelli, del 22 dicembre 1919 (in F. Benzi, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore*, in G. de Chirico, *Nulla sine tragodia gloria*, Atti del Convegno Europeo di Studi, a cura di C. Crescentini, Roma, 2002, p.120). Ringrazio Almerica Aimè e Paolo Baldacci per il cortese aiuto nel reperimento dei materiali.

³ De Chirico a Rosai, 6 novembre 1919, in Cavallo 2001, p. 14.

per il traforo del Sempione. Vi era tornato di sfuggita nell'estate 1908. Vi aveva poi vissuto alcuni mesi, con la madre e Savinio, tra la primavera del 1909 e il gennaio 1910: un periodo breve anche questo, accelerato dall'intenso alternarsi di ore di studio, disegno, pittura. Anche adesso lavora molto.

Nonostante debba dividere con Savinio un'unica stanza, per di più male illuminata, dipinge senza sosta, stando al cavalletto da sei a otto ore al giorno, sempre concentrato sul tema della figura. Come scrive a Rosai: "Dobbiamo lavorare con ardore e serietà, lavorare seguendo i principi dei nostri maestri antichi e dare a tutta l'Europa l'esempio di un'arte severa e profonda; per questo bisogna tornare alla figura umana e disegnare molto e imporsi metodo e disciplina."⁴



fig. 1 *Autoritratto (con statua)*, 1919

Autoritratto con statua

La prima opera di cui sappiamo con certezza che è dipinta in questo periodo è un *Autoritratto* (fig. 1). Ne parla de Chirico stesso a Soffici, l'8 dicembre 1919: "Ho fatto un buon autoritratto, con una statua nel fondo."⁵ In questo periodo scrive anche un testo fondamentale, *Il ritorno al mestiere*, pubblicato sul numero di «Valori Plastici» del novembre-dicembre 1919, e quindi contemporaneo al dipinto. Anzi, l'*Autoritratto* si potrebbe quasi commentare con le parole stesse di quello scritto programmatico. Proviamo. Il soggetto dell'opera è la figura ("Il grande problema [...] è la figura umana. [...] Una parte dei pittori [...] i più arditi e temerari, affrontano addirittura l'uomo" scrive de Chirico⁶). L'artista si trova nel suo studio, non perde tempo a frequentare un'accademia ("Mancano le scuole e i maestri [...]. Le accademie esistono [...] ma quali, ahimè, ne sono i risultati!"). Nella stanza non c'è il modello per la copia dal vero, ma esclusivamente il gesso di una statua antica ("Invitiamo i pittori *alle statue*... per imparare la nobiltà e la religione del disegno... Il pittore [stia] in una sala ove non ci siano che marmi e gessi...").

E ancora. L'artista ha in mano una ciotolina in cui ha mescolato i pigmenti ("Sarebbe bene che i pittori ritrovassero l'ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori"). Ha a disposizione due pennelli, puliti e in ordine, di diverso genere e servizio ("Ingres, quando dipingeva, aveva a portata di

⁴ De Chirico a Rosai, metà novembre 1919, *ibidem*.

⁵ De Chirico a Soffici, in Cavallo 1987, p. 106.

⁶ Tutte le citazioni di questo e del seguente periodo sono tratte da: G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, «Valori Plastici», I, n. 11-12, Roma, novembre-dicembre 1919, ora in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, 1985, pp. 93 sgg.



fig. 2 Catalogo Galleria "Arte"

mano più di cento pennelli di prima qualità, perfettamente lavati e asciutti"). È immerso in un'oscurità che potrebbe essere simbolica ("non è ancora sorta l'alba delle leggi e dei canoni").

Il pittore, poi, si rappresenta al cavalletto, ma non sta affatto dipingendo: sta, appunto, riflettendo sul mestiere ed esortando a tornarvi. Il modo ostensivo e didascalico con cui tiene in mano (ma non usa) il pennello, l'assenza della tavolozza, lo sguardo rivolto non alla tela ma allo spettatore suggeriscono non tanto l'azione del dipingere, quanto una meditazione su quell'azione.

Se con l'*Autoritratto* de Chirico dipinge un'opera-manifesto, quasi la versione visiva del *Ritorno al mestiere*, non per questo dimentica le verità sapienziali scoperte dalla metafisica, a cominciare dall'insegnamento di Eraclito, secondo cui "il mondo è pieno di demoni". Tutto il dipinto è avvolto in un'aura fantasmatica, dove ogni elemento è affiancato dal suo doppio, dalla sua ombra, dal suo Kha egizio. Accanto al pittore in carne e ossa c'è la statua senza vita, accanto alla sua mano il simulacro del guanto, accanto al pennello e al telaio pronti all'uso un altro pennello e un altro telaio.

Non a caso de Chirico, mentre proclama: "*Pictor classicus sum*", ponendosi tra i fondatori di una classicità moderna, proclama anche, sempre nello stesso testo: "L'uomo con i suoi canoni si erige ancora una volta a spettro davanti all'uomo."⁷ De Chirico insomma si guarda bene dall'eliminare quell'atmosfera di rivelazione e apparizione, di ermetismo e malinconia, di enigma ed evocazione fantasmatica che è il cuore stesso della metafisica. Il suo classicismo non ne è un superamento, ma una nuova declinazione.

⁷ *Ibidem*.

fig. 3 *Il ritorno del figliol prodigo*, 1919fig. 4 *Autoritratto*, 1919

L'Eden sotterraneo

È forse l'*Autoritratto* l'opera che de Chirico espone nell'unica mostra a cui partecipa in questo periodo a Milano: la collettiva inaugurale della Galleria "Arte" nel marzo-aprile 1920?

