

I DIPINTI NEOMETAFISICI DI GIORGIO DE CHIRICO  
RISPOSTA DELLA FONDAZIONE ALL'ARTICOLO DI GED ROOS  
*QUANDO ANDÒ IN PENSIONE GIORGIO DE CHIRICO?*<sup>\*</sup>

Paolo Picozza

A tutela dell'opera e della reputazione di Giorgio de Chirico, la Fondazione non può esimersi dal prendere una severa posizione di condanna nei confronti dell'articolo di Gerd Roos pubblicato in occasione della recente mostra tenutasi alla Schirn Kunsthalle Frankfurt dedicata al lavoro dell'ultimo periodo della vita di alcuni grandi artisti.

Riguardo alla mostra, la Fondazione manifesta un sincero apprezzamento per il tema scelto dai curatori che considera originale e di notevole interesse, tanto più che una mostra dal titolo *Giorgio de Chirico. Les dix dernières années. 1968-1978* era stata allestita al Palais des Beaux-Arts de Charleroi da Laurent Busine nel 2001.<sup>1</sup>

L'evento espositivo alla Schirn Kunsthalle Frankfurt ha dedicato un'ampia sezione alle opere dell'ultimo periodo di Giorgio de Chirico presentando otto dipinti del cosiddetto periodo neometafisico (1968-1976) eseguiti dall'artista ultraottantenne (figg. 1-8).<sup>2</sup>

È stato con grande sconcerto che, prendendo cognizione dell'articolo a firma di Gerd Roos dedicato alla figura di Giorgio de Chirico nel catalogo della mostra<sup>3</sup>, abbiamo constatato che l'autore ha colto l'occasione offertagli dai curatori Esther Schlicht e Max Hollein (Direttore del Museo) per sviluppare una teoria falsa e gravemente offensiva nei confronti dell'artista, della vedova Isabella Pakszwer Far, nonché della scrivente Fondazione che ha ereditato il lascito di Giorgio de Chirico. Leggendo il testo – privo di valore scientifico e avulso dalla tematica della mostra – si rimane colpiti soprattutto dal fatto che abbia potuto essere recepito e pubblicato dai Curatori della mostra senza essersi resi conto delle reali finalità che l'autore si proponeva di raggiungere, culminate addirittura nell'accusa di falsità delle stesse opere esposte nella mostra. Tantoché, una volta resosi conto dell'accaduto, il Direttore ha inviato una lettera di scuse.<sup>4</sup> Siamo, purtroppo, di fronte a uno scritto avven-

<sup>\*</sup> Pubblicato nel catalogo della mostra *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, a cura di E. Schlicht e M. Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28 febbraio-2 giugno 2013, Hirmer Verlag, Monaco 2013.

<sup>1</sup> *Giorgio de Chirico. Les dix dernières années. 1968-1978*, catalogo a cura di L. Busine, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 4 febbraio-13 maggio 2001, ed. Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi 2001.

<sup>2</sup> Il prestito delle opere alla Schirn Kunsthalle Frankfurt è stato concesso dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Gli otto dipinti – *Ritorno di Eddìmero*, 1968; *Piazza d'Italia con sole spento*, 1971; *Guerrieri di Maratona*, 1971; *Il ritorno di Ulisse*, 1973; *Antigone consolatrice*, 1973; *Bagni misteriosi con anatra*, 1973; *La mano di Giove e le nove Muse*, 1975; *Testa di animale misterioso*, 1975 – fanno parte del Lascito Isabella Pakszwer Far, vedova del Maestro, di sessantun opere di pittura, scultura e disegno al Comune di Parigi nell'ottobre 2011, provenienti dalla collezione della Fondazione.

<sup>3</sup> G. Roos, *Wann setzte sich Giorgio de Chirico zur Ruhe?*, in *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, cit., pp. 109-111.

<sup>4</sup> Lettera di M. Hollein, 11 ottobre 2013. “Gentile Professor Picozza, Le scrivo in risposta alla Sua lettera datata 8 ottobre 2013, che riguarda il testo scrit-

tato da parte di uno studioso che cerca di farsi conoscere in Germania soprattutto grazie al nome di Giorgio de Chirico.<sup>5</sup>

Nel suo breve scritto, Gerd Roos ha coltivato due finalità. La prima è tesa a svalutare le opere appartenenti al periodo neometafisico di Giorgio de Chirico, periodo durato circa dieci anni, del quale non riesce a fornire una sia pur sommaria definizione. La seconda, che si collega e rafforza la prima, consiste nell'insinuare che le ultime opere neometafisiche, almeno quelle successive al 1970, potrebbero non essere del Maestro, e che certamente non lo sono quelle successive al 1974. In tal modo Roos afferma, sia pure in modo implicito, che, degli otto dipinti esposti in mostra, almeno due – *La mano di Giove e le nove Muse*, 1975 e *Testa di animale misterioso*, 1975 – sarebbero non autografi. La tesi è presentata senza alcuna prova a sostegno, mentre lo stesso Roos dimostra di non essere in grado di avvalorare le sue affermazioni da un punto di vista artistico.

Partendo da una tale premessa, Roos si risparmia lo sforzo di affrontare un vero studio del periodo tardo dell'artista commentando, invece, tra allusioni e sospetti, gli ultimi dieci anni (di settanta) della pittura del più grande artista italiano del Novecento. In primo luogo, evita accuratamente di prendere in esame i dipinti in mostra – opere straordinarie per la loro portata concettuale e poetica –, compito che normalmente spetta a chi è chiamato a commentare il lavoro di un artista in un evento espositivo, possibilmente in una prospettiva che ne valorizzi e favorisca la comprensione. Roos cerca, invece, di contestualizzare gli ultimi lavori del Maestro esclusivamente dal punto di vista del pregiudizio storico di origine bretoniana, e cioè della morte di de Chirico come artista nel 1918, condanna che ha inquinato la storiografia dell'artista quando era in vita, ma che è stata oramai ampiamente superata dagli studi degli ultimi quarant'anni. Le espressioni e allusioni accusatorie utilizzate da Roos nei confronti di de Chirico vanno al di là di qualsiasi realtà critica, come per esempio il termine “opera postuma” riferito a dipinti eseguiti all'inizio degli anni Settanta.<sup>6</sup> Se Roos anti-

to da Gerd Roos per il catalogo della nostra mostra *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*. Prima di tutto, la curatrice della mostra, Esther Schlicht, ed io stesso vorremo esprimere il nostro profondo dispiacere per [il fatto che] Lei si sente offeso dal contenuto della nostra pubblicazione e vorremmo affermare che questa non è mai stata la nostra intenzione. Come Lei può immaginare, siamo grandi ammiratori dell'opera di de Chirico, anche del tardo lavoro, che abbiamo scoperto solo attraverso la mostra tenuta al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 2009. I quadri tardivi presentati in *Giorgio de Chirico. La Fabrique des rêves* sono stati uno dei punti di partenza per l'idea della nostra mostra 'Ultimi lavori'. Eravamo quindi più che felici di potere presentare questi lavori a Francoforte, anche perché erano indubbiamente una scoperta intrigante per la maggior parte dei nostri visitatori. In preparazione al catalogo della mostra, stavamo cercando un esperto del lavoro di Giorgio de Chirico di lingua tedesca disposto a scrivere anche sul tardo periodo di cui, come Lei ne è certamente consapevole, esistono solo pochi storici che condividono la nostra ammirazione per questa particolare fase dell'opera di de Chirico. Siamo arrivati dunque naturalmente a Gerd Roos, le cui pubblicazioni, per esserLe sincero, non ci sembravano in alcun modo sospette. Certamente devo ammettere che non eravamo al corrente delle attività del Sig. Roos presso l'Archivio dell'Arte Metafisica e delle difficoltà tra la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, che Lei rappresenta, e l'archivio di Milano. D'altra parte, non abbiamo ricevuto alcun cenno riguardo a tutto ciò quando abbiamo contattato la vostra Fondazione richiedendo le illustrazioni per il catalogo e facendo cenno a Gerd Roos come autore della nostra pubblicazione. Infatti, non essendo noi stessi esperti di de Chirico, avremmo difficoltà nel coinvolgerci nella disputa e discutere sui dettagli sollevati nel testo. Per noi, il contributo scritto da Gerd Roos, benché non convenzionale, dà un'introduzione al tardo lavoro di de Chirico e un punto di vista originale sulla questione degli 'ultimi lavori'. Certamente, siamo consapevoli della sua potenzialità critica ma non abbiamo – sfortunatamente – previsto che facesse parte di una controversia più grande come Lei ci ha spiegato. Posso assicurarLe che, dal lato nostro, non c'è stata alcuna intenzione di recare danno a Lei e alla Fondazione de Chirico. Sperando nella Sua comprensione e chiedendoLe di accettare le mie scuse, rimango, con gentili saluti, Max Hollein” [tradotto dall'inglese, *ndr*].

<sup>5</sup> In occasione della richiesta alla Fondazione, che detiene i diritti d'autore, di autorizzare la riproduzione delle opere, il museo di Francoforte aveva indicato che l'articolo in catalogo riguardante le opere di de Chirico in mostra era stato affidato a Gerd Roos. La Fondazione non ha posto alcuna riserva sul nome di Roos, nonostante la sua posizione fortemente critica nei confronti di Giorgio de Chirico, confidando che lo stesso si sarebbe espresso in forma professionale, non essendo immaginabile che sarebbe arrivato a tali estremi, con le offese che si leggono nell'articolo. Dispiace ribadire che spettava ai curatori della mostra non consentire la pubblicazione di un testo totalmente fuori tema che dequalifica una mostra intelligente e assolutamente apprezzabile.

<sup>6</sup> Non è chiaro se si intende le opere neometafisiche datate successivamente al 1970, oppure, come poi precisa, le opere neometafisiche con data posteriore al 1974.

cipa di otto anni la scomparsa del Maestro, licenziando l'anziano pittore in uno dei suoi momenti di creazione più fertile e innovativa – i dipinti neometafisici ne sono il frutto – riesce pure a superare la condanna surrealista, anticipando anche la *prima* “morte” di de Chirico, quella del 1918 decretata da Breton. Roos cita, infatti, un incredibile giudizio di Werner Schmalenbach: “Breton si sbagliava. Non era verso la fine del 1918 ma già all'inizio del 1915 che de Chirico aveva detto tutto quello che aveva da dire.”<sup>7</sup>

Salendo sulle spalle del patriarca anti-dechirichiano André Breton, definisce tutta l'opera di de Chirico, dal 1918 al 1978, come “tardo periodo” alterando con rara insolenza il tema impostato dai curatori. Alla domanda posta nell'irridente titolo dell'articolo, *Quando andò in pensione Giorgio de Chirico?*, l'autore parte dal presupposto che l'opera “tarda” di Giorgio de Chirico comprende tutto quello che segue l'opera giovanile e quindi sessant'anni di lavoro. In una mostra dedicata all'opera di artisti maturi, questo potrebbe essere forse considerato degno di lode: il più lungo periodo tardo della storia dell'arte (!), ma non pensiamo che un tale riconoscimento fosse nell'intenzione dei curatori, che crediamo volessero, invece, fornire l'occasione di approfondire l'opera di grandi artisti negli ultimi anni della loro vita e far avanzare gli studi sotto una luce diversa, anche nell'aspetto umano, che tali testimonianze ci offrono. Considerando, come ha precisato Hollein, che proprio la scoperta dell'opera neometafisica di de Chirico è stata uno dei punti di partenza nella stessa ideazione della mostra.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Roos riporta il bruciante giudizio – che non può essere né smentito, né confermato, visto che Schmalenbach è mancato nel 2010 – come pronunciato dopo la visita alla mostra di *Die Andere Moderne. De Chirico-Savini* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf, 2001). È del tutto inconcetabile che l'esperto di arte, pluri-pubblicato autore di fama internazionale e illustre direttore fondatore dello stesso Kunstsammlung NWD ospitante la mostra, abbia espresso una valutazione così negativa e di livello amatoriale. Wieland Schmid, interpellato al riguardo, ha affermato di non concordare con l'opinione di Schmalenbach, suo predecessore, alla guida della Kestner-Gesellschaft di Hannover, puntualizzando che lo stesso non aveva mai pronunciato tali parole in sua presenza. È veramente difficile immaginare che l'antanenne studioso, al quale Roos attribuisce tale giudizio, dopo aver visto un insieme di capolavori assoluti di Giorgio de Chirico raccolti nel museo da lui stesso fondato e che vanta nella propria collezione ben tre opere del primo periodo di de Chirico (*La grand tour*, 1913; *La statue silencieuse*, 1913; *Les deux seurs*, 1915), possa esprimere cameratescamente a Gerd Roos, di metà dei suoi anni e senza nessun *curriculum* museale o accademico, un parere così riduttivo, per di più con un compiacente “sorrisetto ironico” come Roos non manca di specificare.

All'incredibile e non verificabile circostanza si può collegare un altro inquietante elemento. Nella mostra, di cui Roos stesso è stato curatore insieme a Wieland Schmid, Paolo Baldacci e Maurizio Fagiolo dell'Arco, fu esposta, tra i quadri “pre-1915” tanto celebrati da Schmalenbach, una falsa Piazza d'Italia di recentissima fattura datata “1913”, intitolata *Die Melancholie der Abreise* (cfr. catalogo della mostra, p. 214). Il falso, un vero pugno nell'occhio che rappresenta un portico sulla sinistra e un trenino all'orizzonte che sbuffa una macchia di fumo a forma di membro maschile (cfr. immagine in questa Rivista, p. 356), ha costituito sulla sinistra e un proprio truffa a danno dei visitatori, soprattutto di membri tedeschi, che hanno in grande rispetto e ammirazione il primo periodo metafisico di Giorgio de Chirico. Non era difficile per chi ha visto la mostra, anche senza conoscere bene l'arte di de Chirico, accorgersi della stranezza del dipinto che appariva di recente fattura per il colore stridente, appeso accanto a delle straordinarie opere dell'artista presenti nella mostra. Il quadro, senza provenienza e che ha “ereditato” il titolo “La mélancolie du départ” e la data di nascita “1913” da un'opera non identificata esposta al Salon des Indépendants di Parigi del 1913, si sarebbe valso la qualifica di “capolavoro ritrovato”, anche se non è stato promosso come tale. Ci si domanda se Schmalenbach, che aveva “un occhio infallibile per la qualità artistica” e che aveva curato l'acquisizione di oltre 200 opere artistiche per lo stesso museo che oggi può vantare una collezione stimata a livello internazionale, *non se ne fosse reso conto* e che, di fronte a Gerd Roos, curatore e cicerone fiero dell'insieme del risultato della mostra, non ha saputo proprio cosa dire per togliersi dall'imbarazzo.

Durante l'indagine svolta dagli inquirenti che avevano richiesto il sequestro del falso, Roos ha indicato il suo co-curatore Paolo Baldacci come l'esclusivo autore dell'inserimento, affermando tautologicamente: “L'opera alla scheda 12 (il dipinto in oggetto) è stata esposta alla mostra su de Chirico-Savini in Düsseldorf: *dai colori si stacca dal gruppo delle opere dello stesso filone esposte; tuttavia rientra nel contesto se affiancata ad un'altra opera dello stesso periodo come le altre: stessa tonalità* [corsivo nostro, ndr]. Era un quadro che, prima di quella mostra, fra noi curatori non era conosciuto. Nessuno di noi aveva visto l'originale. Solo Baldacci, anche lui curatore, lo aveva visto in origine prima della mostra perché lo aveva proposto lui per l'esposizione. Ribadisco che intorno a quest'opera c'è e ci sarà fra noi storici dell'arte un dibattito storiografico. Non ricordo chi sia il proprietario del quadro. Forse veniva da Israele: credo che poi sia stato venduto ad un gallerista di New York [che] tramite e-mail mi ha fatto capire che si trovi attualmente in Svizzera”. (Verbale d'informazioni del 7/5/2003 [proc. 02/008864 rgn]. Procura della Repubblica di Verona, pp. 595-596). Wieland Schmid, anche lui curatore, ha recentemente confermato che si tratta di un falso e che fu inserito a sua insaputa nella mostra.

Su tale gravissimo attentato all'iconografia del primo periodo metafisico di de Chirico si rinvia a *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione dell'opera di Giorgio de Chirico*, in *-Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 9/10, 2011, pp. 507-528, e alla seconda edizione della rubrica, *Le costanti della storia. Il caso Baldacci*, in questa Rivista, pp. 351-377.

<sup>8</sup> Lettera di M. Hollein, cit.: “Come Lei può immaginare, siamo grandi ammiratori dell'opera di de Chirico, anche del tardo lavoro, che abbiamo scoperto-

A questa visione miope, Roos intreccia l'insieme di una serie di teorie da lui sviluppate in collaborazione con il suo mentore Paolo Baldacci, se dicente “il più grosso esperto di de Chirico che ci sia al mondo”<sup>9</sup>, che disegnano de Chirico, come artista e uomo, nella peggior luce possibile. Nei loro scritti, de Chirico è privato della paternità delle proprie invenzioni – che sono peraltro tra le più innovative del Ventesimo secolo –, e il merito assegnato a chicchessia gli stesse vicino. Sono vent'anni che assieme a Baldacci divulgla la teoria oggettivamente diffamatoria che de Chirico avrebbe rubato l'idea della pittura metafisica al fratello minore Andrea (in arte Alberto Savinio) e mentito tutta la vita per manipolare la propria biografia e apparire “l'unico inventore” della Metafisica.<sup>10</sup> La critica di Roos in occasione della mostra alla Schirn Kunsthalle Frankfurt è una pura pantomima del loro programma portato avanti da anni nella distruzione della reputazione di de Chirico in un ambito di meschinità critica, inadeguatezza di analisi e fantasia freudiana che pretendono pure di spacciare per lavoro storiografico serio.<sup>11</sup>

Roos affronta il periodo tardo dechirichiano come fosse il *far west*, un territorio pericoloso, sul quale, secondo lui, “gli storici della arte non si sono quasi pronunciati”, con affermazioni assolutamente false, come quella che, riferendosi al catalogo della prima grande mostra dedicata specificatamente al tardo periodo dechirichiano, *La nuova Metafisica* del 1995, dice: “La rinuncia ad uno scritto che illustri le opere esposte ed il loro contesto rende evidente che gli editori [sic!] non consideravano doveroso procedere a un'analisi storico-artistica.”<sup>12</sup> Il catalogo, a cura di Maurizio Calvesi, il più grande studioso di Giorgio de Chirico, si basa su uno straordinario studio che presenta e contestualizza un insieme di novanta opere neometafisiche.<sup>13</sup>

---

to solo attraverso la mostra tenuta al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 2009. I quadri tardivi presentati in *Giorgio de Chirico. La Fabrique des rêves* sono stati uno dei punti di partenza per l'idea della nostra mostra 'Ultimi lavori'. Eravamo quindi più che felici di poter presentare questi lavori a Francoforte, anche perché erano indubbiamente una scoperta intrigante per la maggior parte dei nostri visitatori.”

<sup>9</sup> La citazione è tratta dal verbale del processo in cui Paolo Baldacci ha subito una condanna di venti mesi di reclusione (Verbale di udienza, procedimento penale n. 650/07 R.G., udienza 5.5.2008, pp. 23-24). In Appello è stata pienamente confermata la sua colpevolezza, sfuggendo alla condanna in quanto gli è stata applicata la prescrizione per aver consapevolmente commercializzato quattro dipinti falsi di Giorgio de Chirico (La Corte d'Appello di Milano, sezione quarta penale, n. 3539 del 20.5-19.7.2013).

<sup>10</sup> I due autori hanno smentito la Metafisica di de Chirico in diversi elementi teorici, distribuendone i riconoscimenti a destra e a manca, tra cui: la “poetica” sarebbe idea del fratello Andrea; il “concetto” della Piazza d'Italia arriva da Ardengo Soffici nel 1914 (quattro anni dopo la nascita della Metafisica con *L'éénigme d'un après-midi d'automne* nel 1910); da ultimo, “l'impostazione spaziale” a *plat* presa da Matisse. Riguardo a quest'ultimo, Baldacci smentisce niente di meno che Apollinaire, la cui affermazione che de Chirico non deve niente alla giovane scuola francese “non corrisponde per nulla alla verità dei fatti”. Cfr. P. Baldacci, *Giorgio de Chirico e il "Novecentismo". Alcune riflessioni*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2013, p. 371.

<sup>11</sup> Il danno più grave che Roos e Baldacci hanno fatto alla storiografia dell'arte di Giorgio de Chirico è stato quello di alterare la storia della nascita dell'Arte metafisica avvenuta a Firenze nel 1910 e la data di esecuzione delle prime due opere metafisiche – *L'éénigme d'un après-midi d'automne* e *L'éénigme de l'orade* – entrambe dipinte a Firenze, datate e firmate “Giorgio de Chirico 1910”. I due autori, attraverso una distorsa quanto errata lettura e interpretazione di alcuni documenti epistolari, hanno cambiato il luogo e l'anno dell'evento sostenendo che esso sarebbe invece avvenuto a Milano nel 1909, spiegando che le discrepanze della loro teoria con le testimonianze autobiografiche dell'artista sono dovute al fatto che egli era un bugiardo. Nelle loro numerose pubblicazioni, da vent'anni a questa parte, le due opere fondamentali della storia della Metafisica sono datate 1909” invece che con la loro reale data 1910. La Fondazione, attraverso la pubblicazione di un'accurata analisi dei documenti epistolari in questione (carteggio Giorgio de Chirico-Fritz Gartz, 1909-1911) e l'esposizione delle varie fasi dello sviluppo e della promozione di tale erronea teoria, è riuscita a ristabilire la verità storica, riscontrando il consenso della comunità scientifica. A questo proposito, cfr. P. Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in *«Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico»*, n. 9/10, 2011, pp. 28-60. Per un'analisi dedicata alla nascita della Metafisica da un punto di vista teorico/artistico, cfr. R. Dottori, *Dalla poesia di Zarathustra all'Estetica metafisica*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico»*, n. 7/8, 2008, pp. 93-116.

<sup>12</sup> Va notato che l'utilizzo del termine “gli editori” invece “dei curatori” è voluto e ha una valenza fortemente dispregiativa del lavoro svolto dal curatore della mostra Maurizio Calvesi con il quale Roos e Baldacci sono in forte polemica, per avere il prof. Calvesi rivolto motivate critiche alla monografia del 1997 di Baldacci apprezzandone solo l'aspetto estetico e, giustamente, non i contenuti del libro. Roos, descrivendo il catalogo di San Marino come “splendidamente illustrato”, riprende la medesima espressione usata allora da Calvesi. Quello che qui sembra essere un complimento è, in realtà, una meschina e personalissima frecciata. Se Calvesi può essere definito “editore”, non sapremo come definire il lavoro svolto da Roos oggi.

<sup>13</sup> De Chirico, *La nuova Metafisica*, catalogo a cura di M. Calvesi, 27 aprile-27 settembre 1995, sede RTV, già Palazzo dei Congressi, Repubblica di San Marino, Edizioni De Luca, Roma 1995.