Questa rassegna poco nota, che raccoglie diciotto artisti presentati da Margherita Sarfatti, è, in realtà, una prova generale del Novecento Italiano, perché riunisce Sironi (che espone per la prima volta i suoi paesaggi urbani), Funi, Bucci, Dudreville, Marussig, oltre a una corona di pittori e scultori, da Martini a Carrà, da Carpi a Zanini a de Chirico stesso, che a partire dal 1926 parteciperanno a numerose mostre del movimento sarfattiano.

Il Pictor Optimus presenta un solo lavoro. Il dimesso cataloghino della collettiva, che è stato possibile rintracciare nell'Archivio Tosi, porta una laconica indicazione: Giorgio De Chirico, 27. *Ritratto* (fig. 2). Nel testo introduttivo, però, Margherita Sarfatti ci fornisce un ulteriore indizio, perché parla, a proposito del dipinto, di "sode corpose pienezze secentesche", di cui l'artista è "innamorato"⁸.

La definizione può stupire, se si pensa al giudizio negativo che de Chirico darà di lì a poco dell'arte italiana del diciassettesimo secolo, considerandola il preludio "a tutta la decadenza dell'odierna pittura"⁹. Ma in realtà la posizione dechirichiana riguarda soprattutto Caravaggio e il caravaggismo: al contrario, in opere come *Natura morta con zucche*, 1919, non è così lontano nel tema e nella composizione da certe nature morte barocche, come nel *Ritorno del figliol prodigo* (fig. 3), dipinto durante il soggiorno milanese, si ritrova qualche eco dell'amato Poussin.

In ogni caso solo tre "ritratti" di questo periodo possono far pensare a una corposità seicentesca, anche se ovviamente non si può escludere che de Chirico abbia presentato alla Galleria "Arte" un'opera andata perduta. Si tratta dei tre *Autoritratti* del 1919 (l'opera-manifesto già citata, fig. 1, uno di piccole dimensioni, fig. 4, e l'autoritratto "in posa oratoria" con la mano destra levata in primo piano,

⁸ M. Sarfatti, *Prefazione*, in catalogo della mostra "Prima esposizione", Galleria "Arte", Milano, 20 marzo - 15 aprile 1920 (Archivio Tosi, Bergamo). Pressappoco in questo periodo anche Raimondi, sul "Convegno" (n. 4, maggio 1920), scrive che de Chirico ha "consuetudine con la pittura paesaggistica, storica e famigliare dei sei e settecento europeo." Cfr. G. Raimondi, ora in M. Fagiolo dell'Arco, *G. de Chirico. Il tempo di "Valori Plastici" 1918-1922*, Roma, 1980, p. 96.

⁹ G. de Chirico, *La mania del Seicento*, "Valori Plastici", 3, 1921, ora in *Il meccanismo...*, cit., p. 105.

fig. 5): tutti e tre emergono plasticamente da una penombra che è ispirata a una certa ritrattistica di Tiziano e Raffaello, ma potrebbe essere scambiata per caravaggesca. De Chirico, come abbiamo visto, considerava buona la versione “con una statua nel fondo”¹⁰. Tuttavia, a giudicare dal silenzio compatto e totale della critica dell’epoca, si potrebbe pensare che abbia esposto l’autoritratto più piccolo: l’unico che per le minime dimensioni poteva passare così inosservato nell’affollata collettiva, e che per i suoi tratti “eroici” un po’ approssimativi poteva essere indicato sommarariamente in catalogo come *Ritratto*.



fig. 5 Autoritratto, 1919

La partecipazione alla mostra, comunque, si risolve in un completo scacco. Non solo il *Ritratto*, qualunque sia stato, lascia indifferente la critica (Somarè, Giolli, Vincenzo Bucci,

Giacconi recensiscono la collettiva senza degnarlo di un cenno), ma col suo “secentismo” perde ancora una volta il duello con Carrà. Quest’ultimo aveva presentato da “Arte” due manichini, *La figlia dell’Ovest* e *Il figlio del costruttore*, riaccreditando sulla scena milanese il suo ruolo di fondatore della metafisica, a tre mesi di distanza dall’uscita del suo libro omonimo in cui de Chirico non era nemmeno citato (*Pittura metafisica*, Vallecchi, dicembre 1919).

Il Pictor Optimus correrà ai ripari solo l’anno successivo, esponendo, nella personale che terrà sempre alla Galleria “Arte” nel 1921, una serie di capolavori metafisici e definendoli in catalogo “opere giovanili 1908-1915”, tanto per troncane qualunque dubbio sulla primogenitura del movimento.

Va notato, peraltro, che Margherita Sarfatti, che pure nel 1920 conosce poco de Chirico ed è probabilmente disorientata dal suo presunto seicentismo, ha ben chiaro chi sia il vero padre della metafisica. Pur elogiando Carrà, e dedicando una lunga analisi alle sue opere, nota espressamente che si è mosso “sull’esempio di Giorgio de Chirico”¹¹.

Il Pictor Optimus, comunque, nonostante la sconcertante accoglienza ricevuta, rimane legato alla Galleria “Arte”, di cui stima il programma e i progetti, e che definisce addirittura “eden sotterraneo”: “La Galleria ‘Arte’ è un luogo amenissimo, diremmo quasi un piccolo eden sotterraneo... le mostre che periodicamente vi si organizzano sono certamente fra le più interessanti e curiose.”¹²

E in uno scritto successivo aggiungerà: “La Galleria ‘Arte’ da un anno a questa parte va svolgendo una attività piena di zelo a profitto dei giovani artisti più interessanti e rappresentativi. Insomma, la Galleria ‘Arte’ è la sola che tenti riprodurre nella città di Milano un movimento d’arte simile a

¹⁰ De Chirico a Soffici, 8 dicembre 1919, in Cavallo 1987, p. 106.

¹¹ M. Sarfatti, *Considerazioni sulla pittura a proposito dell’Esposizione “Arte”*, «Il Convegno», I, n. 3, Milano, aprile 1920, p. 72. Gli equivoci comunque persistevano. Recensendo la personale di de Chirico del 1921, la Sarfatti ribadirà il suo ruolo di anticipatore, ma attribuirà a Carrà l’invenzione del nome “pittura metafisica” (M. Sarfatti, *Giorgio de Chirico*, «Il Popolo d’Italia», Milano, 3 febbraio 1921). Tale era del resto l’opinione dominante nell’ambiente milanese, dopo l’uscita del libro di Carrà. Solo Somarè, recensendo la mostra, parlerà correttamente, “di quella pittura che il De Chirico denominò *metafisica*”. Cfr. E. Somarè, *Esposizioni di Milano: Galleria Arte. Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico*, in «Il Primato Artistico Italiano», III, n. 3, Milano, marzo-aprile 1921, p. 32.

¹² G. de Chirico, *Esposizione Sinopico, Graziosi, Nizzoli alla Galleria “Arte”*, «Il Convegno», I, n. 5, Milano, giugno 1920, ora in *Il meccanismo...*, cit., p. 214.



fig. 6 La casa di via Lauro a Milano

quello che esiste già da anni e fiorisce nei maggiori centri europei.¹³ È un riconoscimento impegnativo per un osservatore come de Chirico, poco incline ai complimenti, e lo è ancora di più se si pensa a che cos'era veramente quella galleria. Si trattava di uno scantinato in via Dante, all'angolo con via Giulini, a cui si accedeva solo passando per un negozio di apparecchi elettrici affacciato sulla via: tre salette sotterranee che Vincenzo Bucci, il critico del «Corriere della Sera», aveva battezzato classicamente «Galleria degli ipogei», ma che in realtà sapevano di muffa, vernice, segatura, e, se si eccettuano le sere in cui c'era un'inaugurazione, erano sempre deserte.¹⁴

Sovvenzionata da un amico di Margherita Sarfatti, l'industriale Amleto Selvatico cui appartenevano negozio e scantinato, la galleria costituiva un curioso esperimento: diretta da un personaggio singolare come Mario Buggelli (uno scrittore di Monza, figlio di un pastore protestante, amico di vecchia data di Bucci e Dudreville), era gestita direttamente dagli artisti e si proponeva di destinare gli eventuali utili ai giovani pittori e scultori. Non c'è bisogno di aggiungere, date queste premesse, che chiuse nel giro di un anno. Eppure in quel breve arco di tempo riuscì a organizzare varie esposizioni fondamentali, come le prime personali milanesi di Arturo Martini e de Chirico e la prima personale di Funi, programmando inoltre una mostra di Sironi, che però non venne realizzata. Il Pictor Optimus fu uno dei pochi a cogliere, di quei maldestri locali, l'importanza nevralgica e, fra tanti critici e osservatori, fu l'unico che arrivò a considerarla, visionariamente, di respiro europeo.

Ma come era entrato in contatto con la galleria? Non attraverso la Sarfatti, di cui non frequentava il salotto, ma grazie a Natale Mazzolà, l'avvocato amico di Arturo Martini. A questo punto, però, occorre fare un passo indietro. Nel dicembre 1919 de Chirico e Savinio lasciano la casa di viale Porta Romana e si trasferiscono con la madre in via Lauro 2, non lontano da Brera (fig. 6). «Abbiamo finalmente trovato un buon quartiere ove c'è una stanza con una luce ottima per dipingere» scrive de Chirico a Soffici l'8 dicembre.¹⁵ Gli fa eco Savinio, che il giorno dopo informa anche lui Soffici: «Da domani vado ad abitare con mia madre e mio fratello in via Lauro 2. [...] Mio

¹³ G. de Chirico, *Mostra del pittore Gigiotti Zanini alla Galleria Arte*, «Il Convegno», Milano, I, n. 11-12, dicembre 1920, in *Ibidem*, p. 219.

¹⁴ V. Bucci, *Da Bucci a Rigbetti*, «Il Corriere della Sera», Milano, 4 aprile 1920, p. 2; G. Titta Rosa, *Fantasia di Zanini*, «L'Italia Letteraria», Roma, 18 dicembre 1932.

¹⁵ De Chirico a Soffici, 8 dicembre 1919, in Cavallo 1987, p. 106.

fratello lavora molto. Finora abitava nella mia stessa camera; ma nel nuovo alloggio avrà più facilità per dipingere.”¹⁶

Proprio in via Lauro 2 abitava un avvocato allora famoso, Riccardo Luzzatto, un garibaldino che aveva partecipato alla spedizione dei Mille ed era stato eletto deputato del Regno. Luzzatto aveva tra i suoi clienti Amleto Selvatico, il coraggioso sovvenzionatore della Galleria “Arte” e, tra i praticanti di studio, Mazzolà, che viveva con la moglie nel mezzanino del palazzo. Racconta quest’ultimo: “Noi vedevamo attraversare il cortile i fratelli De Chirico, che con la madre abitavano un appartamento nella stessa casa. Tristi, chiusi in se stessi, vivevano più che modestamente, senza particolari mezzi.”¹⁷

Fu Mazzolà a suggerire il nome di de Chirico, prima per la collettiva inaugurale del marzo 1920, poi per la personale del 1921, della quale ricorda con molta semplicità: “Proposi De Chirico e Buggelli provvide alla mostra.”¹⁸



fig. 7 Raffaello, *Sposalizio della Vergine*, 1504, Pinacoteca di Brera

Il “sentimento geografico milanese”

De Chirico intanto continua a dipingere, concentrandosi sul tema della figura. “Lavoro anche ad altri quadri con figure” aveva scritto a Soffici nel dicembre 1919¹⁹, e tra questi doveva esserci *Il ritorno del figliol prodigo*.