Se la riluttanza di Roos a riflettere sulla qualità artistica delle opere in mostra a Francoforte si sente in apertura del saggio, la conferma della sua incapacità di farlo si ritrova in chiusura: “Su uno sfondo quale lo abbiamo delineato, considerando il tema dell’attuale mostra dobbiamo tirare una conclusione che non dà adito a illusioni: è ovvio che anche per Giorgio de Chirico sono esistiti gli ultimi quadri. Purtroppo però non sapremo mai quali siano stati.” Ammettendo, in poche parole, la propria inadeguatezza – e su questo siamo pienamente d’accordo con lui – a distinguere tra un’opera autentica di de Chirico e un’opera falsa, scimmottata da uno dei numerosi falsari storici o da quelli purtroppo ancora attivi oggi.<sup>14</sup>

La leggenda roosiana, puramente autosuggestionata, consisterebbe nell’affermazione che i dipinti neometafisici del tardo periodo sono stati realizzati, invece che dall’artista, da una “bottega” funzionante all’interno del suo studio “sotto la regia della moglie e, più tardi, vedova del Maestro”. Per usare un linguaggio più esplicito, si tratterebbe di falsi, opere né ideate né eseguite da Giorgio de Chirico. Il contesto che Roos millanta all’interno della casa di de Chirico alla metà degli anni Settanta è un ambiente di porte chiuse, segreti e manipolazioni, in cui de Chirico è dipinto come un uomo anziano rimbambito e gestito da chi gli stava intorno. Chi ha personalmente conosciuto il Maestro negli ultimi anni della sua vita<sup>15</sup>, può confermare l’esatto opposto – come recentemente attestato anche da Wieland Schmied – e cioè, che da signore anziana de Chirico era lucidissimo, e fornito di un piacevole senso dell’umorismo e dell’ironia, oltre che di una grande e libera capacità creativa e voglia di lavorare, dipingendo negli ultimi anni più che durante la giovinezza – e anche chi scrive, che ha conosciuto bene il Maestro negli ultimi anni, lo può confermare per esperienza diretta.

Questa libertà di espressione si apprezza, infatti, proprio nei quadri neometafisici eseguiti all’epoca, come le otto opere in mostra a Francoforte tra cui *Il ritorno di Ulisse*, 1973, *La mano di Giove e le nove Muse*, 1975, *Bagni misteriosi con anatra*, 1973, e *Testa di animale misterioso*, 1975, opere che già dai titoli evocano eventi, storie e ambientazioni enigmatiche e fantastiche. Dimostrazione eccezionale della capacità innovativa del Maestro all’età di ottantacinque anni si trova ancora nella

<sup>14</sup> Per via della sua vicinanza professionale con Paolo Baldacci, Roos fu sentito dagli inquirenti italiani in merito ai dipinti poi confiscati nel processo di Milano e in tale occasione affermò: “Le opere indicate alle schede nn. 1-2-3-4-5 le ho viste alle mostre dove erano esposte (Arona-Arezzo-Torino): non sono opere che io – come curatore – esporrei in una mostra su de Chirico.” (Verbale d’informazioni, *cit.*, pp. 595-596). Vale a dire che ha dichiarato i quadri autentici, ma non di buona qualità e pertanto da non meritare l’inclusione in un’esposizione. Anche in questa occasione, come per il quadro falso esposto a Düsseldorf, Roos ha erroneamente ritenuto autentici i dipinti incriminati, per incapacità conoscitiva, oppure per coprire l’operato di Baldacci. Quest’ultima ipotesi sembra emergere dalla relazione della Guardia di Finanza (p. 685 del fascicolo n. 5061/04 - Procura della Repubblica di Milano), che così scrive: “ROOS Gerd, il quale non risparmia di esternare dubbi circa la genuinità di alcune fra le opere sequestrate (in particolare ‘Archeologi [in riva al mare]’ e ‘La natura morta’ sequestrate nei confronti di Zocca, ‘Natura morta [...] contro il cielo’, sequestrata presso la Fondazione de Chirico in Roma [...] ammetteva che il dipinto in trattazione [Die Melancholie der Abreise] era un quadro che...” (cfr. nota 7 dove la citazione è riportata integralmente).

<sup>15</sup> Angela Carpenteri, che è stata la segretaria in casa de Chirico dal 1958 fino al novembre 1977, allorché si trasferì con il marito a Bruxelles, ricorda che ha visto personalmente de Chirico dipingere i quadri neometafisici pubblicati nel catalogo di San Marino, avendo quotidiano accesso allo studio del Maestro. Ha inoltre confermato che il Maestro ha dipinto con continuità fino a maggio del 1977, data in cui Giorgio de Chirico ebbe un grave scompenso cardiaco e fu ricoverato alla clinica romana Mater Dei. Dimesso dalla clinica dopo un intervento al cuore ridusse sensibilmente la sua attività di pittore, pur rimanendo perfettamente lucido e con la sua abituale malinconica ironia fino alla data della morte, avvenuta il 20 novembre 1978. Durante il periodo di degenza, Giorgio de Chirico fece anche un piccolo ritratto a matita della sua infermiera, firmato e datato 19.6.1977, dalla cui esecuzione si comprende che fosse disteso nel letto. Tale disegno è archiviato tra le opere autentiche del Maestro. Per non citare poi l’ultima straordinaria intervista del 1977 che l’ottantanovenne Giorgio de Chirico, ancora in perfetta salute, come si vede nel filmato, rilasciò a Franco Simongini nel proprio studio circondato da quadri finiti e in lavorazione. Nelle sintetiche risposte si può ammirare l’artista, lucidissimo, che con fine ironia parla di se stesso e commenta alcuni suoi dipinti recenti. Tale intervista, con alcune immagini, viene pubblicata in appendice al presente articolo, proprio per dare una risposta visiva all’affermazione di Roos che si è spinto fino ad ipotizzare che il Maestro, “forse considerava conclusa con l’anno 1974 l’opera di cui egli rispondeva in quanto artista”. Giorgio de Chirico lapidariamente afferma: “sono un uomo normale che ha fatto il pittore e continua a fare il pittore.”

progettazione e realizzazione nel 1973 della monumentale scultura policroma *Fontana dei bagni misteriosi* in occasione della manifestazione *Contatto Arte/Città* alla XV Triennale nel Parco Sempione di Milano, straordinaria opera “pop” in piena sincronia con il sentire artistico del momento. Il tema dell’“acqua-parquet” nella quale si immergono i bagnanti ha origine nei ricordi d’infanzia in Grecia, che de Chirico evoca in un’ambientazione immaginaria pervasa di un’atmosfera di dolce sospensione temporale. È un tema che riserva tuttora il suo mistero e sul quale gli studiosi stanno focalizzando sempre più attenzione. È probabile anche che Roos ignori completamente la creazione di de Chirico due anni dopo, all’età di ottantasette anni, delle scene e costumi per *Lauda per la Natività del Signore*, opera in un atto di Ottorino Respighi rappresentata al Teatro Olimpico di Roma il 29 ottobre 1975. La scena, di un’intensa profondità spirituale, è ambientata in un deserto notturno illuminato da una stella cometa; due angeli dall’espressione sorpresa, alati e senza corpo, sorvolano la scena aperta e tranquilla, contrapposta sulla sinistra dall’entrata oscura di una caverna. I costumi colorati e pieni di simboli dei personaggi sono altrettanto densi di significati.

Pretendere che Gerd Roos commenti i capolavori presentati nella mostra a Francoforte – da quello che si può constatare dal lavoro prodotto – è simile a chiedere a qualcuno di recensire un libro scritto in una lingua che non scrive, non legge e non parla. Infatti, Roos circumnaviga i moti espressivi del Maestro per rovistare invece tra le relazioni di de Chirico dell’epoca: la moglie, i mercanti, i critici e gli amici, evocando persino “un ‘fallo’ privato”, ossia “l’amore platonico dell’ormai anziano Maestro per una giovane donna”, moglie di un noto uomo politico romano, per provare che era privo di idee e di iniziative proprie e che il suo lavoro e la sua stessa vita erano orchestrate da altri. Insomma, veri e propri pettegolezzi degni di accoglienza in un settimanale scandalistico. Lo scritto, infatti, è basato su dei “sentito dire”, con domande poste e lasciate in sospeso alludendo a risposte compromettenti, in quello che costituisce, apparentemente, per Roos, una ricerca storico-artistica.

Visto che Roos è privo di informazioni di prima mano, la Fondazione risponde volentieri alla domanda che si pone: “per quale ragione de Chirico – o forse Isabella? – a metà degli anni Sessanta si separasse da Antonio ed Ettore Russo”. La decisione saggiamente ispirata da Isabella fu, all’epoca, quella di svincolare il marito dal contratto, seppure economicamente vantaggioso, che lo legava alla Galleria Russo di Roma. Il contratto prevedeva la produzione mensile di dipinti di soggetti divenuti classici della sua pittura – le Piazza d’Italia, i Trovatori, i Cavalli ecc. – vale a dire quei soggetti che il mercato dell’epoca richiedeva con insistenza. Per sgravarsi dall’obbligo, l’artista fu costretto dal Tribunale di Roma a risarcire una somma considerevole alla Galleria Russo per inadempimento contrattuale.<sup>16</sup> Una volta riacquisita una condizione di tranquillità lavorativa, l’ottantenne de Chirico ha potuto dipingere quello che voleva ed ecco l’origine della nuova ricerca “neometafisica” – vale a dire quello straordinario periodo della propria pittura, che in realtà, per il brusco cambiamento dalla pit-

<sup>16</sup> Roos cita anche la collaborazione tra l’artista e il gallerista Bruno Grossetti nel 1967 per la produzione di venticinque repliche di soggetti degli anni Dieci. Il progetto, che descrive come “interessante”, prevedeva un formato fisso di cm 80 x 60, nel quale de Chirico, secondo Roos, avrebbe ricapitolato e interpretato soggetti “genuinamente metafisici”. Da una tale costrizione creativa non poteva, invece, risultare che un insieme di dipinti muti, senza grazia e privi di significativo interesse artistico. E quello che Roos forse non sa, è che tale produzione ripetitiva su ordinazione fu fortemente criticata all’epoca da molti, e *in primis* dal gallerista e amico di de Chirico, Ettore Gian Ferrari, tanto che il Maestro non portò a termine la produzione e anche in questo caso fu costretto a risarcire il gallerista.



Giorgio de Chirico nello studio della casa di Piazza di Spagna, 1974 ca.  
Foto Aurelio Amendola

tura precedente, essenzialmente commerciale, non venne, invece, a incontrare il favore del pubblico e del mercato. Le nuove opere sono rimaste, pertanto, in gran parte invendute e furono conservate nella collezione dell'artista e oggi costituiscono una parte significativa della Collezione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Alcune pitture neomystiche fanno parte della donazione della vedova alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma (1987) e del legato testamentario al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2011), oltre che del legato di cinque dipinti sul tema degli Bagni misteriosi che si possono ammirare nel Kunstmuseum di Berna dal 2002.

Emerge in modo chiaro la difficoltà di Roos di affrontare un discorso artistico sulle opere della Neometafisica e una contestualizzazione storica valida sul periodo e sembra che abbia qualche problema anche a comprenderne il processo creativo. Roos indica la moglie del Maestro come "mente" dietro alle immagini neomystiche e comandataria della "scelta dei temi e dei motivi". Tale privilegio era riservato al Maestro, che nel 1945 assegnò metà dei propri saggi teorici alla "scrittrice" Isabella Far nella collezione di testi pubblicati in *Commedia dell'arte moderna*. All'epoca, pochi ci sono cascati in questo giocoso mascheramento di de Chirico e temo che oggi, il dramma inscenato da Roos sia ancor meno credibile.

La critica più devastante che Roos fa è il suo disegnare de Chirico come incapace di creare. Breton ha rifiutato la pittura nuova degli anni Venti, ma non ha mai detto che non è stato de Chirico a concepirla. È implicito, laddove Roos cerca in altri le idee e la lavorazione dei dipinti neomystici, che egli considera de Chirico incapace di creare, o peggio ancora, che non avrebbe dovuto innovare! Per Roos, infatti, de Chirico avrebbe fatto bene a continuare a eseguire copie dei dipinti giovanili (Galleria Russo, Galleria Grossetti).

Nell'introduzione al catalogo della grande mostra antologica *La Fabrique des rêves*, Fabrice Hergott scrive: "Il dissidio tra Breton e Chirico ha giocato un ruolo fondamentale nella percezione del seguito dell'opera di quest'ultimo. Al punto che alcune mostre e alcuni amatori si sono rifiutati di considerare l'opera successiva. De Chirico ne ha sofferto [...]." Chiamato a scrivere un testo per una mostra che sceglie di prendere in considerazione proprio l'ultimo periodo, ci si domanda perché Roos ha dato la sua disponibilità.