Inizia inoltre a collaborare a due riviste di intonazione classicista, «Il Primato Artistico Italiano» e «Il Convegno», che nascono a Milano proprio in questo periodo: l’uno nell’ottobre 1919, l’altro nel febbraio 1920.

Su «Primato», come per brevità veniva chiamato, de Chirico pubblica due testi: *La scuola di pittura presso gli antichi*, in cui ribadisce la necessità di tornare al mestiere, e *Considerazioni sulla pittura moderna*, un vasto saggio articolato in tre parti come un trittico, in cui tra l’altro condensa le sue principali riflessioni su Milano.²⁰

Ma, prima di esaminare quelle *Considerazioni*, potremmo chiederci che cosa lo impressiona mag-

¹⁶ Savinio a Soffici, 9 dicembre 1919, in *Cinquantanove lettere ad Ardengo Soffici*, a cura di M. C. Papini, «Paradigma», n. 4, Firenze, 1982, p. 370.

¹⁷ N. Mazzolà, *Appunti autobiografici*, in E. Manzato, N. Stringa, *Il giovane Arturo Martini*, catalogo della mostra (Treviso 1989-1990), Roma, 1989, p. 178.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ De Chirico a Soffici, 8 dicembre 1919, in Cavallo 1987, p. 106.

²⁰ G. de Chirico, *La scuola di pittura presso gli antichi*, «Il Primato Artistico Italiano», n. 2, Milano, febbraio 1920; Id., *Considerazioni sulla pittura moderna*, «Il Primato Artistico Italiano», n. 5, luglio 1920; n. 7, settembre-ottobre 1920; nn. 4-5, 1921, ora in *Il meccanismo...*, cit., pp. 127-146.



fig. 8 Sala di Apollo (part.), 1920



fig. 9 Lucrezia, 1921

giormente dell'arte lombarda. Della pittura moderna non poteva certo piacerli il Futurismo, ma non amava nemmeno un certo verismo e pittoricismo tardo-ottocenteschi, alla Gola, con cui allora veniva identificata la pittura milanese: "In ciò che s'intende col dire *arte milanese* (considerata ben inteso solo nel suo lato volgare) possiamo trovare una certa affinità tra l'orribile e sovrabbondante produzione di pseudo-arte che si fa quassù, e alcuni aspetti particolarmente infelici di questa nordica città, come i bar del Corso, le peripatetiche del Biffi e le agitazioni della classe operaia."²¹

Per quanto riguarda l'arte antica, invece, non gli interessavano i capolavori più noti, le attrazioni per così dire turistiche della città, dal romanico al Duomo al Cenacolo di Leonardo. Piuttosto, inseguendo il suo interesse per Raffaello, si innamora del *Matrimonio della Vergine* alla Pinacoteca di Brera (fig. 7), in cui scopre una misteriosa dimensione apollinea e greca: "Il *Matrimonio della Vergine* di Raffaello resta il quadro più completo e più profondo di tutta la pittura. Esso è forse anche il quadro più greco che ci sia; uso questa parola greco nel suo senso ermetico. È il quadro misterioso per eccellenza; misterioso nella pittura in cui non appare traccia di procedimento, misterioso nella composizione e nella costruzione, in cui sembra si concentrino gli elementi più inspiegabili e occulti dei miti antichi, il mistero della divinità ellenica, ovunque presenti..."²²

Qualche eco del *Matrimonio* (fig. 10) si ritrova nelle sue opere di questo periodo: nelle figurette che conversano sullo sfondo della *Sala di Apollo* (1920, fig. 8); nei pavimenti geometrici e ritmati di *Mercurio e i metafisici* (1920)²³, o di *Lucrezia* (1921, fig. 9): un motivo che in effetti compare solo in

²¹ G. de Chirico, *Esposizione del Gruppo Romano alla Famiglia Artistica*, «Il Convegno», I, n. 4, Milano, maggio 1920, *Ibidem*, p. 207.

²² G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, «Il Convegno», I, n. 3, Milano, aprile 1920, *Ibidem*, p. 161.

²³ L'opera, che si trova sul retro del *Figliol prodigo* (1924), è stata resa nota solo recentemente: cfr. *De Chirico*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci e G. Roos (Padova 2007), Venezia, 2007, pp. 148-149.



fig. 10 Raffaello, *Sposalizio della Vergine* (part.)

questi due dipinti, perché di solito de Chirico disegna la base su cui poggiano le sue figure come uno spazio continuo, oppure come una trama di linee oblique convergenti che salgono verso il fondo. Di Milano, poi, de Chirico osserva con interesse anche la stagione neoclassica, cui dedica appunto il saggio su «Primato»: un saggio emblematico, che anticipa sia quello di Carrà su «Valori Plastici» (*Canova e il neoclassicismo*), sia quello di Muzio su «Emporium» (*L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*).²⁴ De Chirico, in particolare, individua nel neoclassicismo lombardo la presenza di un *sentimento geografico milanese*, vale a dire un senso di equilibrio, di chiarezza, di tranquillità, caratteristico dello spirito del luogo: «Curioso è osservare la differenza che passa tra il neoclassicismo italiano, e più precisamente milanese, e quello francese. Su quello milanese credo che molto abbia influito la città col suo aspetto architettonico, la sua disposizione piana, la logica e l'equilibrio delle sue linee. Milano non mi sembra città adatta a influenzare lo sviluppo di spiriti paradossali. Ma è appunto quella calma e quell'equilibrio che emanano dalle sue mura, le sue piazze, i suoi monumenti, i suoi orizzonti, che fanno maturare gli spiriti che, per equilibrio e chiarezza, raggiungono la profondità.»²⁵ Da questo punto di vista Milano appare a de Chirico simile a una piccola Atene, come *Lo sposalizio della Vergine* gli era sembrato un'opera «greca». E, per precisare la sua concezione, cita alcuni versi del Vespro di Parini (*L'uscita del Signore e della Dama*, vv. 4-10), che descrivono un maestoso tramonto, quando i raggi del sole lasciano lentamente il nostro emisfero, abbandonando le rocche d'Italia: un'immagine di sottile suggestione, percorsa da un'atmosfera quasi metafisica che non poteva non piacere all'auto-

²⁴ C. Carrà, *Canova e il neoclassicismo*, «Valori Plastici», II, nn. 9-12, Roma, settembre-dicembre 1920; *Canova e il neoclassicismo* (parte II), «Valori Plastici», III, n. 1, gennaio 1921; *Canova e il neoclassicismo*, «Valori Plastici», III, n. 2, febbraio 1921; G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, «Emporium», n. 317, Bergamo, maggio 1921.

²⁵ G. de Chirico, *Considerazioni della pittura moderna. Parte II. I neoclassici milanesi*, «Il Primato Artistico Italiano», II, n. 7, Milano, settembre-ottobre 1920; ora in *Il meccanicismo...*, cit., pp. 137-138.

re della *Malinconia del pomeriggio*. Del resto le fonti del Pictor Optimus sono spesso insospettabili. Di quei versi de Chirico sottolinea la “nostalgica tranquillità” e ricorda che anni prima (dunque, possiamo dedurre, ai tempi del suo primo soggiorno milanese, o poco dopo) li aveva copiati su un quaderno, intitolandoli appunto *Sentimento geografico milanese*: “Ritrovando questa nota e ripensandoci su mi convinsi più che mai di aver colto nel segno definendo il sentimento dei sopraccitati versi sentimento geografico milanese. In tali versi infatti vi è tutta la nostalgica tranquillità del poeta, del pensatore [...] che vede roteare la sfera del mondo [...] comodamente seduto nella sua vetusta poltrona, nella sua casa tranquilla e difesa da robuste portinerie, in mezzo a una città piana e geometrica che è corazza e paratoio contro l’ostilità degli elementi e degli uomini.”²⁶

Il tempo del «Convegno»

Se a «Primo» de Chirico affida le sue riflessioni sul *sentimento geografico milanese*, è però su un’altra rivista cittadina, anch’essa di orientamento classicista, che lascia un segno più profondo. Stiamo parlando del «Convegno», il mensile fondato da Enzo Ferrieri, il cui primo numero esce nel febbraio 1920.²⁷ Il Pictor Optimus vi collabora dall’inizio, e vi scrive regolarmente per tutto il 1920, non solo affidando alla rivista i famosi articoli su Renoir, Gauguin, Raffaello, Böcklin, Klinger e su *Pittura metafisica* di Carrà, ma impegnandosi, con la rubrica *Note d’arte* affidata soprattutto a lui, in una puntuale attività di recensore delle mostre milanesi (con la sola eccezione della personale di Soffici a Firenze).²⁸ La sua collaborazione, anzi, dà un accento particolare alla rivista, che dopo la primavera 1921, quando la presenza dell’artista si esaurirà, continuerà a ospitare cronache d’arte, ma senza quella specificità nella scelta degli argomenti e quell’incisività polemica che il Pictor Optimus le aveva assicurato. Della cura con cui de Chirico si occupava degli scritti per la rivista è rimasta la testimonianza in due sue lettere, inedite, che da Firenze invia a Enzo Ferrieri nell’agosto 1920, a proposito dell’articolo su Previati che uscirà nello stesso mese. Il 19 agosto scrive: “Ecco l’articolo su Previati; l’ho fatto con cura e amore e mi sembra che dica delle cose che si cercherebbero invano negli altri articoli scritti su questo pittore. Ma bisognerebbe che lei lo pubblicasse subito in questo numero altrimenti sarà un po’ tardi; le sarà facile trovare a Milano delle riproduzioni dei suoi quadri, ne pubblici almeno quattro e non dimentichi il *Re Sole* e la *Danza delle ore*.”²⁹

Nella lettera de Chirico chiede espressamente a Ferrieri di poter correggere le bozze dell’articolo. Gli

²⁶ *Ibidem*, p. 138.

²⁷ Sulla rivista si rimanda a “*Il Convegno*” di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940. *Manoscritti, immagini e documenti*, a cura di A. Stella, Università degli Studi, Pavia, 1991; e a A. Modena, *La contrada dell’arte*, in *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgonovo. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, a cura di A. Modena, Milano, 1998. Ringrazio Anna Modena che mi ha gentilmente aiutato a reperire questi testi.

²⁸ Nella fondamentale antologia *Il meccanismo del pensiero*, cit., le recensioni di de Chirico sono ristampate con riferimenti bibliografici sommarî e talvolta inesatti. Li precisiamo qui non per pedanteria filologica, ma perché ci permetteranno di seguire meglio gli spostamenti dell’artista. Sul «Convegno», dunque, de Chirico pubblica le seguenti *Note d’arte*: *Esposizioni alla Galleria Pesaro* (n. 1, febbraio); *Pelizza da Volpedo*, (n. 2, marzo); *Esposizioni alla Galleria Pesaro: Aldo Carpi-Domenico Trentacoste* (n. 3, aprile); *Esposizione del Gruppo Romano alla Famiglia Artistica; Mostra individuale di Emilio Gola alla Galleria Pesaro; Esposizione annuale della Società per le Belle Arti* (n. 4, maggio); *Mostra degli artisti belgi, alla Galleria Moretti; Mostra Piranesi, al Castello; Esposizione Sinopico, Graziosi, Nizzoli alla Galleria “Arte”* (n. 5, giugno); *La mostra personale di Ardengo Soffici a Firenze* (n. 6, luglio); *Mostra Glicenstein, Balla, Costetti alla Galleria Moretti; Mostra della R. Accademia di Belle Arti di Milano* (nn. 8-9, settembre-ottobre); *Mostra del pittore Gigliotti Zanini alla Galleria Arte* (nn. 11-12, dicembre).