Seppure all'inizio della loro relazione, come attesta una lettera di metà anni Trenta, Isabella ha suggerito dei soggetti che secondo lei corrispondevano al gusto del pubblico come dei nudi femmi-

nili o delle bagnanti (e anche la tecnica con la quale realizzarli), erano temi tuttavia che l'artista interpretava e sviluppava secondo il suo sentire.<sup>17</sup> Le straordinarie bagnanti e i nudi degli anni Trenta, nel dipingere i quali de Chirico approfondisce lo studio del colore di Renoir, giungendo a più avanzate scoperte, ne sono la testimonianza. Impossibile, invece, solo immaginare che Isabella (o anche il gallerista Jolas, che Roos immagina avesse suggerito il tema dei Bagni misteriosi)<sup>18</sup> avesse potuto suggerire il nuovo percorso artistico del Maestro; sarebbe veramente il doppio di sé come nella *Commedia dell'arte moderna*.

L'iconografia della Neometafisica si basa su temi – alcuni del tutto nuovi – e motivi della pittura e del lavoro grafico degli anni Dieci, Venti e Trenta. Non è la *scelta* di temi e motivi, ma il *modo* in cui questi soggetti, le figure e gli oggetti, sono stati accostati gli uni agli altri e, dotati di un'espressione propria, ambientati nello spazio in un'atmosfera alleggerita dal carico di mistero della pittura giovanile, elementi espressivi che concorrono a dare alla Neometafisica la sua poesia visiva tutta particolare. Il “naturalismo” al quale il manichino è soggetto in questo momento, da figura astratta composta di elementi geometrici, a personaggio con corpo dotato di braccia, gambe e schiena incarnati, che mantiene tuttavia la testa ovoidale liscia, è, secondo Roos, idea di Isabella? Come lo sarebbe anche allora la grande mano di Giove che sorge dal cielo azzurro al di sopra delle teste delle nove Muse dalle vesti multicolori tutte in fila?<sup>19</sup>



Giorgio de Chirico nel salotto della casa di Piazza di Spagna, 1974 ca.  
Foto Aurelio Amendola

<sup>17</sup> I. Pakszwer, lettera inviata da Firenze a fine agosto 1936 a G. de Chirico che era a New York per la mostra alla Julien Levy Gallery: “La cosa più importante è che continui a lavorare e che crei dei nuovi e bei quadri sul genere delle tempere. Prevalentemente sul genere delle tempere. Non perdere tempo ad inventare. Credimi sviluppa il tema delle donne perché sono convinta che piacerà moltissimo. Disegna dei guerrieri e dei cavalli o anche dei gruppi di cavalli e ascoltami per una volta. Staremo meglio quando avremo più denaro e allora potrai fare di nuovo delle teste ecc. per il momento è meglio che tu faccia altri quadri come le tempere...” Ile sottolineature sono di Isabella, *n.d.r.*

<sup>18</sup> Roos: “L'amico e confidente di Isabella a quanto pare svolse un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'iconografia fantastica, talvolta quasi surreale, della neo-metaphysical: effettivamente de Chirico si è sempre dimostrato molto ricettivo nei confronti dei desideri dei suoi mercanti. E chissà se l'abbondanza di nuove opere dedicate all'antico tema dei Bagni misteriosi (ill. a pag. 112), con il loro evidente sfondo omosessuale, non sia dovuta a una predilezione molto personale di Iolas?” Qui Roos, che ancora una volta sembra preferire il pettigolezzo, finisce per trovarsi in disaccordo con Baldacci, che predilige il tema dei Gladiatori in riferimento a una presunta omosessualità latente nello stesso de Chirico. Sarebbe opportuno che i due chiarissero tra loro la discordanza essendo gli unici a dare queste interpretazioni. Per quanto, nei Bagni misteriosi e nel tema dei Gladiatori, nulla si rinvie in tal senso, e men che meno trapela dalla vita sentimentale e intima dell'artista, notoriamente sensibile al fascino femminile, anche in tarda età.

<sup>19</sup> L'incapacità di Roos di comprendere la Neometafisica data dal 1995, allorché a San Marino, il giorno 27 maggio, in occasione della inaugurazione della mostra *La nuova Metaphysical*, cit., curata da Maurizio Calvesi, si lasciò andare a commenti irriverenti su alcuni dipinti in mostra: “considerandoli in alcuni casi di scarsa qualità e persino di dubbia autografia! (ad esempio “la mano di Giove e le nove Muse”)”. Gerd Roos, in quell'occasione visitò la mostra unitamente alla dott.ssa Susanna Misiano, storica dell'arte del Comune di Roma che aveva collaborato alla redazione del catalogo. Susanna Misiano, stupita da simile comportamento, ritenne suo dovere relazionare per iscritto alla Fondazione di tale spiacevole episodio (la relazione è conservata nell'Archivio). Purtroppo chi scrive non dette particolare peso all'accaduto, attribuendolo all'esuberanza e inesperienza dell'allora trentaquattr'anni.

Nel 1976, rilevando l'eccezionalità dell'apertura contemporanea di tre mostre dedicate a de Chirico, a Londra, Bruxelles e Roma, Giuliano Briganti commenta la profonda differenza di qualità tra le copie eseguite da opere giovanili e la pittura neometafisica recente del Maestro:

[de Chirico] ha rivisitato il mondo delle sue immagini giovanili come chi ritorna, da lontano e dopo lungo tempo, su luoghi amati e pieni di ricordi, ha saputo ritrovare momenti di vera poesia e nuove immagini e una nuova pittura. Senza mai copiare, ma ricordando, rivedendo cioè il mondo dei 'trovatori', dei 'gladiatori', degli 'archeologi', nella dimensione affettiva e trasfigurante della memoria.<sup>20</sup>

Lasciamo qualche parola anche a Maurizio Calvesi, per dare un'idea del significato dell'opera neometafisica del Maestro, frutto del suo rapporto tra arte, destino e immortalità:

Nella mente del vecchio de Chirico, si affollano i ricordi delle proprie immagini metafisiche e, come spesso avviene nel ricordo, le cose ricordate sono valutate con un diverso giudizio, viste secondo un'ottica che intanto si è trasformata. [...] I suoi personaggi, i suoi manichini, i suoi oggetti, le sue architetture sono in realtà divenuti giocattoli e il senso del gioco – che pure era già segretamente latente in qualche angolo della prima Metafisica – trionfa ora come una chiave creativa del tutto nuovo, vitalizzata da un'assoluta coscienza di libertà e di dominio sul proprio mondo poetico e persino psichico; da cui non è più sopraffatto, ma di cui diviene il disincantato regista; o se si vuole il burattinaio di una recita ricca di sorprese; il prestidigitatore di segreti ben conosciuti.<sup>21</sup>

A voler seguire le diffamatorie e strampalate tesi di Roos, sarebbero stati degli "aiutanti" e non il Maestro a eseguire i quadri neometafisici, di cui molti di grande formato, perché de Chirico, constatando che non incontravano il favore del mercato, avrebbe ben presto ripreso a lavorare su formati più piccoli da vendere. Proviamo quindi a seguire il ragionamento di Roos: una bottega impostata sulla produzione di quadri non-commerciali di soggetti innovativi (neometafisici) che non si vendevano, i cui esecutori si rivolgono a Isabella per le "idee" da dipingere, mentre l'oltre ottantenne Maestro, dopo la rottura con la Galleria Russo, si dedicava nuovamente a eseguire piccoli dipinti dai soggetti ripetitivi da vendere. Elementare Watson!

Il *business plan*, a firma della maledicente mano di Gerd Roos, non si limita qui: "intendiamo la produzione di quadri che furono realizzati fino alla *fine degli anni Ottanta* [corsivo nostro, *ndr*] nell'*atelier* di de Chirico sotto la regia della moglie e, più tardi, vedova del Maestro."<sup>22</sup> Isabella, secondo Roos, per ben dodici anni dopo la scomparsa del Maestro avvenuta nel 1978, avrebbe fatto eseguire opere false<sup>23</sup>, fermandosi di fronte al fatto ineluttabile della propria morte all'età di ottantasette anni

trenne studioso che da poco si accostava alle opere di de Chirico e che vedeva per la prima volta le opere esposte in mostra. Non si va lontano nel ritenere, invece, che tale comportamento esprimesse il giudizio riflesso di chi, già all'epoca, in contrasto con il prof. Calvesi, non aveva approvato la decisione della Fondazione di affidargli l'incarico di curatore della mostra.

<sup>20</sup> G. Briganti, *Quando copia le Muse il maestro è felice*, *la Repubblica*, 28 aprile 1976.

<sup>21</sup> M. Calvesi, *La nuova Metafisica*, cit., p. 16.

<sup>22</sup> Si sottolinea la studiata ambiguità nel voler confondere il periodo antecedente la morte del Maestro con quello successivo.

<sup>23</sup> In riferimento al problema dei falsi, Wieland Schmied afferma: "I falsi sono un capitolo molto particolare. Il Maestro, attivamente appoggiato da Isabella Far-de Chirico, ha lottato per tutta la vita contro di loro. Fino allo sfinito. E in questa battaglia si è logorato. La lotta contro i falsi è diven-

il 19 novembre 1990.<sup>24</sup> Questa affermazione, la più grave e al contempo grottesca, è smentita, fermamente, da coloro che frequentavano abitualmente casa de Chirico e lo studio del Maestro come Angela Carpentieri.

In confronto a una tale accusa, l'insinuazione di Roos sulla dubbia autenticità dei quadri neometafisici successivi al 1970 sembra quasi umoristica. Questa interpretazione si basa, come lui riporta, sul positivo giudizio che avrebbe pronunciato Wieland Schmied intorno al 1974-1975: "Lo spirito del Maestro opera ancora", riferita, come lo stesso specifica, alla piena vitalità e attiva presenza di de Chirico sul lavoro e nella propria vita all'epoca. Constatazione che Schmied evoca in questi termini: "In ogni caso, almeno per me, lo spirito di de Chirico aleggiava in ogni metro quadrato del suo appartamento, trasudava da tutti i muri."

Roos rovescia la frase in senso negativo, interpretandola come prova di incapacità creativa ed esecutiva di de Chirico all'interno del suo studio, è cioè che lo "spirito" riusciva a "operare" tramite le idee e la mano di qualcun altro. Per sottolinearne l'importanza, afferma che con questa frase Schmied coniò un "motto indimenticabile". Constatiamo con questo, quanto tale frase deve avergli provocato un senso di esaltazione nella forma di giustificazione della propria teoria la cui valenza estende fino al 1990. In ogni modo, con tale interpretazione Roos dimostra soprattutto una sua non familiarità con le modalità lavorative degli artisti, in quanto attribuisce la patente di non-autenticità alle opere eventualmente eseguite con l'aiuto di assistenti di studio. Per il modo miope di vedere di Roos, queste opere sarebbero dubbie o false.<sup>25</sup>

Schmied, invece, conferma di aver detto la frase e, oltre a contestualizzarla correttamente, rileva che il significato era ben più ampio e del tutto positivo rispetto a quello insinuato da Roos. Schmied, infatti, ritiene che il Maestro, a causa della veneranda età, potrebbe aver avuto degli aiutanti negli ultimi anni. Precisa tuttavia che l'impiego di collaboratori non può essere un argomento portato a

---

tata la sua vera 'ossessione'". Solo immaginare che la vedova settantacinquenne del Maestro, approfittando della scomparsa dell'artista, commissionasse quadri falsi è qualcosa di incredibile e supera anche la più fervida fantasia. Con tale grave affermazione Roos dimostra serie defezioni, sia sul piano della conoscenza storica dell'arte di de Chirico, ambito nel quale ha investito la sua carriera di studioso, sia nel proprio comportamento civile e professionale. Dopo la morte del marito, la vedova si recò prima in Francia, poi in Egitto, ad Atene e soggiornò per lungo tempo a Lugano, dove intendeva costituire una Fondazione, ricevendo dalla Autorità locali massima accoglienza: fatto che spiega il legato al Kunstmuseum di Berna. Quello che Roos ignora è che già ben prima della morte del Maestro la moglie aveva, a mano a mano, esportato prima in Francia e poi in Svizzera la maggior parte delle opere del marito, avendo intenzione di lasciare l'Italia sia per il clima politico di allora sia perché questo Paese si era mostrato totalmente indifferente nei confronti del Maestro. Le esportazioni delle opere sono documentate dai relativi bollettini. Le opere rimaste in casa, stante proprio l'assenza della vedova da Roma e in seguito ad alcuni articoli di giornale (vedasi ad esempio l'articolo di L. Vincenti, *Ci hanno truffato de Chirico*, nel settimanale *Oggi*, 11.4.1980, p. 13) furono notificate e fu eseguito dal Nucleo dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico un preciso inventario con tanto di fotografie. Esiste infine piena corrispondenza tra le opere esportate e quelle che poi furono reimportate. A suggerlo di tutto, al momento della morte della signora de Chirico, avvenuta il 19 novembre 1990, furono immediatamente apposti i sigilli dal Pretore di Roma e tutte le opere relitte furono inventariate da un Notaio alla presenza di un funzionario nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna che ne fece anche la stima. Il lascito del Maestro è quindi integralmente documentato, comprese le opere neometafisiche che tanto infastidiscono e suscitano dubbi in Roos, forse perché non le comprende, e che per fortuna, come lui scrive, possiede solo la Fondazione, oltre che le altre istituzioni già citate. Quello che ha scritto Roos sarebbe certamente sanzionabile. A noi è sufficiente riparare il danno all'immagine di Giorgio de Chirico inflitto da Roos, e restituire ai lettori la verità storiografica sull'opera del Maestro, offrendo anche qualche chiave di lettura per conoscere la Neometafisica, giacché ciò non è stato possibile in occasione della mostra alla Schirn Kunsthalle Frankfurt. Il giudizio che gli storici dell'arte, leggendo Roos, vorranno riservare a uno storico che vuole accreditarsi in questo modo e con questo metodo come uno dei pochi studiosi di de Chirico in Germania è un'altra cosa ancora.

<sup>24</sup> Isabella Pakzwer è nata a Varsavia il 14 giugno del 1903.

<sup>25</sup> Insinuando dubbi sui quadri neometafisici posteriori al 1970, Roos estende il giudizio negativo su tutta la Neometafisica successiva, giudizio che, come vedremo, diventa perentorio dal 1974, inventandosi anche la storia di una "produzione post-mortem" durata dodici anni. È evidente che, con una tecnica che può essere descritta come lo smontaggio, Roos cerca di svalutare totalmente la Neometafisica come periodo a sé stante.

scapito di de Chirico, le cui opere erano creazioni frutto del suo spirito e riconosciute pienamente dallo stesso e, se si è avvalso di qualche assistenza nell'esecuzione, si chiede, che cosa dimostra, che importanza ha?<sup>26</sup> Schmied fa riferimento alla elevata qualità dei quadri usciti negli ultimi anni dallo studio del Maestro: "Infatti sono geniali", dice. "A suo tempo ne ho visti alcuni e ne sono rimasto assai entusiasta."

Per quello che riguarda la pratica storica e odierna svolta da collaboratori<sup>27</sup>, de Chirico si è espresso in modo oltremodo chiaro in discorsi che arricchiscono questa particolare attività umana che è l'Arte, portando la riflessione a livelli che sembrerebbe che Roos non abbia nemmeno contemplato. Riferendosi all'epoca rinascimentale nel testo *Mestiere e tradizione* del 1920, de Chirico scrive:

In quei tempi il maestro formava il discepolo, ma anche i discepoli collaboravano non poco al progresso del maestro; non alludo con ciò all'aiuto materiale che gli allievi porgevano in molti casi al maestro, ma all'aiuto morale. Oggi, benché vi siano tanti gruppi e tante sette, gli artisti sono tutti terribilmente isolati; nessuno può aiutare il suo vicino e nessuno può chiedere aiuto, poiché nessuno è sicuro di quello che fa e di quello che vuole e tutti versano in grande miseria.

Aggiunge qualcosa di particolarmente utile per comprendere il vero significato della Neometafisica:

L'opera geniale, nata dallo sforzo progressivo, umana, reale, si trova nello stesso tempo sopra i limiti invisibili delle cose eterne. Pertanto, giustamente osserva Schopenhauer essere l'artista di solo talento uno che raggiunge un bersaglio apparente a tutti ma che pochi possono raggiungere, mentre l'artista geniale uno che raggiunge un bersaglio che nessuno vede.

La Neometafisica è una meta che *nessuno* oltre de Chirico poteva vedere.

Roos prosegue imperterrita, cercando un ulteriore sostegno per la sua teoria sulla falsificazione che è riuscito ad allargare per comprendere *vent'anni* (dai quadri neometafisici che datano dal 1970 per finire al 1990). La chiave di volta è l'anno 1974. Annette grande importanza al fatto che il *Catalogo generale* di Claudio Bruni Sakralschik documenta i dipinti fino all'anno 1974.<sup>28</sup> Pertanto, novello Breton, si ritiene autorizzato a stabilire una data definitiva riguardante la seconda morte artistica del

<sup>26</sup> De Chirico stesso fa una riflessione sul tardo periodo del lavoro degli artisti, in questo caso di Gustave Courbet: "Pare che anche Courbet si sia servito di allievi per aiutarlo, specie negli ultimi anni della sua vita, quando, travagliato da una malattia di fegato ed oppresso dai dispiaceri che gli causavano i fatti politici della Comune e l'invidia di alcuni colleghi come il Meissonier, egli non poteva più lavorare con la sicurezza e l'ardore di prima. Fu infatti la collaborazione di tre pittori: Marcello Ordinaire, Cherubino Pata ed un certo Cornu, che permise al maestro di Ornans di intensificare, poco tempo ancora prima di morire, la sua produzione artistica." G. de Chirico, *Mestiere e tradizione*, 1920, articolo apparso in "Il Primo Artistico Italiano", a. I, n. 2, marzo 1920, con il titolo *Le scuole di pittura presso gli antichi*. Ora in *Giorgio de Chirico, Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 383-389.

<sup>27</sup> Discorso messo in chiave contemporanea dallo stesso Schmied che cita artisti come Jeff Koons e Damien Hirst, dicendo che entrambi hanno centinaia di aiutanti.

<sup>28</sup> Se è vero che i pochi dipinti neometafisici eseguiti nel 1975 e 1976 non sono stati pubblicati nel *Catalogo generale*, è anche vero che questi erano fuori da una logica di commercio e di un mercato che comunque non li comprava e, quindi, anche fuori della logica commerciale di Bruni al quale interessava ovviamente vendere il catalogo ai collezionisti che lo compravano da lui in quanto riproducevano le opere di loro proprietà.

Maestro. La prima risale al 1918 (o forse 1915? grazie alla nuova ripartizione Roos-Schmalenbach); la seconda segna, invece, la data di chiusura definitiva “all’opera tarda decadente” nel 1974. A questo punto però, Roos ha un’ispirazione di *bon ton*, quello di chiamare in causa – per la prima e unica volta in tutto il suo testo – l’artista come mente pensante. Purtroppo l’occasione gli sfugge e ricade pesantemente nell’assurdità, domandandosi se “anche de Chirico stesso – che pure occasionalmente continuava a disegnare e dipingere” – considerasse conclusa la propria opera con l’anno 1974.<sup>29</sup>

Questa affermazione è per Roos necessariamente preliminare a quello che scriverà subito dopo e che costituisce la reale finalità dell’articolo: “Per il resto dobbiamo evidentemente al suo rigorismo [di Bruni, *ndr*] un vero miracolo: all’infuori della Fondazione<sup>30</sup>, pare che oggi non esistano praticamente opere la cui datazione sia posteriore al 1974”, e che vorrebbe sottintendere che le opere dell’ultimo periodo neometafisico possedute dalla Fondazione, certamente quelle successive al 1974, non sono autografe, come conseguentemente non lo sarebbero due delle otto opere esposte a Francoforte (*La mano di Giove e le nove Muse*, 1975 e *Testa di animale misterioso*, 1975).

Si chiarisce in questo modo il vero obiettivo che Roos si era prefissato di raggiungere fin dall’inizio del suo libello: la Fondazione, la cui finalità è quella di “tutelare la personalità artistica ed intellettuale” di Giorgio de Chirico, conserverebbe, essa stessa, nel suo patrimonio, opere false del Grande Metafisico. Uno splendido risultato che Roos ritiene di aver conseguito, attivando quella che potremmo definire come la macchina del fango. In primo luogo, negando l’opera neometafisica come periodo storico a sé stante (l’“opera tarda comprende tutto quel che è successivo all’opera giovanile”). In secondo luogo, ipotizzando che le opere neometafisiche siano state per la maggior parte eseguite da altri. Tale ipotesi serve per dare maggior risalto alla prima affermazione. Se Roos pensa in tal modo di essere riuscito a squalificare il Maestro de Chirico e la Fondazione che ne tutela il nome, possiamo constatare che è riuscito solo a squalificare se stesso.

Deve essere, infine, costato parecchio a Roos e certamente a Baldacci l’inaspettata quanto tardiva rivalutazione dell’operato di Claudio Bruni e del suo *Catalogo generale* contro il quale hanno scritto tutto il male possibile. È evidente che sono stati costretti a riconoscere anche loro che, nonostante alcuni errori che ogni grande catalogo comporta, esso costituisce un punto fermo per la conoscenza di de Chirico.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Certamente non ha visto *De Chirico ’77*, l’ultima straordinaria intervista dell’artista rilasciata a Franco Simongini per la Rai nel 1977 (cfr. nota 15).

<sup>30</sup> I grandi dipinti neometafisici creati dal Maestro nel 1975-1976 in possesso della Fondazione sono: *Il poeta e il pittore*, 1975; *Visone metafisica di New York*, 1975; *Gli Archeologi*, 1975; *Il figliuol prodigo*, 1975 (sulla copertina di questa Rivista); *Gladiatore nell’arena*, 1975 (cfr. p. 219 di questa Rivista); *Armonia della Solitudine*, 1976 e *Il contemplatore*, 1976. Essi costituiscono una preziosissima testimonianza degli ultimi anni della vita di Giorgio de Chirico.

<sup>31</sup> Il *Catalogo generale* a cura di Claudio Bruni Sakralschik è composto da otto volumi nei quali sono riprodotti 2638 opere raccolte in tre tomi divisi per epoca: 1909-1930; 1931-1950; 1951-1974. Il sesto volume risale al 1976 e fu l’ultimo pubblicato vivo il Maestro che diede il suo assenso alla stampa. Le opere destinate alla pubblicazione venivano esaminate da Giorgio de Chirico in base alle rispettive fotografie. Il Maestro provvedeva poi a scrivere sul retro della fotografia il proprio giudizio con la dizione “autentico” o “falso” seguito dalla propria firma e da quella di Bruni. Qualche volta chiedeva di esaminare l’originale dell’opera. Il Maestro, resosi conto di essere incorso in alcuni errori, invitò Bruni a desistere dalla pubblicazione del *Catalogo generale*. All’epoca era in corso una clamorosa indagine da parte della Magistratura riguardante la scoperta di un giro di opere false molto grande (non solo di de Chirico) emerso in seguito all’investigazione del Nucleo per la Tutela del Patrimonio Artistico, sotto la guida dell’allora maresciallo Antonio Vastano. Bruni, forte delle clausole contrattuali in suo favore, si rifiutò e pubblicherà, peraltro solo nel 1983, il settimo volume del *Catalogo generale*, nonostante la diffida di de Chirico e della signora espresso formalmente tramite il prof. Giuseppe De Luca con un riferimento preciso alla vicenda (sottoposta al vaglio del G.I. presso il Tribunale di Firenze). A metà degli anni Settanta l’intesa tra l’artista e il critico era pertanto venuta meno; ciò rendeva il lavoro di Bruni certamente più difficoltoso in quanto privo del supporto del Maestro. Bruni, per puro spirito di rivalsa, ha deciso di sigillare il *Catalogo* con l’anno 1974, utilizzando per i volumi successivi, oltre al materiale fotografico in precedenza esaminato da de Chirico e che portava la

Prive di una pur minima base logica o di qualsiasi riscontro documentario, le tesi diffamatorie di Gerd Roos nei confronti di Giorgio de Chirico e della moglie Isabella sono frutto di un metodo di scrittura “di rivalsa” nei confronti dell’artista e di un’animosità di Roos verso la Fondazione e anche di chi la rappresenta, per dei motivi sui quali avremo certamente occasione di ritornare. Strana gratuitudine da parte di Roos che ha beneficiato, oltre che dei proventi per l’acquisto dei diritti d’autore, di ben tre borse di studio, e della traduzione dal tedesco in italiano e della pubblicazione a totali spese della Fondazione della sua voluminosa monografia di ben 450 pagine nel 1999.<sup>32</sup> Se non gratuitudine, ci si aspettava comunque da parte sua una ricerca seria, approfondita e metodologicamente corretta, eseguita in piena libertà e non certo pettegolezzi da giornali scandalistici come quelli sopra descritti. Dispiace molto che Roos abbia utilizzato lo spazio offertogli dalla Schirn Kunsthalle Frankfurt per un tale sfogo personale e dimostrazione di scarsa professionalità che, se non la sua, ha certamente offeso l’intelligenza di chi ha letto il suo articolo.