²⁹ De Chirico a Enzo Ferrieri, Firenze, 19 agosto [1920], lettera inedita conservata al Centro Manoscritti Autori Moderni e Contemporanei, Università di Pavia.

sollecita inoltre l'invio del compenso, che era di cento lire al pezzo: una cifra di cui aveva necessità in quel momento, confessa lui stesso, di "imbarazzi finanziari", perché Broglio tardava a onorare i pagamenti pattuiti. "Ho giurato di non collaborare più con lui", aggiunge, e protesta anzi di non volersi più occupare della monografia su Luca Signorelli, che doveva uscire nelle edizioni di «Valori Plastici».³⁰

Pochi giorni dopo torna a scrivere a Ferrieri, che gli aveva mandato le bozze dell'articolo su *Previati*: "Ho soppresso e sostituito il meglio che ho potuto la parte che l'aveva scandalizzato; cioè quella sulla natura pazzoide dei ferraresi; così pure ho levato il *pazzoide* che si riferiva a Previati; spero che sarà contento, ma per carità non mi sopprima altra roba altrimenti andrà a finire anche con quest'articolo come con quello su Gauguin che riuscì una cosa sciatta e lonza".³¹

Una scorsa anche veloce del «Convegno», tra l'altro, ci fornisce ulteriori informazioni. Controllando le date delle esposizioni che l'artista recensisce sulla rivista, è possibile constatare che interruppe almeno due volte il soggiorno di Firenze (dove si era trasferito nell'aprile 1920, ospite di Giorgio Castelfranco) per rientrare a Milano. A quell'epoca, infatti, non si poteva scrivere di una mostra senza vederla (come invece accade oggi...), perché i cataloghi che la accompagnavano, nei rari casi in cui c'erano, erano poco più che *dépliants* con i nomi delle opere, una pagina di introduzione critica e al massimo qualche grama riproduzione in bianco e nero. Del resto il *Pictor Optimus* non era artista che giudicasse per sentito dire. Non va inoltre dimenticato che le mostre in gallerie private duravano solo due o tre settimane, il che aiuta a circoscrivere i tempi della sua visita. Per contro, l'uscita effettiva della rivista poteva tardare lievemente rispetto alla data di pubblicazione.

Vediamo. Nel maggio 1920 de Chirico pubblica sul «Convegno» una condanna senza appello della personale di Gola, che si era inaugurata il 2 aprile, e che poteva aver visto prima di partire per Firenze. Deve però esser tornato a Milano nella prima metà di maggio, in tempo per stroncare l'Esposizione Annuale della Permanente (17 aprile-16 maggio), e per recensire senza grandi entusiasmi quella di Spadini, Oppo e altri pittori romani. A meno di ipotizzare un secondo rientro, deve essersi trattenuto fino agli inizi di giugno, quando visita la mostra di Piranesi, aperta dal 3 giugno, oltre a due collettive di poco precedenti: quella di Sinopico, Graziosi, Nizzoli alla Galleria "Arte" e quella degli artisti belgi alla Galleria Moretti presso l'ex Caffè Cova.

Riparte poi per Firenze, da dove tra l'altro invia al «Convegno» un articolo sulla grande mostra di Soffici in via de' Benci (aperta dal 27 maggio al 15 giugno) e si ferma lì tutta l'estate.

A Milano rientra però in ottobre, nell'ultima decade del mese³², in tempo per recensire sul numero di settembre-ottobre del «Convegno» l'Esposizione Nazionale di Brera (8 settembre-9 novembre) e la personale di Glicenstein, Balla e Costetti. "Verrò a Milano tra il 19 e il 20 ottobre; vi passerò l'inverno", aveva scritto a Ferrieri in agosto, pensando alla propria mostra da "Arte", prevista per novembre.³³ In realtà l'esposizione viene rimandata e l'artista si ferma nella città lombarda solo fin verso la

³⁰ *Ibidem*.

³¹ De Chirico a Enzo Ferrieri [Firenze, agosto 1920], lettera inedita conservata al Centro Manoscritti Autori Moderni e Contemporanei, Università di Pavia.

³² Un documento contrattuale con Broglio, firmato da de Chirico in questo periodo, risulta datato "Firenze, 14 ottobre 1920". Il contratto vero e proprio, che era stato stipulato il 23 ottobre 1919, viene rinnovato con la data "23 ottobre 1920", ma senza indicazione di luogo. Cfr. Fagiolo 1980, p. 33 e p. 84. La partenza per Milano deve avvenire subito dopo.

³³ De Chirico a Enzo Ferrieri, 19 agosto [1920], cit. Di una "esposizione che farò a Milano in novembre" parla de Chirico in una lettera a Olga Signorelli del 14 aprile 1920, in Benzi 2002, p. 121.

metà di novembre, quando vede la mostra di Gigiotti Zanini da “Arte”, che si tiene appunto nelle settimane centrali del mese (subito prima di quella di Martini, inaugurata il 27 novembre, che non riesce a visitare, e di cui infatti non scrive).

Non è evidentemente possibile, in mancanza di lettere e documenti, precisare meglio questi dati, né forse è significativo. Quello che qui interessa, piuttosto, è notare come il soggiorno fiorentino non sia stato per il Pictor Optimus un blocco granitico, interrotto solo da un viaggio a Roma in ottobre.³⁴ D'altronde i suoi contatti con l'ambiente milanese, pur non fitti (non a caso de Chirico definisce la città lombarda “un immenso deserto”³⁵) non facevano di lui un artista isolato. Oltre ai collaboratori del «Convegno» a Milano ritrovava Bontempelli (Savinio nel luglio 1920 risulta abitare presso di lui). Inoltre poteva incontrare, più che Carrà col quale i rapporti si erano raffreddati, altri artisti che gravitavano intorno alla Galleria “Arte”: Gigiotti Zanini, di cui da tempo apprezzava il lavoro, e che nella sua pittura mostra evidenti influssi del Pictor Optimus; Funi, che proprio nel 1920 attraversa una strana fase dechirichiana, da *Matematicus* a *Natura morta con coni e sfere*; forse Martini, che in questo momento è molto vicino a Carrà, ma nel gennaio 1921, quando si trasferisce a Vado Ligure, chiede espressamente a Mazzolà di procurargli un catalogo della personale di de Chirico.