Va notato tuttavia, che il testo di Roos è pieno di “buoni propositi”. Infatti, in riferimento alla pittura neometafisica, ammonisce ben sei volte con l’affermazione “bisognerebbe analizzare”: il ruolo, la collaborazione, la realizzazione, l’inventario... Compito che ovviamente non era in grado di fare in occasione della redazione del testo per il catalogo per la mostra di Francoforte, oppure che ha occupato un posto secondario al bisogno più impellente di dire male dell’opera dell’artista, non solo quella tarda, ma *tutta*, che lui smista con un approccio di raccolta differenziata, salvando il salvabile e ricavando qualche beneficio dagli scarti da lui selezionati per alimentare il suo ruolo di “studioso” di Giorgio de Chirico.

Dai “bisognerebbe” di Gerd Roos, il seguente è di particolare rilievo: “Bisognerebbe analizzare o, meglio, verificare sistematicamente la dimensione quantitativa dell’opera neo-metafisica. L’Archivio dell’Arte Metafisica, ubicato a Milano, si dedica senza pausa a completare il proprio archivio di immagini di dipinti, gouaches e disegni.”

Sappiamo troppo bene quanto lavoro senza sosta è eseguito dall’Archivio, nel quale Roos veste il ruolo di vice-presidente, e Paolo Baldacci di presidente.<sup>33</sup> Basta constatare che tale associazione è

dizione “autentico”, anche quello che lo stesso Bruni provvedeva personalmente a esaminare e autenticare. Chi scrive ottenne all’epoca dal Tribunale di Roma in data 25 luglio 1984, un provvedimento giudiziario che ordinava di apporre sul volume settimo del *Catalogo generale* da poco uscito, la seguente indicazione: “la pubblicazione del presente testo è avvenuta senza il consenso del Maestro Giorgio de Chirico e della signora Isabella Pakszwer vedova de Chirico e la dichiarazione autografa contenuta all’interno non è riferibile al volume settimo del catalogo”. Per completezza d’informazione va precisato che l’Autorità giudiziaria, all’esito del processo di Firenze, accettò la presenza nel *Catalogo generale* di n. 5 dipinti falsi (nelle opere pubblicate nei primi sei volumi). La rettifica è pubblicata nell’ottavo volume tomo III. L’assenza in catalogo di opere successive al 1974 non è indizio, come Roos vorrebbe far credere, che tali opere presentino problematiche circa la loro autenticità. Il servizio di archiviazione della Fondazione esiste proprio per far fronte alla richiesta di *expertises* di opere non pubblicate nel *Catalogo generale*. Sia il Comitato per le autentiche composto da Vastano e Baldacci (anni 1993-1997) che i successivi hanno rilasciato autentiche anche per opere eseguite dopo il 1974.

<sup>32</sup> Il volume, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, ed. Bora, Bologna 1999, è stato pubblicato dalla Fondazione senza alcuna censura e, nonostante gli errori contenuti in tale volume (salvo una precisazione da parte del Presidente), aveva comunque il pregio di rendere pubblico un materiale storiografico straordinario fortunosamente scoperto da Roos, materiale, poi, come è stato dimostrato, oggetto di una distorta quanto errata lettura e interpretazione (cfr. nota 11).

<sup>33</sup> Nel sito dell’Archivio dell’arte metafisica, sotto la voce “Notiziario”, si trovano ben ventitré articoli per la maggior parte impostati in modo polemico a danno di Giorgio de Chirico o per polemizzare con la Fondazione. Ancora peggio, nella rubrica “Opinioni”, cinque dei sei articoli sono attacchi violenti alla Fondazione come “Una passeggiata nelle ultime mostre”, nella quale si legge: “a questo punto bisognerà, forse, attendere la scomparsa degli interessati per vedere tornare le cose a posto”. Quanto alle pubblicazioni, il discorso, se ancora possibile dire di più, è ancora più distruttivo e ad ampio raggio della vita e dell’arte del Maestro.

stata fondata nell'aprile del 2009, il mese successivo alla condanna a venti mesi di reclusione di Baldacci per aver consapevolmente commercializzato quattro falsi dipinti di de Chirico (datati tra il 1922-1932). La presenza nell'Archivio dell'arte metafisica di professori universitari di comprovato spesore scientifico e fuori da logiche di mercato, agisce come scudo dietro al quale Baldacci si rifugia e aiuta anche la crescita del nome di Roos, che per quello che ne sappiamo – ma pronti a prenderne atto in caso contrario –, dopo la laurea conseguita a Berlino, non ha acquisito alcun titolo scientifico.

Certo che se Gerd Roos si accredita e si prepara in questo modo per raccogliere l'eredità del grande studioso Wieland Schmied, autore di numerosi e seri studi sul Maestro con il quale ha avuto una lunga frequentazione e che stimava sinceramente, non solo come artista ma anche come uomo, c'è da temere per il futuro degli studi dechirichiani in ambito germanico, sia museale, sia accademico e anche per il pubblico frequentatore di mostre e gli autentici ammiratori dell'arte di Giorgio de Chirico.<sup>34</sup> In fondo, la Germania è stata il punto di partenza dell'avventura del giovane artista che dai suoi diciotto ai ventuno anni ha studiato all'Accademia di Monaco (1906-1909). È anche qui che de Chirico ha colto quella nozione insuperabile della *Stimmung*, termine di lingua tedesca intraducibile in parole ma che egli ha trasmesso in pittura. Quando, a Firenze nell'autunno del 1910, de Chirico realizza le prime due opere metafisiche – *L'éénigme d'un après-midi d'automne* e *L'éénigme de l'oracle* – le descrive in questo modo: “ognuno di essi è un enigma, ognuno contiene una poesia, una atmosfera (*Stimmung*), una promessa [...]. È una gioia terribile per me averli dipinti – quando li esporrò forse a Monaco, in questa primavera, sarà una rivelazione per il mondo intero.”<sup>35</sup>

L'immenso lascito che il Grande Metafisico ha fatto alla cultura del Novecento merita ben altro.

\*\*\*

Nonostante questo spiacevole avvenimento, siamo convinti che i visitatori della mostra avranno apprezzato gli otto dipinti neometafisici allestiti nella sala dedicata a Giorgio de Chirico nell'elegante cornice espositiva predisposta dalla Schirn Kunsthalle Frankfurt, che abbiamo potuto vedere in una video-intervista dei curatori sul sito internet del museo. Quando la ripresa passa davanti a *Guerrieri di Maratona*, 1971 e *La mano di Giove e le nove Muse*, 1973, la curatrice rimane in silenzio, lasciando le opere tardive del Grande Metafisico parlare da sé.

<sup>34</sup> In occasione della grande retrospettiva tenuta a Milano nel 1970, Wieland Schmied scrive: “Come nella gioventù, così è solo anche adesso: contro ogni corrente. Ha saputo sempre che la conseguenza dei riconoscimenti di una parte della sua opera è il rifiuto di quella successiva. Lo può soddisfare il fatto che contribuiscono ad avvalorare la sua fama anche tutti coloro dai quali sa di non venire compreso: la fama mondiale dell'opera di un genio la cui vitalità non è spenta. De Chirico la può interpretare come un'anticipazione dell'immortalità cui ha sempre anelato.” *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra, Edizioni dell'ente manifestazioni milanesi, Milano 1970, p. 23.

<sup>35</sup> G. de Chirico, lettera a Fritz Gartz, Firenze 26 dicembre 1910. L'intero epistolario di dodici lettere è pubblicato in riproduzione anastatica, con trascrizione in lingua originale tedesca e traduzione italiana e inglese, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2008, pp. 521-567 (disponibile anche sul sito [www.fondazionedechirico.org](http://www.fondazionedechirico.org), scaricabile in formato pdf).



fig. 1 G. de Chirico, *Antigone consolatrice*, 1973. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

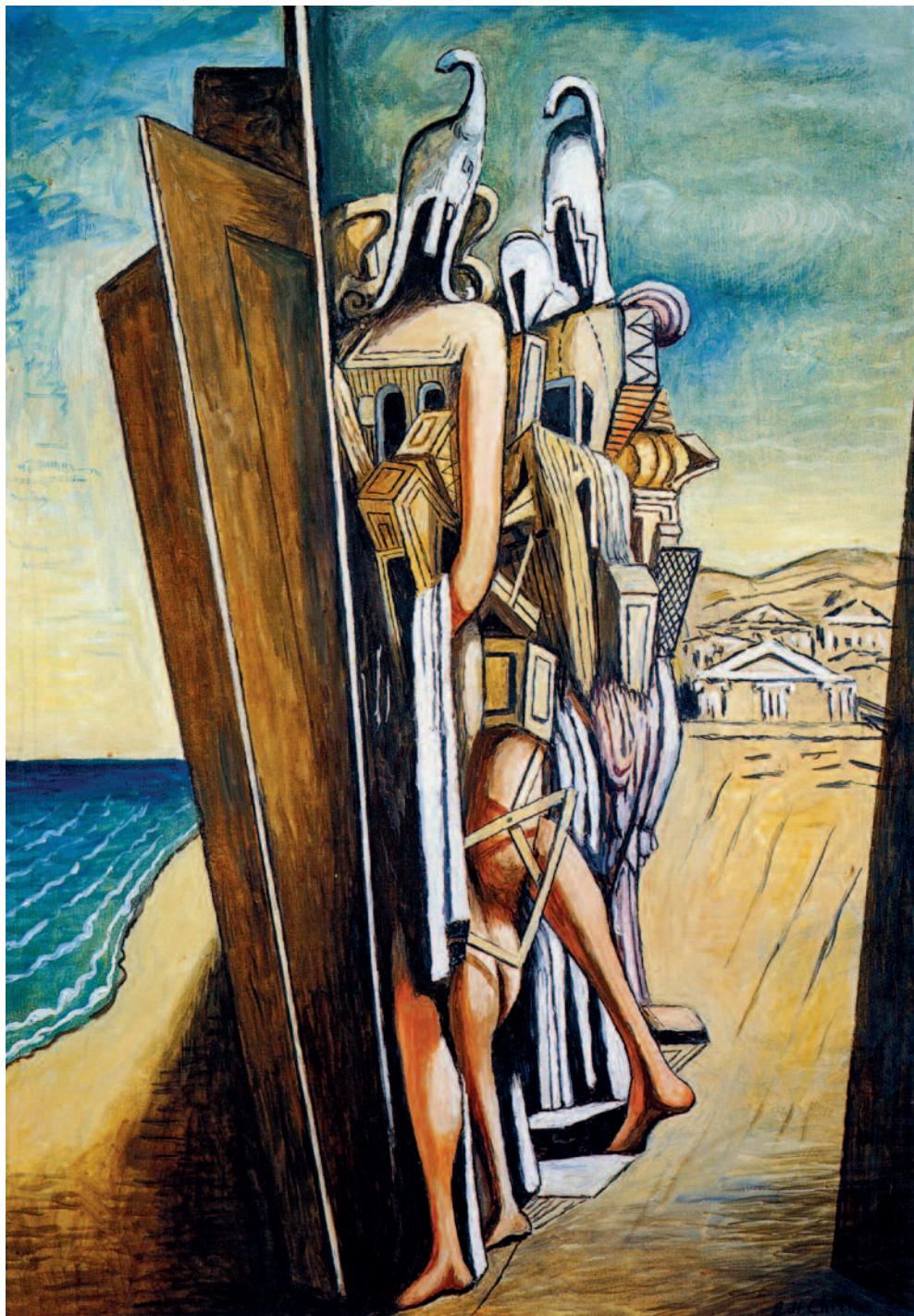


fig. 2 G. de Chirico, *Guerrieri di Maratona*, 1971. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 3 G. de Chirico, *La mano di Giove e le nove Muse*, 1975. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Pagina a fronte:

fig. 4 G. de Chirico, *Piazza d'Italia con sole spento*, 1971. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

fig. 5 G. de Chirico, *Il ritorno di Ulisse*, 1973. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

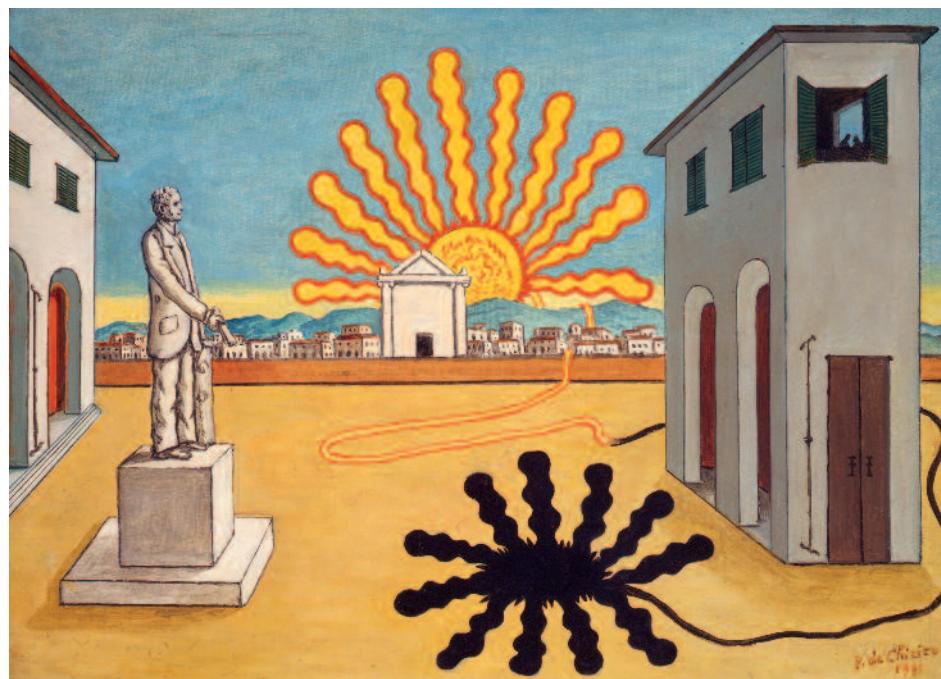


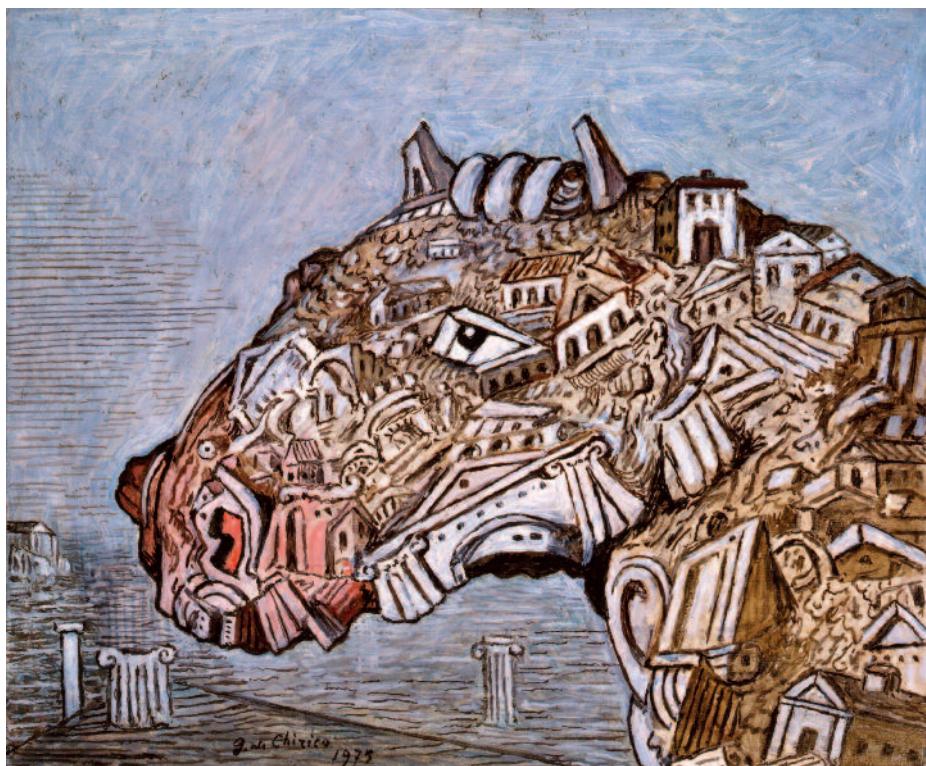


fig. 6 G. de Chirico, *Bagni misteriosi con anatra*, 1973. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Pagina a fronte

fig. 7 G. de Chirico, *Ritorno di Ebdōmero*, 1968. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

fig. 8 G. de Chirico, *Testa di animale misterioso*, 1975. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, già Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



APPENDICE  
 ANNI SETTANTA – LE INTERVISTE  
*COME NASCE UN'OPERA D'ARTE*  
*De Chirico '77*

Proponiamo qui di seguito due testimonianze tardive di Giorgio de Chirico, entrambe prese dalla serie di interviste rilasciate a Franco Simongini per la Rai, rispettivamente nel luglio 1973 e nell'aprile del 1977 (quest'ultima trascritta integralmente qui di seguito). L'ambientazione è quella della Casa-studio di Piazza di Spagna 31 a Roma, dove l'artista ha vissuto gli ultimi trent'anni della sua vita.

Nel documentario *Come nasce un'opera d'arte*<sup>1</sup>, de Chirico ottantacinquenne risponde alle domande dell'intervistatore mentre dipinge un'opera caratteristica della Neometafisica: *Sole sul cavalletto* che, come tema, appare per la prima volta nelle litografie eseguite per *Calligrammes* di Apollinaire nel 1930. “È un soggetto che riguarda i soli; il sole spento in cielo e che si riaccende in una camera”, racconta mentre completa il disegno sulla tela bianca. La chiacchierata continua mentre l'artista completa il disegno e colora il cielo di verde-blu e i raggi ondulanti dei due soli, uno di nero, l'altro giallino, dopodiché poggia gli strumenti e l'intervista prosegue su altri argomenti (figg. 1-2). All'inizio della seconda giornata delle riprese, troviamo la tela più avanzata da come de Chirico l'aveva lasciata la sera prima (fig. 3). Infatti, sembra che sia stato dato un po' di colore al fondo nelle aree che il Maestro non aveva completato durante le riprese del primo giorno.<sup>2</sup> L'artista spiega a Simongini, a cui non sfugge questo sviluppo, che è stato preso dall’“ansia di creare”. Lo scambio tra i due è molto divertente; Simongini, sulla battuta d'entrata di de Chirico, lo segue proponendo un altro stereotipo della creazione artistica, chiedendo se sia stato un demone che lo ha tormentato di notte e se gli succeda spesso di “essere preso dall’ispirazione”. De Chirico sta al gioco dando risposte una più spiritosa dell'altra mentre completa il quadro fino alla fine con tanto di data e di firma (fig. 4).<sup>3</sup> Simongini conclude l'intervista chiedendo al Maestro cos'è per lui la pittura, alla quale gli risponde: “Un divertimento, un piacere, una soddisfazione, un divertimento d'ordine superiore.” All'ultima domanda, “ma lei è un pittore fuori dal tempo?”, la risposta è “sì”.

<sup>1</sup> F. Simongini, *Come nasce un'opera d'arte*, documentario filmato per la RAI nello spazio di due giorni nello studio dell'artista in Piazza di Spagna 31 nel luglio del 1973.

<sup>2</sup> De Chirico soffriva a stare per molto tempo sotto la forte luce dei riflettori necessari per le riprese televisive, condizione di cui si lamenta nell'intervista. Si potrebbe avanzare in questo caso l'ipotesi di un aiuto, oppure che l'artista stesso abbia preferito portarsi avanti nel lavoro nell'intervallo.

<sup>3</sup> Se volessimo seguire la logica di Gerd Roos, dovremmo considerare quest'opera un falso? Dipinto, che peraltro fa parte della Collezione della Fondazione?



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4

figg. 1-3 Giorgio de Chirico durante le varie fasi di lavorazione del dipinto *Sole sul cavalletto* eseguito durante l'intervista di Franco Simongini *Come nasce un'opera d'arte* nel luglio 1973

fig. 4 G. de Chirico, *Sole sul cavalletto*, 1973. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Quattro anni dopo, nel 1977, Simongini riprende la conversazione con l'artista, a mo' di aggiornamento della voce "de Chirico" come si fa per le encyclopédie. Nelle sintetiche risposte si può ammirare l'artista, lucidissimo, che parla di se stesso e commenta alcuni suoi dipinti recenti, come *L'oro nero* del 1976, opera che costituisce un esempio dell'eccezionale inventività esercitata da de Chirico fino alla fine della sua vita (fig. 8). Sul fondo di un passaggio naturalistico, degli oggetti neri a forma di tassello traboccano da una sorta di altare-fontana. Come un piccolo esercito ordinato, sembrano dotati di vita propria nella loro ordinata catena di discesa verso il suolo. La strana "apparizione", insieme alla delicata esecuzione pittorica degli alberi e il cielo con nuvole nel retroscena, unisce natura e fantasia, tecnica e poeticità. In uno dei rarissimi momenti in cui il Maestro rivela il significato di una sua opera, alle domande di Simongini, illustra gli strani oggetti neri come "petrolio solidificato".

Non darà altrettanta soddisfazione quando viene interrogato su un'altra opera dal soggetto veramente originale, non specificatamente neometaphisica, pubblicata con il titolo *Fin de siècle* nella monografia *Conoscere de Chirico*, che include il bel saggio «*Pictor classicus sum*», il ritorno alla tra-

*dizione dei Maestri*, di Wieland Schmied (fig. 7).<sup>4</sup> Datata 1977 nel volume, l'opera fu in realtà eseguita nel dicembre 1976 e porta la dedica del Maestro alla moglie: "a Isa, con tanti cordiali auguri per il 1977". Il titolo dato dal Maestro è in realtà *Uomini e statue*, come appare nella scritta autografa apposta sul retro, titolo ribadito dallo stesso durante l'intervista, quando Simongini si riferisce all'opera come "uomini che guardano delle statue". De Chirico si limita a precisare: "Ah sì, no. Ma non guardano le statue. Il titolo di quell'acquerello è 'Uomini e statue'. Sì, sono uomini che stanno lì e statue che stanno lì..."

Chi scrive ebbe l'onore di ricevere dal Maestro la spiegazione del contenuto socio-politico del dipinto. Gli uomini collocati all'interno del recinto virtuale creato dalle statue dei "potenti" costituivano la massa costretta a rimanere dentro il recinto. Quelli fuori erano i contestatori, ossia gli spiriti liberi, quelli che non guardavano le statue, ma altrove, liberi da ogni condizionamento.

De Chirico, come creatore e come uomo, sta ancora più all'esterno del "recinto". Questa libertà di spirito si manifesta in tutta la sua opera.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>I. Far e D. Porzio, *Conoscere de Chirico*, Mondadori, Milano 1979.