Non si ha notizia che il Pictor Optimus frequentasse Sironi, che pure era reduce da una propria stagione metafisica. E, come abbiamo già detto, non frequentava i principali salotti milanesi: quello di Margherita Sarfatti e quello di Umberto Notari. Sappiamo invece che tra i suoi amici c'era Giovanni Muzio. Sessant'anni dopo, ormai vecchio, il grande architetto ricordava ancora “le tazze di tè prese in casa della signora Gemma”³⁶, in quel 1920 in cui iniziava a progettare la Ca' Brùta.

La personale alla Galleria “Arte”

La mostra che de Chirico inaugura il 29 gennaio 1921 alla Galleria “Arte”, e che inizialmente era prevista per il novembre 1920, è l'ultimo atto del suo periodo milanese.

L'artista l'aveva preparata con cura, lavorando per quasi un anno, soprattutto nei mesi fiorentini, alla realizzazione delle opere nuove da esporre. Agli esiti scuri e “secenteschi” che così poco successo avevano riscosso alla Galleria “Arte”, aveva sostituito una maniera chiara e un colore trasparente: una pittura apollinea, “olimpica”³⁷ come lui stesso la definiva, che costituiva il suo ultimo approdo.

Il suo impegno, però, non si limitava alla ricerca espressiva, alle copie di capolavori eseguite nei musei di Firenze, ai lunghi mesi di ininterrotta concentrazione sulle tele e sulle carte. Tutta la mostra, in realtà, era costruita come una dichiarazione di poetica.³⁸

³⁴ “In ottobre verrò a Roma” aveva scritto de Chirico a Spadini, in Fagiolo 1980, p. 88.

³⁵ L'espressione, che dà il titolo anche al presente intervento, è in G. de Chirico, *Esposizione Sinopico, Graziosi, Nizzoli alla Galleria “Arte”*, cit.

³⁶ G. Muzio, intervista inedita a Ezio Francesco Grisanti (1980), che ringrazio per avermene comunicato i contenuti.

³⁷ G. de Chirico, *Prefazione*, in catalogo della mostra alla Galleria “Arte”, Milano, 29 gennaio-12 febbraio 1920.

³⁸ Il catalogo della mostra riporta il seguente elenco delle opere: *Opere giovanili (1908-1915)*: 1. *Autoritratto*, 2. *Autoritratto*, 3. *Ritratto di signora*, 4. *Enigma dell'oracolo*, 5. *La meditazione del mattino*, 6. *La meditazione del pomeriggio I versione*, 7. *La meditazione del pomeriggio II versione*, 8. *I giocattoli fatati*, 9. *Le apparizioni*; *Opere dell'ultimo periodo (1919-1920)*, 10. *Il figliol prodigo*; 11. *La Vergine del tempo*, 12. *Autoritratto*, 13. *Ritratti*, 14. *Copia da Dosso Dossi (dettaglio)*, 15. *Autoritratto*, 16. *Ritratto di signora*, 17. *La signorina Amata*, 18. *Niobe addormentata*, 19. *Edipo e la Sfinxe*, 20. *Il Parnaso (incompiuto)*, 21. *Mercurio e i Metafisici I versione*, 22. *Mercurio e i Metafisici, II versione*, 23. *Il saluto degli Argonauti partenti*, 24. *Copia da Michelangelo (La Santa Famiglia)*, 25. *Meleagro*, 26. *Il filosofo e il poeta* (opera giovanile, incompiuta). L'elenco è pubblicato in Fagiolo 1980, p. 57.

Innanzitutto la presenza preponderante del disegno (quaranta fogli, rispetto ai ventisei dipinti) era già un assunto programmatico: un tentativo “di tornare al disegno come opera in sé”³⁹, secondo la teoria classica dell’arte, che interpreta il disegno come l’individuazione della forma prima, dell’*eidōs* eterno delle cose.

Quanto ai dipinti, con le “Opere giovanili (1908-1915)” de Chirico riaffermava la sua paternità nei confronti della metafisica: un’affermazione di cui c’era particolarmente bisogno a Milano, dove si conosceva soltanto la metafisica di Carrà. Con le “Opere dell’ultimo periodo (1919-1920)”, invece, da un lato ribadiva l’importanza del mestiere, attraverso le copie di Michelangelo e Dosso; dall’altro, attraverso i dipinti incentrati sui temi di Niobe, Meleagro, Edipo, Mercurio, del Parnaso e degli Argonauti, ribadiva di essere un “*pictor classicus*”, riconfermando il valore del mito e del colloquio con l’antico.

Tutti questi concetti (tendenza olimpica, primato del disegno, primogenitura della metafisica, classicismo pittorico) erano ripresi nella presentazione in catalogo, che l’artista aveva scritto personalmente. Non aveva voluto, infatti, l’intervento di un critico (e gli sarebbe stato facile chiedere a Broglio, a Bontempelli, a Castelfranco), perché intendeva attestare l’identità tra artista e intellettuale, tra pittura e pensiero, tra esecuzione e ideazione, insomma tra il poeta e il filosofo. Non c’è arte, intende dire de Chirico, che non sia pensiero sull’arte, e chi comprende più profondamente l’opera non è, come pensavano i romantici, il critico, ma l’artista stesso.