<sup>5</sup>Vedendo delle opere del genere, le affermazioni di Roos, sia che Isabella suggerisse i soggetti, sia che tali soggetti fossero eseguiti da mano altrui – e quindi da considerare falsi –, ci si rende conto quanto sarebbe difficile porsi in modo più distante dallo spirito del Maestro e dalle reali circostanze personali e professionali del suo modo di lavorare.

## GIORGIO DE CHIRICO '77\*

*intervista di Franco Simongini*

Grazie Maestro. Riprendiamo la conversazione interrotta. Si ricorda?

*Sì.*

Era l'aprile del 1973, adesso siamo...

*Nel 1977.*

E sono passati quattro anni. Ci sono stati avvenimenti importanti in questi quattro anni? Avvenimenti che l'hanno colpita in modo particolare?

*No. Niente...*

Senta, lei è stato ammesso, mi sembra l'anno scorso, all'Istituto di Belle Arti dell'Accademia di Francia.

*Sì, faccio parte dell'Accademia di Francia, sono un accademico di Francia, i cosiddetti Immortali, ma muoiono lo stesso poi.*

Lei si è vestito da accademico?

*Sì, mi son vestito con un abito molto caldo e pesante; ma ho dovuto indossarlo quando c'è stato il ricevimento.*

Ma dica la verità: ma lei è stato contento d'indossare l'abito?

*Sì, naturalmente.*

Ecco, perché c'è una fotografia dove lei ha un sorrisetto un po' ironico...

*Ma sa, la faccia non vuol dir niente... non si capisce niente...*

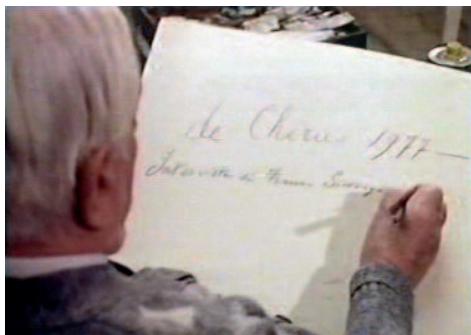
Sì, però sorrideva ironicamente...

*Uno magari ha una faccia che non corrisponde a quello che sente.*

E riesce a vivere sereno e tranquillo...

---

\* F. Simongini, *De Chirico '77*, documentario filmato per la RAI nello studio dell'artista in Piazza di Spagna 31 nell'aprile del 1977.



Giorgio de Chirico mentre scrive il titolo *de Chirico 1977 – Intervista di Franco Simongini* durante il colloquio nell'aprile 1977

*Ecco, appunto.*

Malgrado adesso scoprano tutti questi falsi?

*Beh, sì! I falsi sono una roba un po' noiosa, ma cosa vuole!*

Senta, lei ha lavorato in questi quattro anni?

*Sì, ho lavorato.*

Con il suo solito ritmo? Dalle due del pomeriggio fino alle sette di sera?

*Sì.*

E questo che cos'è? Cavalli?

*Questo è un quadro che sto dipingendo ora, sto per finirlo.*

Sono vecchi temi che lei riprende in modo diverso, Maestro? Con tinte diverse?

*Sì, sono due cavalli in riva al mare.*

E questo qui? Questo cavallo pieno di ruderì?

*È una composizione così...*

E che titolo ha?

*Si chiama il Cavallo di Bellerofonte.*

E chi è?

*È un personaggio dell'antica Grecia. Non mi ricordo bene cosa fosse: se un re o un eroe...*

E come mai gli ha messo questo titolo?

*Perché mi piaceva.*

Quindi non ha nessun significato?

*No.*

Le piaceva la parola "Bellerofonte".

*Bellerofonte, sì.*

E quale altra parola le piace? Quale personaggio mitico greco le piace?

*Oh, lì per lì non saprei cosa dire.*

Oreste? Pilade?

*Sì. Oreste, Pilade...*

Ma Marte gli è simpatico?

*Marte, sì, è simpatico! Anche Mercurio è simpatico...*

Non c'è qualcuno che gli è antipatico? Giove? Giove forse?

*Ma, lì per lì non saprei cosa rispondere! Non ho mai pensato che gli dei dell'antica Grecia mi sono antipatici...*

Ma dica la verità: Giove non gli è tanto simpatico!

*Giove non è molto simpatico? mah...*

Comanda troppo, no?

*Sì, bah, né simpatico né antipatico...*

E poi vengono le Muse no? Queste sono inquietanti o meno?

*No, sono Muse che stanno in una camera.*

Quindi non sono inquietanti?

*Non troppo...*

E si guardano? Parlano?

*Sì...*

E poi c'è un interno... è veneziano. (fig. 5)

*Sì, infatti l'idea mi è venuta a Venezia in un albergo dove abitavo.*

Ma lei ha un po' paura di queste stanze? Di questi alberghi?

*Bah, a seconda: ci sono delle stanze che mi fanno un po' paura, altre che non mi fanno paura.*

Ma qui per esempio c'erano tendaggi? Paraventi un po' cinesi?

*Ecco, i tendaggi non mi vanno a me.*



fig. 5 G. de Chirico, *Mistero di una stanza d'albergo a Venezia*, 1974.  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 6 G. de Chirico, *Due tenori cantano sopra una città*, 1970. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Perché pensa che dietro ci sia qualcuno, vero? Che si nasconde?

No... [ride]

Senta, ma lei guarda sotto il letto quando va a dormire?

*Mah! Se il letto è molto alto sì...*

E gli armadi li apre?

*Guardo anche negli armadi.*

E la porta poi la chiude bene a chiave?

*Prima di andare a dormire sì.*

Come mai?

*Ma credo che anche lei dovrebbe chiudere la porta a chiave [ride].*

Sì, sì...

*Ah! lei la chiude?*

Sì, sì... la chiudo a chiave!

*Allora andiamo d'accordo.*



fig. 7 G. de Chirico, *Uomini e statue*, 1976. Collezione privata

Lei ha dipinto molto, vero, a Venezia?

*Ho dipinto abbastanza: sì, ho fatto delle cose.*

Ecco! Vincenzina ha portato questo mostro marino, questo che cos'è?

*Non è un mostro, è una specie di cavallo marino, il tritone...*

E poi ho visto che ha fatto anche dei disegni. Qui ci sono un gruppo di case con due figure...

*Questi disegni hanno come titolo "Due tenori cantano sopra una città". (fig. 6)*

Ma la città è immaginaria perché ci sono un po' tutti gli elementi che ha fatto: la torre...

*È una città immaginaria, insomma.*

E come mai cantano? Sono felici?

*Sono contenti.*

Ma lei fa generalmente personaggi sempre un po' misteriosi, però sono felici generalmente...

*Generalmente stanno bene e son felici.*

Perché i cavalli sono sempre dei cavalli...

*Anche i cavalli stanno bene.*



fig. 8 G. de Chirico, *L'oro nero*, 1976. Collezione privata

Il petrolio?

*Potrebbe essere il petrolio sì... solidificato!*

Petrolio che oggi costa...

*Costa come l'oro.*

Ma anche i suoi quadri Maestro valgono però, no?

*Beh, sì, credo che valgono...*

Lei ha delle visioni all'alba no?

*Beh, sì, qualche volta... ma raramente, di solito non sono un visionario.*

Lei non crede all'ispirazione... va bene questo lo sappiamo.

*Ma non è che non ci credo! Ma cosa vuole, l'ispirazione cosa può essere, un'idea che viene in testa... può essere considerata ispirazione.*

Senta, scusi se io le faccio tutte queste domande ma siccome questa è una breve nota al documentario film che abbiamo fatto quattro anni fa, si ricorda, quindi lei è un po' una voce importante come in un'encyclopedia, quindi noi ora, la voce "de Chirico" la stiamo aggiornando, no? La aggiorniamo dal '73 al '77, quindi scusi tanto, lei non vuol parlare della sua vita, io ho provato in tutti i modi...

E poi ci sono degli uomini che guardano delle statue, un altro dei quadri fatto in questi ultimi quattro anni.

*Ab sì, no. Ma non guardano le statue. Il titolo di quell'acquerello è "Uomini e statue". Sì, sono uomini che stanno lì e statue che stanno lì... (fig. 7)*

Poi c'è un altro quadro, Maestro, che ha fatto in questi ultimi due, tre anni. È un piedistallo da cui rotolano dei... sembrano dei pezzi di carbone, non so...

*Sì.*

Cos'è, un incubo quello lì?

*Ma no. Non è un incubo, è un'idea che mi è venuta così.*

E questa idea che cosa vuole rappresentare?

*Ab! nulla... sì, l'ho chiamato l'oro nero. Perché... (fig. 8)*

lei si nasconde sempre con il sorriso, con l'ironia. Ma come mai lei è restio a parlare di sé?

*Ma in che modo devo parlare? Non so.*

Non cerca di spiegare...

*Ma di spiegare cosa?*

Non i segreti del suo lavoro perché quelli sono segreti professionali, ma non so, per certi aspetti della sua vita, non so... lei ci passa sopra...

*Ma la mia vita è molto semplice. Vivo con mia moglie in un appartamento in Piazza di Spagna, lavoro e vedo qualche persona, abbiamo qualche amico e basta...*

E lavora...

*E che cosa vuole che faccia? Faccio quello che fanno tutti...*

Lei è sempre un po' troppo modesto, Maestro, lei in fondo è considerato il più grande pittore del mondo, lei è ormai nell'Olimpo, diciamo così. Lei ha fatto così tante battaglie, tante polemiche contro l'arte moderna...

*Beh, veramente non ho fatto battaglie.*

Beh, sì! Le polemiche contro i surrealisti, con Breton che...

*Sì, ma sono polemiche, dicevo quello che pensavo... se una cosa la trovavo sbagliata, dicevo che era sbagliata.*

Però adesso le hanno dato ragione, cioè, prima dicevano che solo il periodo metafisico era importante, poi anche gli Archeologi... adesso va bene tutto de Chirico.

*Sì, va bene.*

È contento lei?

*Io preferisco così che se fosse altrimenti.*

Quindi lei dall'alto del suo Olimpo della sua saggezza, come vede il mondo di oggi, non dico l'arte?

*Bah! Non lo vedo tanto brillante, un po' noioso...*

Ah! È noioso?

Sì, piuttosto.

Ma lei i giornali li legge?

*Ogni mattina.*

La televisione la guarda?

Sì.

Le piace?

*Mi piace, ma però è molto decaduta da un po' di anni non so...*

È noiosa anche la televisione?

*Mi sembra che fosse meglio prima, alcuni anni fa.*

Però per certi aspetti il mondo di oggi è migliore, cioè l'aspetto scientifico, delle scoperte...

*Sì, beh, grandi scoperte scientifiche non ci sono state.*

Ma nel campo della medicina, però?

*Per la medicina sì, non so... veramente non me ne sono occupato...*

Però la stupidità umana, la mediocrità e l'invidia ci sono sempre, no?

*Sempre, ma ci saranno sempre poi.*

Quindi lei si premunisce con i corni e con i cornetti? [Ride...]

[Ride...] *Ah, vabbè! Quelle sono piccole forme di superstizione, sì.*

E per concludere... Maestro, lei adesso ha 89 anni. Come vede Giorgio de Chirico? Che cos'è per lei?

*Non mi definisco affatto!*

Sì, ma lei ha detto "sono un uomo normale"!

*Un uomo normale che ha fatto il pittore e continua a fare il pittore.*

Che ha avuto un successo, però! Un grande successo!

*Sì, ha avuto successo...*

Ma lei è soddisfatto del suo lavoro? Di tutta la sua vita?

*Sì, sono soddisfatto.*

Non ha rimpianti? Rimorsi?

*Nulla. Niente...*

Quindi lei ha pienamente realizzato se stesso.

*Ecco, ho realizzato me stesso.*

Possiamo dire che Giorgio de Chirico è un uomo sereno e felice?

*Lo può dire tanto... [ride] non cambia niente.*

Sì, ma lei si sente un uomo felice?

*Sì, mi sento felice! Non felice da impazzire, ma insomma abbastanza felice.*

Maestro, grazie!

*Ma di niente. Grazie a lei di interessarsi a me e alla mia vita.*