Come reagisce l’ambiente milanese alla personale dechirichiana? È stato spesso ripetuto che l’unico commento fu quello di Somarè, che ne parlò su «Primato». In realtà, se quotidiani come il «Corriere della Sera» dove scriveva Ojetti, «La Sera» con cui collaborava Giolli, e «Il Secolo» ignorarono la mostra (dando invece spazio non solo a un pittore ufficiale come Sartorio, ma anche a un protagonista dell’avanguardia come Depero, che esponevano a Milano in quelle settimane); se «Il Convegno», forse per eccesso di correttezza, non recensì la personale di uno dei suoi principali collaboratori; se la «Rassegna d’Arte» si limitò a un anonimo trafiletto (“È da segnalare una piccola mostra di quadri di Giorgio de Chirico”)⁴⁰, non così fecero «Il Popolo d’Italia», «La Perseveranza» e una rivista allora diffusa come «Il Secolo Illustrato».

Sul «Popolo d’Italia» Margherita Sarfatti dedica alla mostra un lungo articolo, in cui elogia la “singolare tempera” di de Chirico e l’originalità del suo percorso espressivo: un percorso che aveva eluso le avanguardie e aveva anticipato sia la metafisica di Carrà, sia il “movimento neo-classico” e la pittura di “contenuto idealistico”. Tuttavia la scrittrice, pur guardando con attenzione le opere recenti dell’artista (grazie a lei, per esempio, sappiamo che *Meleagro*, oggi perduto, era una “forte testa virile”) getta un’ombra su tante lodi, accusando la metafisica di non avere “commozione umana”⁴¹.

È la stessa riserva, del resto, che anche Somarè avanza sulla pittura dechirichiana, criticando la metafisica come “considerazione astrattissima delle cose, spogliate di ogni significato umano”⁴².

Nasce così, in Italia, quell’accusa di cerebralismo che tanto peserà sull’artista. Insomma, se Breton farà morire de Chirico nel 1917, non comprendendo quanto aveva creato dopo, da noi, in modo ugua-

³⁹ G. de Chirico, *Prefazione*, cit.

⁴⁰ *Esposizioni*, «Rassegna d’Arte antica e moderna», Milano, 1921, p. 143.

⁴¹ M. Sarfatti, *Giorgio de Chirico*, cit.

⁴² E. Somarè, *Esposizioni...*, cit., p. 32.

le e contrario, lo si faceva nascere in quel momento, non comprendendo quanto aveva creato prima. Ma le accuse che all'artista dovettero bruciare di più non erano i rilievi, inseriti in un coro di apprezzamenti, di Sarfatti e Somarè; e nemmeno i sarcasmi generici di Giacconi, che sul «Secolo Illustrato» liquidava tutta la sua opera come letteraria: «Il lato 'spirituale' delle opere del De Chirico è confuso, asmatico, grigiastro. Egli guarda, è vero, verso l'Alto, ma da miope [...]. Tutto appare superficialità letteraria, e il De Chirico, frammezzo alle sue opere, mi è sembrato un mediocre raccoglitore di antichità che fantastichi e si illuda di essere un gran castellano.»⁴³

No, l'attacco più insidioso, e più provocatorio, era quello della «Perseveranza», che colpiva il Pictor Optimus in ciò in cui credeva di più, e che era la parola d'ordine, anzi il cuore stesso della sua poetica: il mestiere. Sul quotidiano, infatti, un certo B. (Bonapace?), lo accusava di non saper dipingere, pur mostrando un certo apprezzamento per i disegni esposti in mostra. De Chirico, sentenziava B., «indebitamente si appropria del titolo di pittore. [...] Mena in malo modo il pennello in alcune sue tele, che sembrano più che altro tentativi di buon scolaro, che a tempo perso voglia provare a dipingere con i colori che il babbo o la mamma gli hanno regalato per la strenna natalizia», e terminava dicendo di rimpiangere i maestri antichi che, loro sì, conoscevano la pittura e non perdevano tempo a teorizzare sulle riviste.⁴⁴

Era la stessa critica («chiacchierare meno e lavorare di più»), che de Chirico, pochi mesi prima, aveva rivolto a Carrà, recensendo il libro *Pittura metafisica*, e che ora (forse non a caso) veniva usata contro di lui.⁴⁵

L'eden sotterraneo, dunque, come il Pictor Optimus aveva battezzato la Galleria «Arte», si era rivelato ben poco paradisiaco per lui, almeno dal punto di vista del consenso. Ma de Chirico, ormai, aveva lasciato Milano.⁴⁶ Sarebbe tornato ad abitarvi solo negli anni Trenta.

⁴³ A. Giacconi, *Esposizioni milanesi*, «Il Secolo Illustrato», IX, n. 4, Milano, 15 febbraio 1921, p. 106.

⁴⁴ B. (Bonapace?), *De Chirico alla Casa d'Arte*, «La Perseveranza», Milano, 2 febbraio 1921.

⁴⁵ G. de Chirico, *Carlo Carrà. Pittura Metafisica*, «Il Convegno», I, n. 7, Milano, agosto 1920, ora in *Il meccanismo...*, cit., p. 195

⁴⁶ Dopo la chiusura della Galleria «Arte», che avviene nel 1921, de Chirico per tutto il decennio terrà una sola personale a Milano: alla Galleria Pesaro, con Carrà e Merello, nel febbraio 1926. Nello stesso periodo partecipa anche alla I Mostra del Novecento Italiano. Intorno al 1923-1924 aveva progettato una mostra alla Vinciana, come sappiamo da Carrà: «Altre trattative sta concludendo il signor Alonge, proprietario e direttore della 'Vinciana', fra cui si parla di una mostra di Giorgio De Chirico» (C. Carrà, *Preparativi ed attuazioni*, «L'Ambrosiano», Milano, 20 ottobre 1923). Il progetto però non si realizza.